

sobre todo actores y directores, la vieron como un diálogo filosófico hecho a la manera de los actores. Qué cosa sea realmente, no lo sé. Pero está viva. Y me dice, sobre todo, que un director afortunado no es aquel que puede dar forma al teatro que sueña, sino aquel que, a pesar de la familiaridad y las experiencias comunes, luego de tantos años, puede aún encontrarse en la condición de intentar conocer con el fuego de los sueños y el hielo de la ciencia, el teatro que creció a su alrededor.

Hoy, las demostraciones de trabajo del Odin Teatret son una parte importante de nuestro repertorio. Más allá de aquellas que he recordado, existen algunas que tienen que ver con la relación entre actor y director (*El hermano muerto*, de Julia Varley, 1992) o la confrontación con escenas y personajes clásicos (*Casa de muñecas*, de Roberta Carreri y Torgeir Wethal, 1998; *Texto, acciones, relaciones*, de Tage Larsen y Julia Varley, 1998). Rodean nuestros espectáculos, los acompañan como pequeñas radiografías de colores. ¿Podemos hablar de las demostraciones de trabajo, hoy presentes en muchos teatros, como de un género o subgénero teatral? No es ésta para mí la pregunta más interesante.

Lo que más me interesa es vivir y hacer vivir la experiencia de dos serpientes que se acoplan y se alejan: «frio» y «cálido», mecanicidad y organicidad, convención y creación, composición premeditada e improvisación. Un poeta que había perdido el don de la vista, o que se había liberado de su impedimento, como Borges solía decir, describió este misterio artesanal como una danza que ninguno, incluso con los ojos desgranados, sería capaz de ver: la danza del álgebra con el fuego.

En el oficio teatral, el acoplamiento de elementos que existen para no encontrarse se vuelve visible y tangible, pero no puede ser programado. Es lo que escapa a la pedagogía. Es saber tácito que puede transmitirse sólo por contagio. Es artesano, oficio, pero también misterio.

LA ALFOMBRA VOLADORA¹

Julia Varley

LA ALFOMBRA VOLADORA es el título de la última demostración de trabajo que he creado. Comienza con esta frase: «Texto, viene de tejer: entrelazarse de muchos hilos. En el teatro el texto es una alfombra que debe volar lejos».

Cada vez que escribo acerca de mi trabajo como actriz me pregunto cuántas de mis palabras serán comprensibles sin las acciones que las acompañan. Al final de *La alfombra voladora*, el atril con las hojas cubiertas de palabras cae al piso. Sobre la escena se ven piedras y un vaso roto. También la alfombra sobre la cual estaba apoyado el atril cae luego de haber volado. La pliego lentamente mientras canto. La demostración ha terminado y en ese momento siento sólo el cansancio de haber presentado durante una hora los textos de treinta años de espectáculos con el Odin Teatret. Si luego de la demostración establezco un diálogo con los espectadores, es probable que me pregunten: «¿Cómo se trabaja un texto en el Odin Teatret?» Tal vez no han escuchado lo que expliqué antes, o tal vez escucharon otra cosa.

El castillo de Holstebro, mi primer espectáculo unipersonal, nació como una demostración de trabajo. Mr. Peanut, el personaje con los zancos y la cabeza de calavera, comenzaba diciendo: «No sé qué cosa debería contarles, qué cosa quieren saber de mí, en el fondo soy sólo un niño». Era 1989: había sido invitada al Festival Magdalena *A room of one's own* organizado por Geddy Aniksdal y Anne-Sophie Erichsen del Grenland Friteater de Noruega. Tenía que ir sola, sin el Odin Teatret ni sus espectáculos, pero de alguna manera debía presentar mi identidad profesional. Preparé un primer montaje de escenas que pertenecían a viejos espectáculos, incluyendo elementos tomados del entrenamiento, partituras físicas y vocales no utilizadas anteriormente,

¹ Traducido del italiano por Ana Woolf.

técnicas de improvisación y composición, canciones y textos, diálogos entre distintos personajes cada uno con sus trajes. Había elegido a Mr. Peanut para que hablara en mi lugar, de manera que funcionara como marco, dirigiéndose directamente a los espectadores y disculpándose ante los mismos porque la actriz era aún incapaz de dar explicaciones técnicas claras y objetivas. Sólo más tarde he comprendido que, incluso mi transmisión pedagógica, debe basarse en un punto de vista subjetivo y personal.

