CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

INBA

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas del
Instituto Nacional de Bellas Artes

DIARIO DE UNA DANZA POR LA ANTROPOLOGÍA TEATRAL EN AMÉRICA LATINA

Patricia Cardona

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Cardona, Patricia. *Diario de una danza por la antropología teatral en América Latina.* Versión de la autora previa a la edición impresa. Fotografías: Christa Cowrie.

El libro fue editado en México, D.F. por Quinta del Agua Ediciones en 2012. ISBN: 978-607-8085-02-6.

Descriptores temáticos (palabras clave): antropología teatral, América Latina, Tercer teatro, Jerzy Grotowski (1933-1999), Eugenio Barba (1936), Odin Teatret, Theater anthropology, Latinoamerican theatre, Third theatre.

DIARIO DE UNA DANZA
POR LA ANTROPOLOGÍA TEATRAL
EN AMÉRICA LATINA

Patricia Cardona

ÍNDICE

PRÓLOGO: Bruno Bert……..…..2

ADVERTENCIA AL LECTOR……..8

INTRODUCCIÓN…… 10

POLONIA

Wroclaw 2009……..19

AMÉRICA LATINA ……..34

Perú: Ayacucho 2008……..53

Huampaní 1988 63

México: Distrito Federal 2008……70

DINAMARCA

Holstebro: Odin Week 2007 …….……84

Festuge 2008 .....…….....109

BIBLIOGRAFÍA…….....122

Prólogo

Bruno Bert

Es curioso. En lo personal casi siempre prescindo de los prólogos y entro directo en materia. Eventualmente, si fuera necesario, los utilizo a veces como epílogos, y recurro a ellos cuando termino el libro, en caso que su lectura aún se prolongase dentro de mí con ciertos interrogantes. Como una confrontación de visiones más que como una guía de orientación. Esto, salvo cuando ellos constituyen la sustancia misma del volumen y son reunidos como un curioso exponente literario, casos que se han dado como los de Eugenio Barba o Borges, por ejemplo, ambos prologuistas de excepción. Así que no me queda muy claro el sentido y la función de este, salvo la intuición de que el verdadero prólogo – a una etapa fundamental del pensamiento teatral del siglo XX - es el de la propia Patricia Cardona, y esto que está leyendo queda como una sencilla reflexión de complicidad.

En el caso de este volumen nos hallamos frente a un material especializado que se presenta de manera accesible y aferrable, que va incitando en nosotros una creciente curiosidad. Mezcla tal vez de lo que podríamos identificar como un proceso de investigación por un lado y un compromiso humano, directo y de carácter periodístico por otro. Así, todo el volumen, esta especie de diario de viaje que nos presenta la autora, es una provocación intelectual y emotiva para compartir sus vivencias y lecturas sobre el último medio siglo de ese teatro definido básicamente por los nombres de Eugenio Barba y Jerzy Grotowski.

La cinta de Moebius

El viaje que nos propone, según ella misma lo aclara, abarca desde los albores del trabajo Grotowskiano hasta los festejos por los cuarenta y cinco años del Odin Teatret. Fantástico, un ciclo entero que parece estar terminando a medida que los que lo poblamos vamos partiendo en nuestro necesario viaje sin retorno. Pero he allí la habilidad – y seguramente también el afecto profundo hacia la materia y las personas convocadas – de la autora para jugar flexiblemente con las dos estructuras que podrían volver a todo lo tratado en una mera rememoración estática del pasado: el tiempo y el espacio, es decir, en definitiva la unidad básica donde todos, pero con especial conciencia los actores y bailarines, vivimos y creamos.