Las palabras que había escrito siguiendo la lógica dramaturgica de una demonstración que presentaba mi experiencia de actriz, dichas por la «Muerte», cobraban significados inesperados. La primera vez que repetí todas las escenas seguidas me sorprendí: el material se había transformado revelando una naturaleza diferente y decidiendo autónomamente volverse espectáculo. El tema se ocultaba aun detrás de las acciones, y, para identificarlo, tenía que eliminar cambios de trajes inútiles y agregar las relaciones que me permitieran pasar de un universo de imágenes a otro. Al comienzo, sin embargo, pensar en la demostración me facilitó la tarea de ordenar y organizar las escenas: Mr. Peanut hablaba y explicaba, yo debía convencer y ser creíble. Para ser eficaz se debía trascender la técnica mostrada a los espectadores. Pasé por el mismo proceso años más tarde cuando trabajaba sola en otro espectáculo, *Las mariposas de Doña Música*.

No hacía mucho tiempo que había llegado al Odin Teatret, cuando, en 1977, el teatro organizó en su misma sede de Holstebro, Dinamarca, un seminario sobre teatro-danza de la India. Asistí, en aquella ocasión a las demostraciones de grandes maestros como Sanjukta Panigrahi, Shanta Rao y Krishna Namboodiri. Cada uno de ellos había aceptado presentar humildemente los primeros pasos de su aprendizaje, explicar pacientemente cómo construían, elemento tras elemento, la inmensa complejidad de su virtuosismo expresivo y rítmico frente a espectadores incrédulos que habían sido embrujados por sus espectáculos. Recuerdo que mi maestro de aquel entonces, Tage Larsen, uno de los actores del Odin Teatret, me dijo que luego de haber visto tales demostraciones y tanta belleza podía sólo limpiar la camioneta del teatro. Yo me sentía infinitamente pequeña.

Sin embargo, desde los primeros días en el Odin Teatret fui alentada para impartir mi experiencia y el saber que otros me habían pasado. Me escuchaba decir: «debes dar aquello que has recibido». El sentido de la responsabilidad del Odin Teatret hacia otros grupos de teatro, actrices y jóvenes que se acercan al oficio, debía también pertenecerme, incluso si sólo tenía para compartir preguntas y curiosidad más que seguridad y habilidades. Siendo adolescente había enseñado a andar a caballo a otros niños; y cuando comencé a hacer teatro en Milán, Italia, abrí una escuela de investigación para atraer a maestros y poder aprender junto con otros alumnos. Desde siempre enseñar me obligaba a aprender, y la responsabilidad de organizar para otras personas daba más fuerzas a mi oficio. Con los años, el problema por resolver fue sobre todo la cantidad de personas que querían participar en nuestros seminarios. Las demostraciones han sido una manera para satisfacer las demandas de formación siempre más numerosas y contar el proceso de trabajo del Odin Teatret a aquellos que en la práctica no tenían la posibilidad de encontrarnos.

Con el Odin he incorporado principios, presencia escénica y un saber hacer. Con «The Magdalena Project», una red de mujeres en el teatro contemporáneo, he aprendido a explicar. Fue en este contexto en donde comencé a dar seminarios, a documentar y a escribir, reconociendo en mi proceso de actriz un valor que va más allá de la simple técnica teatral: un modo de situarme en la historia del teatro y construir mi lenguaje personal como mujer. Con «The Magdalena Project» cotejé que la fuerza de la vulnerabilidad es central para mi presencia de actriz e individualicé las palabras que describen mi experiencia: «fuerza conductora» para indicar lo que dirige la construcción de un espectáculo normalmente pensado como dirección, el «corazón de la acción» para lo que contiene el secreto de la vida escénica de una acción, «el cuerpo que respira» para la energía que se propaga y regresa del espacio.