Estos cincuenta años, en el juego de narraciones planteadas, pierden linealidad y se vuelve una serie de momentos que estallan como presentes que se entregan a nuestra captura desde una total vigencia, tanto sea de los postulados como de lo que polémicamente pudieron y pueden hoy proponer. Y lo mismo sucede con el espacio geográfico, que oscila entre continentes y países, entre encuentros y reencuentros, entre citas y cruces fortuitos de historias y personas. Es decir, que el tapiz que se teje, no tiene realmente un principio y un fin sino que es mutante y permanente. Por eso se deja aferrar, podemos apropiarlo o discutirlo, y es materia viva que claramente sirve para la construcción de nuestras nuevas preguntas, mucho más que para fijar nuestras antiguas respuestas.
Cada vez que discutimos la vigencia de una implementación técnica en el lenguaje de la danza o el teatro; cada vez que abordamos las formulaciones éticas que los maestros propusieron con su trabajo, tanto teórico como práctico, estamos en realidad tratando de sacudir el árbol para que caigan las hojas de lo perecedero. Y a veces es engañosamente fácil intentar derribar un árbol pleno de sabia sólo por las hojas secas, o intentar inmovilizar el tiempo para restaurar nuestra juventud y no necesariamente la del arte que practicamos, conservando un maderamen que más provechoso sería hacerlo arder al ritmo de nuestros nuevos imperativos. Aquí, de manera sencilla y muy documentada, podemos ver por debajo de las informaciones habitualmente recibidas y sacar las conclusiones que no tienen tanto que ver con los personajes históricos sino con nuestra propia coyuntura. Y para esto Patricia Cardona proporciona dos posibles senderos: el primero es su inclusión en la historia narrada. Nosotros estamos viajando con ella, lo que nos entrega la fragilidad de una imagen homologable a la nuestra que sale al paso de su circunstancia abriendo camino a nuestras preguntas. La segunda es la humanización de los interlocutores y momentos. La destrucción de cualquier figura o circunstancia épica que se nos escape haciéndose ajena y distante.

Sin embargo no existe una vulgarización de lo tratado a través de un acercamiento excesivo o deformante. Que sería otra manera de hacer inaferrable lo sucedido y sus protagonistas. De allí la fusión que antes sugeríamos entre los procesos de investigación – en definitiva Patricia Cardona es una investigadora con un amplio campo de experiencia – y las facilidades que otorga el periodismo que ella siempre ha practicado con rigor pero también con una identidad que para nada deja fuera el elemento pasional.
Siento que puede responder de manera muy eficaz a la curiosidad, especialmente de los estudiantes de estas carreras. Tanto actores como bailarines necesitan permanentemente materiales que contengan un innegable rigor expositivo y complementen los libros de los maestros, con el agregado de ese plus de aventura personal que ellos mismos están emprendiendo. Este libro de viaje carga la fascinación de aquellos tan frecuentes en los siglos pasados, pero deja de lado el fácil exotismo superficial para exponer desde el conocimiento y no sólo desde el asombro. Aquí, el asombro es consecuencia del conocimiento, volviéndose punto de partida y no lugar de arribo.

Y además las historias siempre se mueven sobre un claro fondo social, sea en el Perú de Sendero Luminoso o en la Polonia post grotowskiana; y ese fondo social e histórico con frecuencia ocupa un espacio de referente que, observado con atención, complementa la compresión de lo que se vive en esos momentos. Es decir, que no se juega a la permanente presencia de primeros planos, que endurecería toda la estructura, sino que se flexibiliza usando un sistema de montaje de tipo cinematográfico donde se alternan las secuencias, con otros planos y detalles que resaltan una pintura, un carácter, una intervención. Al leer se "ve" lo que se está contando y, simultáneamente, el pensamiento sin perder abstracción, se encarna en una secuencia de imágenes, como lo haría un actor en escena hablando no sólo con su texto sino básicamente con su cuerpo.

Latinoamérica

Una importante polaridad del trabajo está en ese juego que combina la relación entre la historia europea del Odin y la consolidada presencia que tanto este como Eugenio tienen en Latinoamérica. El fenómeno es bastante infrecuente. Especialmente porque la influencia es mutua y prolongada. Casi diría que de alguna manera hay dos Eugenios, y el "latinoamericano" es especialmente significativo, sobre todo para los que vivimos de este lado. Sea en el país que sea. No recuerdo que existas lugar, de México para abajo, donde no haya ido, establecido contactos, realizado trabajos, dejado pendientes que significaran la posibilidad de un seguimiento del diálogo. Sin embargo, hay ciertas zonas de particular y a veces doloroso privilegio. Y una de ellas es Perú, con sus ya típicas celebraciones cada diez años de algo que comenzó lejos y que parece recién haberse cerrado (yo diría transformado) apenas en la cita de Ayacucho en 2008. Y esa historia, con la vinculación del Odin con el teatro de grupo latinoamericano y con ciertos creadores históricos de Perú, como Mario Delgado o Miguel Rubio, está particularmente analizada por la autora, que nos muestra sus asombros, descubrimientos y conclusiones con una prudencia muy vital y un cierto humor subyacente que no está nada mal para nuestra reiterada tendencia a la solemnidad.
Y también la visión de la diferencia con otro espacio, como México, que ha resultado un ámbito fértil donde el maestro lanzara una multitud de incentivos que fructificaron de variadas maneras en las últimas décadas.

Hablar al otro

Una de las mayores riquezas del hombre es poder encontrar a lo largo de su vida un maestro primero y (tal vez) un alumno después. Naturalmente son muchos los que, sobre todo en nuestra etapa formativa, se presentan como candidatos. Pero cuando observamos con detenimiento el camino transitado, advertimos que de la mayoría hemos olvidado incluso los nombres. En lo personal tuve la fortuna de hallar no sólo uno sino dos merecedores de ser llamados así. Uno fue Renzo

Casali (un ítalo argentino, fundador de la Comuna Baires, recientemente fallecido), y el otro Eugenio Barba. Ambos están o estuvieron vinculados con el teatro, pero su influencia fue tan extensa que el teatro mismo quedó como un centro referencial de un complejo sistema que abarca la vida entera en sus múltiples contradicciones. Es decir, que nos sentimos proclives a que ese nombre y rol contenga la sabiduría técnica de nuestro hacer, pero también un rigor ético, una capacidad de vinculación efectiva con el contexto socio histórico y la antigua fascinación del gurú, es decir del que tiene el poder de hacer que hagamos sin ni siquiera intentarlo. Ese toque de contacto que no sólo revela el conocimiento ajeno sino sobre todo nuestras propias potencialidades.

Cuando Patricia Cardona aborda este viaje por la antropología teatral y Latinoamérica, lo que de alguna manera establece es un recorrido histórico donde diversas generaciones y culturas tuvieron la posibilidad de dialogar con dos de los mayores maestros procedentes del teatro de la segunda mitad del siglo XX. Nos da su visión de estos contactos, nos muestra su particular percepción del fenómeno y, sin ningún tipo de proselitismos, extrae posibles conclusiones en relación a sus efectos sociales y artísticos, especialmente en el plano mexicano y en vinculación con la danza, el teatro y la pedagogía alternativa de ambas disciplinas. Y por supuesto inmediatamente vemos a la periodista, a la investigadora, pero también y sobre todo a la creadora, impactada por el desarrollo de este largo camino, siempre surcado por las preguntas que a ella en particular le iban naciendo al paso de las acciones y los años. Así, el material es como un diálogo personal que intenta la mayor claridad posible, la máxima honestidad intelectual para poder trasmitir no una serie de verdades incuestionables dictadas por el maestro, sino el laberinto de dudas y deslumbramientos que va sufriendo durante el proceso de acompañamiento, documentación, dudas y descubrimientos. Vemos a Barba y a Grotowski a través de la subjetividad de Patricia, pero no de manera arbitraria sino de manera constatable. Requisito indispensable para que nosotros mismos podamos ubicarnos durante el recorrido, con nuestros propios intereses y circunstancias. Creo que es un material capaz de sintonizarse con ese particular proceso de desestructuración que caracteriza cada vez más a nuestra cultura en los primeros años de este milenio. Una forma de puente entre generaciones y también entre las maneras de percepción y análisis manejados sucesiva y simultáneamente por esas generaciones. Es decir, un libro capaz de hablar con eficacia a individuos de distintas edades y visiones.