Aspiro a ser una actriz entera sin divisiones artificiales entre cuerpo, mente, fantasía, sentidos, emociones y reflexiones. Mis acciones físicas y vocales apuntan a tener un efecto sobre el espectador. Para mi trabajo de actriz, la dramaturgia es el instrumento que ayuda a organizar el comportamiento escénico, es la lógica con la cual se

encadenan las acciones, es la técnica para accionar de manera real en la ficción. Como actriz, atravesé diferentes estadios que cambian de importancia y prioridad según la fase de trabajo y desarrollo en la cual me encuentre. Estos estadios son la construcción de la presencia, la creación de un comportamiento escénico a través de la improvisación o la composición, la memorización de resultados y su repetición, la interpretación del texto y del personaje, la elaboración de materiales fijados, y las representaciones del espectáculo. A cada uno de estos estadios le pertenece una dramaturgia mía específica. Y es esta experiencia la que trato de pasar en las demostraciones de trabajo, dando indicaciones que puedan ser útiles para individualizar un camino propio autónomo, consciente de que no podrán jamás sustituir la experiencia directa y que no enseñan a «hacer».

La cualidad particular de las demostraciones consiste en presentar contemporáneamente el proceso y el resultado, y es justamente esta característica la que representa para mí, como actriz, el desafío más grande. Debo recordar todos los estadios y etapas del proceso, subrayando su simplicidad, monotonía y muchas veces su banalidad, y alcanzar al mismo tiempo la cualidad convincente del resultado que depende justamente del haber asimilado la técnica a un punto tal de poder olvidarla. Normalmente, antes de presentar un espectáculo a los espectadores, las diferentes fases de trabajo son incorporadas de manera que no se piensa más en ellas. Sin embargo, para una demostración, debo recordar y olvidar al mismo tiempo.

Uno de los espectadores que vio *El eco del silencio*, mi primera demostración, era un carnicero de una pequeña ciudad de provincia. Me dijo: «Ahora sé que también los actores tienen un oficio». Para él era increíble descubrir el trabajo y el sudor en un mundo que imaginaba hecho sólo de inspiración y talento. La espectacularidad de la demostración consistía en revelar en escena la realidad concreta de detalles y estrategias subyacentes al teatro.

Con las demostraciones de trabajo trato de indicar varios modos de pensar y proceder, y no de transmitir un método para ser reproducido. Mi punto de vista y mi experiencia son subjetivos. Un método tiene sabor a objetividad, mientras yo ofrezco sólo el testimonio de un proce-

so mío con la esperanza de que las informaciones puedan inspirar los procesos de otras personas. Sé que cuando presento una demostración de trabajo, aun si hablo de técnica y la muestro, la sola información sustancial nos dice que es posible encontrar y seguir un recorrido propio y personal; no repetir o imitar directamente lo que he mostrado, sino aprender de la propia intuición y de la propia necesidad.

En 1987 viajé a la India. Me encontraba lejos del teatro y de las personas que me conocían como actriz. Un joven me enseñó una canción. La canté sin la idea de tener que funcionar en escena, con mi voz tímida y reservada. A partir de allí me di cuenta de que incluso mi voz teatral había cambiado de manera fundamental. Por primera vez me basaría en mi voz personal y privada para preparar el próximo espectáculo con el Odin Teatret: *Talabot*. Este canto fue también la inspiración para *El eco del silencio*, una demostración vocal nacida posteriormente para contar cómo los problemas y dificultades pueden ser un estímulo creativo. Mi voz graznaba y se bloqueaba, me resultaba difícil hablar con alguien sentado a mi lado en el auto o por teléfono: estos problemas fueron el punto de partida para inventar estrategias sonoras y musicales para volver a darle confianza a mi voz. El viaje lejos de la técnica me hizo descubrir mis técnicas.