Al interior

Cuando en 1980 tuve oportunidad de participar durante un mes en la primera sesión del ISTA en Bonn, una de mis obsesiones era comprender. Todo parecía claro, pero yo seguía ajeno a lo que sucedía. Primero pensé que era porque aplicábamos muchas horas al día al trabajo físico y personalmente quedaba

completamente agotado. Luego me dije que la metodología de Eugenio no coincidía en absoluto que la que yo manejaba entonces, mucho más cercana a Stanislawki y Artaud, y que eso provocaba mi dificultad; más tarde imaginé que era tan abundante el baño de información y práctica que no lograba procesarlo…en fin, que predominaba un estado de angustia en donde germinaba la sensación de que algo se me ocultaba a pesar de ese derroche de maestros y clases. Sentía que caminaba entre iniciados mientras mantenía intacta mi ignorancia. Tardé mucho en encontrar las llaves correctas de mi percepción para hacerme de esa riqueza que se mostraba inaferrable.

El libro de Patricia Cardona es también el diario de una aventura en la comprensión de los procesos, las historias y las teorías. En ese sentido, se vuelve inapreciable y me hubiera encantado disponer de un equivalente en aquellos tiempos. Alguien en el que apoyar mi ceguera sin que intentara un adoctrinamiento, peligro por el que siempre sentí un profundo rechazo, sobre todo procediendo de Argentina y de un teatro contestatario en un proceso tan complejo como el de aquellos años. ¿Dónde están los secretos del oficio?, ¿dónde el sistema de relaciones humanas que hacen posible su transmisión?, ¿Cómo debe verse y valorarse lo que se me presenta? ¿Qué parámetros son los más pertinentes?...¿Cómo se formulan las preguntas en este particular universo? Y justamente son los interrogantes los que en cada capítulo van guiando nuestra mirada en seguimiento de los de la autora. Es decir que el volumen es también un inteligente conjunto de señales para adentrarse a un mundo de signos que no siempre sabemos interpretar. Este recorrido por la antropología, para nada folclórico ni turístico, nos lleva al interno de las circunstancias y evade permanentemente la lectura superficial de los sucesos, sean pedagógicos o espectaculares, para lanzarnos al laberinto de las construcciones de sentido y a su relación a los artistas, los grupos y su tiempo histórico y creativo.

Cuando leí por primera vez los originales, no solamente tuve la oportunidad de confrontar nuestras respectivas vivencias frente a los mismos estímulos en muchos casos, sino también calibrar el punto de aferramiento y el sistema de análisis de una creadora frente a una historia viva del teatro que cambia, matiza su significado al paso de las décadas. Un material espléndido para enriquecer nuestra comprensión de la labor de Barba, Grotowski, El Odín y la infinidad de artistas que Patricia menciona, comprometidos en todos estos años en un camino plural pero con profundas afinidades y complementaciones.

Entender a los creadores en su contexto vital facilita sin duda alguna la labor de asimilación de su pensamiento. Tal vez por eso los libros de Barba prácticamente siempre incluyen capítulos o referencias autobiográficas. En este caso, Patricia Cardona sigue el mismo modelo, sólo que en lugar de narrar las historias personales, teje un abanico de cierta cotidianeidad que enmarca los sucesos. Tanto la de los personajes entrevistados o comprometidos con la narración, como de ella misma y su circunstancia. Esto nos permite acercarnos de manera sencilla, identificar el contexto, bajar las tensiones y aferrar lo narrado como un diálogo

personal sin obstáculos excesivos ni la ignorancia de la geografía del camino. Y esto no es banal y me recuerda las técnicas empleadas en la antropología cultural en sus primeras etapas maduras con investigadores como Malinowski y Levy Strauss. Esto no sólo no elimina el rigor sino lo hace asimilable también para los no iniciados que transitan en esos momentos la formación teatral o dancística y simplemente se interesan por la profundización de esos lenguajes sin contar sin embargo con un bagaje teórico muy elaborado.

Me preguntaba si se trata de un libro enfocado esencialmente a la relación del Odin y Barba con los grupos creadores latinoamericanos. Y diría que no específicamente, que más bien es un material que lo incluye pero tiende a huir de las clasificaciones estrictas y nos permite simultáneamente diversos tipos de aproximación: nos pinta del pensamiento de Barba y Grotowski desde la apreciación de la propia autora y su evolución intelectual, pero también nos muestra en perspectiva los saltos en la confrontación de este pensamiento por el teatro de grupo latinoamericanos en la segunda mitad del siglo XX. Y se transforma asimismo en un referente práctico para nuestra propia aproximación a esta corriente, como una forma de visualizar un sendero fructífero entre detractores y apologistas que no siempre se han tomado el trabajo de elaborar un pensamiento analítico y documental de mayor vuelo.

Saliendo

En definitiva, "Diario de un viaje por la Antropología teatral de América Latina" me ha dado el placer de una mirada aguda vertida sobre el trabajo del actor, sobre la labor del crítico – labor de la cual la autora se aleja sin esperanzas – sobre el trabajo del investigador en temas donde no hay demasiados registros históricos serios y a la mano, y sobre la creación, sus lenguajes y su vinculación con el público. No es poco ciertamente si además se agrega que todo está sazonado por una prosa muy ágil, una clara conciencia del ritmo de la escritura y la presentación "del brazo y a lo amigo" de un puñado de nombres fundamentales para el teatro contemporáneo para esta bisagra de siglos.

Desde ya no lo creo uno de esos libros destinados a eruditos, sino más bien un texto divulgativo de alta precisión y muy buen nivel capaz tanto de aclarar sombras a los que transitamos diariamente por estos senderos como de abrir brecha a los que inician el camino. Un texto de combate que es bueno llevar en la mochila cuando, por ejemplo, recorremos alguno de los caminos del tercer teatro (para usar la terminología del propio Barba), tan dados a expandirse por todos los rincones de nuestro continente.

En lo personal pienso que ese teatro está reformulándose, que las nuevas generaciones están ansiosas que adquirir una raíces históricas que le pertenecen, pero también de esquivar las copias, la repetición formal de discursos y acciones y el peso de culpas nunca cometidas. Bah, de enterrar a los viejos con honores para

transitar el propio camino asumiendo y refundiendo herencias. Y en se sentido el material que nos entrega Patricia Cardona, en concordancia seguramente con el pensamiento del propio Barba, aligera los procesos y permite comprender de manera más clara donde se encuentra cada uno y también qué papel juega la Antropología Teatral – esa herramienta tan fértil como a veces poco comprendida - en el horizonte actual del teatro.

Por último creo que un componente fundamental del libro es que contiene a la esperanza escondida entre sus páginas. De una manera delicada, casi femenina. En una de sus últimos capítulos, dedicadas al festejo del 40 aniversario de la fundación del Odin Teatret en Holstebro, que nos tocó compartir, deja escapar "… entendimos que la locura es el método, que método significa camino. Y desde entonces no hemos parado de investigar donde se encuentra el asiento de la locura creadora". Las nuevas generaciones tal vez manejan otro lenguaje y un profundo desencanto. Creo que vale profundamente la pena no solo heredarles nuestros errores sino también el impulso vital para que sientan que soñar puede ser un acto hermoso y válido si ponemos el esfuerzo, el rigor y la inteligencia entre sus premisas.

ADVERTENCIA AL LECTOR

El título de este texto lo dice todo: es un diario, y como tal, es mi visión particular de lo que la antropología teatral me ha permitido experimentar como periodista, crítica e investigadora de la danza. Es la reflexión sobre cómo la teoría y la práctica de un hombre de teatro ha contribuido a enriquecer la mirada en torno a un género, que a partir del siglo XVIII se separa del teatro: la danza escénica.