Pero las primeras experiencias de demostraciones se remontaban a cuando mostrábamos públicamente nuestro entrenamiento. El espectador que más me atemorizaba era el director, Eugenio Barba, que en los años de mi aprendizaje ya no seguía cotidianamente el entrenamiento de sus actores. Yo no comprendía por qué transpiraba mucho más y por qué el tiempo pasaba mucho más rápido. Al comienzo me parecía fuera de lugar que los espectadores asistieran a un trabajo tradicionalmente cerrado a personas externas, pero luego comprendí que podía usar sus ojos para provocar en mí reacciones que me sorprendieran. Me ayudaba la necesidad de convencer y golpear a quien miraba. Las demostraciones eran una manera de responder concretamente a las preguntas que me hacía, obligándome a ser eficaz, clara, sucinta y determinada.

En el Odin Teatret cada espectáculo tuvo sus demostraciones para explicar el proceso de creación, deteniéndose especialmente en las dificultades. Esto fue desarrollado de manera particular con el

espectáculo *Mhytos*, donde todo el grupo preparó una demostración dedicada al trabajo vocal y a los textos, otra a la música y, además, otra a los personajes. En estas demostraciones los actores tenían la posibilidad de mostrar muchas de las escenas y del propio material que había sido cortado del montaje final. Reaparecían fantasmas del pasado, aquel que había nutrido al espectáculo de una savia vital invisible para los espectadores. Presentábamos los obstáculos y las frustraciones, y sus cambios subsiguientes y el impacto que estas condiciones habían generado en los ensayos, individual y colectivamente. Las demostraciones testimoniaban la unicidad del proceso, o bien cómo el «método» consistía en tutelar las propias necesidades y aprovechar la propia pericia frente a las circunstancias que no dominábamos.

Otra pregunta recurrente en los diálogos con los espectadores luego de mis demostraciones era: «¿Cómo trabaja Eugenio Barba con los actores?» Esta pregunta ha sido el impulso para crear *El hermano muerto*, la demostración que trata de la elaboración que hace el director a partir de un texto y del material escénico presentado por mí como actriz. Era un período en donde resultaba difícil encontrar un tiempo para trabajar con Eugenio e interesarlo en nuevos proyectos. Así que vendí sesiones de trabajo público. Tomé una poesía, preparé una escena y se la presenté a Eugenio por primera vez en público, en Bari y en Río de Janeiro. Este proceso se repitió tres veces, agregando nuevas poesías y un traje. Preparaba las escenas en habitaciones de hoteles, usando poco espacio, buscando diferentes puntos de partida para ejemplificar cómo producir material. A continuación, frente a los espectadores, Eugenio trabajaba con lo que yo mostraba. El ambiente externo influía en sus elecciones, que condujeron al resultado final. En Holstebro preparamos la escena conclusiva y discutimos bastante para elegir las palabras exactas que explicaran el proceso. El texto explicativo de esta demostración es dicho de memoria, a diferencia de las otras en donde se fue formalizando poco a poco, justamente porque las palabras son tanto más como del director.

Los vientos que susurran es una demostración con cuatro actores y tres músicos del Odin Teatret, construida luego de las demostraciones individuales que habíamos preparado para la décima sesión de la ISTA

en 1996, dedicada a la relación entre teatro y danza. Mientras preparaba mi contribución sobre el tema, me influenció en gran medida un seminario que, años antes, había dado a coreógrafos y bailarines. Había quedado fascinada por la diferente terminología usada en el teatro (acción) y en la danza (movimiento), y trataba de comprender sus implicaciones sin recurrir a la diferenciación común entre referencias psicológicas y corporales. Además, quería subrayar la importancia que tienen para mí la música y los impulsos sonoros para crear, repetir y mantener escénicamente vivas mis acciones. Definiendo la danza como acción acompañada de una música, me daba cuenta de que siempre danzo en escena, incluso cuando no me muevo y digo un texto.

Otra pregunta recurrente era: «¿Pero cómo trabajan con más actores?» Luego de una pausa de diez años, Tage Larsen había regresado al Odin Teatret. Estuvo ausente exactamente en el período en donde algunos de nosotros habíamos preparado demostraciones de trabajo y viéndolas se lamentaba de que faltaran ejemplos de relaciones entre diferentes actores en escena. Quería ofrecerle la posibilidad de trabajar con un texto de Shakespeare (su pasión) y dar una salida concreta a sus críticas. Me puse a su disposición para crear con él una demostración sobre un proceso aún en acto y un diálogo entre dos actores sobre un texto clásico. Elegimos una escena de *Otelo*. Desde el comienzo, sin embargo, insistí en que Tage fuera responsable de este trabajo. La demostración *Texto, acciones, relaciones* es suya: yo solamente lo acompaño. La demostración es un modo concreto de agradecerle el haber sido, tanto tiempo atrás, mi maestro.

En junio de 2005 me encontraba en Caulonia, un pueblo en el sur de Italia, para la onceava sesión de la Universidad de Teatro Eurasiano, cuyo tema era «Texto y teatro». Estaba irritada porque muchas horas transcurrían hablando del hablar. Tenía necesidad de hacer. Al sol, entre los olivos, prestando atención para no encontrarme con víboras, entrenaba mi voz. Pasaba textos de espectáculos buscando mi punto de vista sobre las discusiones y miraba una lagartija que se comía a otra. Cuando de una pequeña boca gigantesca sólo asomaba una cola, trataba de controlar mi horror cantándole al valle que se encontraba enfrente de mí. A lo lejos, donde terminaban las colinas

quemadas por el sol estaba el mar que desaparecía en el azul del cielo. Imaginaba que las canciones de Sherazade que yo cantaba en árabe atravesaban el Mediterráneo para regresar a su casa.

Durante esa sesión de la Universidad de Teatro Eurasiano en Caunia, vimos un vídeo de uno de los espectáculos de Carmelo Bene, un actor italiano conocido por su interpretación de textos. Carmelo Bene ponía sus textos sobre un atril situado en el medio del espacio y lo usaba para variar las direcciones de su mirada, como si su gran versatilidad y expresividad viniera directamente de las palabras escritas que tenía enfrente. Yo también quería probar, entonces me conseguí un atril para la demostración que había prometido hacer. Sin el soporte de los trajes y de la escenografía podía acompañar mis textos con sus acciones reducidas para adaptarlas a un espacio mucho más chico.

La idea de partida era el texto como alfombra. Como no tenía una conmigo, decidí usar una tela balinesa. Puse el atril sobre la tela-alfombra, que ya imaginaba voladora, y pensé usarla para mostrar cómo muevo la marioneta llamada Sherazade en el espectáculo *El sueño de Andersen*. Tomé la tela por dos de sus puntas como si fueran las manos de Sherazade. El último texto de la demostración provenía de la escena en donde Sherazade vuela, le disparan e imprevistamente cae quebrándose en dos. Era fácil hacer volar la tela, pero, ¿qué cosa podía dar el efecto de la caída irreparable?

Carmelo Bene tenía a su lado un vaso de agua. Pensé en poner un vaso de agua sobre el atril. Mientras volaba Sherazade habría podido empujar el atril rompiendo el vaso sobre el suelo. Cuando me dirigía a la sala en donde debía presentar la demostración aún no tenía claro su final. A la entrada había restos de una obra en construcción. ¡Sí! Las piedras y la arena podían dar la imagen del texto que queda muerto en tierra mientras la vida del texto escapa volando como una alfombra mágica. Llené un vaso con piedras y arena, lo puse sobre el atril como si fuera agua para beber, y decidí rápidamente cómo lo habría de hacer caer al final. Realizando esta acción en escena, delante de los espectadores, el silencio instantáneo y el impacto imprevisto que sentí, me hicieron reaccionar cantando lentamente una de las canciones árabes

de Sherazade. Mientras plegaba la tela, sabía que la demostración había terminado, había mostrado y explicado, pero el verdadero significado volaba lejos sobre una alfombra.