La advertencia solo tiene un sentido: evitar que alguien quiera encontrar en esta trayectoria una reseña histórica y crítica del teatro y la danza en América Latina. Las menciones a determinados grupos son únicamente puntos de referencia en el mapa de acontecimientos vitales de mi vida. De ahí que los ejes para la reflexión sean experiencias básicamente vividas en México y Perú, los escenarios principales de mi desarrollo particular.

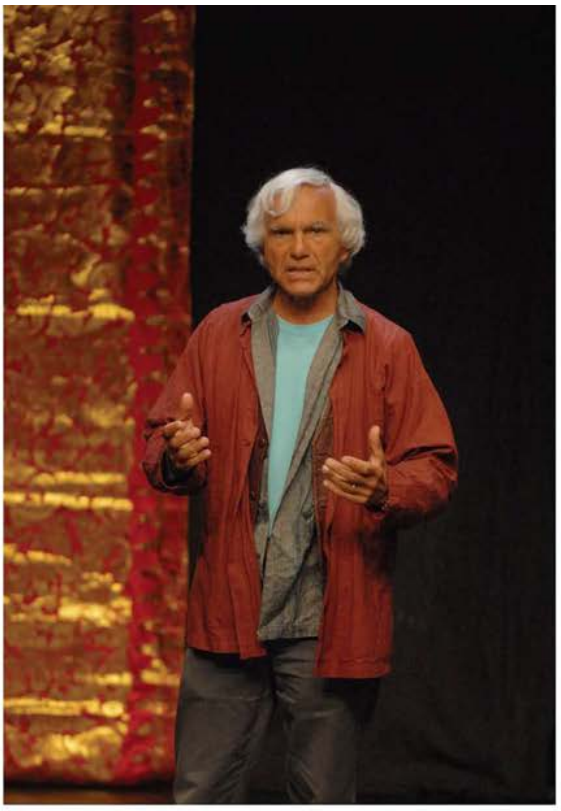
Polonia y Dinamarca forman parte de esta constelación de vivencias en tanto que ahí resumo y encuentro los orígenes y desenlace de una corriente histórica conocida como antropología teatral, teatro eurasiano, tercer teatro con un indiscutible impacto en América Latina. Sobre todo en el sur del continente, la antropología teatral ha sido el disparador de reflexiones, confrontaciones y

reencuentros, al grado de que la presencia del Odin Teatret puede ser, aún hoy, una provocación que despierta rechazos o epifanías, dos extremos apasionados.

En resumen, este es un diario de reflexiones y crónicas personales que reúnen teoría, acontecimientos y testimonios. En este sentido es más que un acopio de impresiones y experiencias. Si el lector encuentra aquí su propio espejo, sin importar estilos y filosofías particulares, enhorabuena. Que lo disfrute tanto como yo he disfrutado revivir y registrar el viaje de mi propia alquimia personal y profesional.

Fotografía: Christa Cowrie

Fotografías: Christa Cowrie



Fotografías: Christa Cowrie

Fotografías: Christa Cowrie

INTRODUCCIÓN

La última palabra

Es el mes de octubre de 2009. A las cinco de la tarde cae una luz cálida sobre el parque donde termino de leer la última palabra. Tengo todos los artículos sobre el Odin Teatret en América Latina que reuní en la hemeroteca de sus instalaciones en Holstebro. Esa palabra es: “imaginación”.

La dice Eugenio Barba en l988 durante una entrevista hecha en Lima, Perú. El título es perfecto: Ilusiones vitales, ilusiones mortales. Nadie mejor que Eugenio Barba, un maestro de la imaginación, para distinguir entre una y otra.

El contexto en que pronuncia la palabra “imaginación” es fundamental por la vigencia que cobra hoy día. “En el momento en que la Nación, el Estado, aquello que constituye una tradición cultural no te alimenta más, tú debes inventar tus propios medios, tus valores, tu universo espiritual que define tu conducta, tus pasos día a día, mes a mes, año tras año. Es como si tú inventaras otro orden de imaginación”. (Salazar de Alcázar, 1988/89, pg.90)

Todos nacemos en este mundo pero no todos pertenecemos a él. Algo parecido ha dicho el director italiano a lo largo de su vida y en cualquier circunstancia. Sus “ilusiones vitales” se convirtieron en su mundo alternativo desde el teatro. Lo demás ha quedado como un telón de fondo para recordarle continuamente que la realidad que inventó para sí mismo es la única donde pudo haber vivido.

Esta soberanía del espíritu se convirtió en bandera. Hoy, cuarenta y seis años después, no es de extrañarse que el Odin Teatret, epopeya del siglo XX, haya ejercido tal magnetismo en todos aquellos que persiguen una “ilusión” que les permita salirse de los modelos predeterminados de la conciencia colectiva contemporánea. Es la “ilusión” para creer que “cada uno de nosotros, con su pequeña acción, puede ser un artesano de la historia.” (Idem)

Dicho así, parece inofensivo y hasta romántico. Visto materialmente en las calles de Argentina, Perú y Chile, con actores llenos de vitalidad, gozo y exuberancia durante los regímenes totalitarios de los años 70 y 80, fue una bofetada.

La culminación de una era

Este libro empieza por el final, hecho que tiene un sentido estratégico: quiero hablar sobre la culminación de una era. Es el cierre de un ciclo marcado por dos

aniversarios importantes celebrados en Polonia 2009: los cincuenta años de la fundación del Teatro Laboratorio de Jerzy Grotowski y los cuarenta y cinco años del Odin Teatret.

Ha sido una era coloreada por la relación con América Latina. Sin duda, una relación pasional que no termina aún. Lleva más de treinta años, en el caso de Eugenio Barba. Las cientos de cuartillas que he leído en los parques, en los aviones, en mi estudio son artículos, ensayos, reseñas sobre la presencia del Odin Teatret en Venezuela, Perú, Argentina, México, Brasil, Chile, Uruguay, Cuba, Ecuador, Colombia, Costa Rica, República Dominicana, Martinica. Reconstruyen la historia de una relación intensa, comprometida, a veces matizada por ideologías implacables, otras por defensas intelectuales comprensibles. Los textos jamás son indiferentes.

Al escribir estas palabras mi memoria me regresa treinta años atrás, sin poder evitarlo. Conozco primero a Eugenio Barba a través de sus libros. En mi juventud sus reflexiones me parecieron un portal hacia otros mundos de la imaginación. Registran una historia de experiencias escénicas que han derivado en teoría fundamental. Yo vengo de la teoría. Estudié filosofía. La abandoné cuando su lenguaje me estaba aislando de la vida. Junto con los libros de Barba, los textos de Jerzy Grotowski pasaron por mi mente como cometas luminosos que provenían de sabidurías muy antiguas.

Mi versión de los hechos corresponde a quien fuera, hace más de treinta años, una inquieta crítica de danza y periodista cultural buscando, anhelando más bien, desde el corazón intenso de la ciudad de México, una manera de recrear o reinventar su oficio. Ahora entiendo que mi permanente estado de insatisfacción con los parámetros para ejercer el juicio crítico de las artes me llevó a construir mi propia historia al lado del Odin. Es la historia de una vivencia profesional que me permitió finalmente dejar todo aquello que iba en contra de mi naturaleza. La antropología teatral fue el detonador.

Cada quien parte de una irritación o insatisfacción silenciosa para construir su propia historia. A mí me llevó a estudiar a los filósofos de nuestra cultura occidental. Me enamoré de los antiguos griegos. Después no encontré más que libros, algunos fascinantes, otros herméticos. Era demasiado joven para descifrarlos. Desde niña los estudios de danza habían sido mi refugio. Me dieron lo que para otros puede significar el recogimiento que inspira una catedral gótica. La danza ha sido mi hogar y brújula. Primero me instaló en el periodismo cultural. Luego me puso frente a la antropología teatral. Más tarde me hizo saltar a la ecología, donde me convertí en un “animal” nómada hasta fundirme con la etología. Entonces descubrí la unidad esencial de la naturaleza con el espíritu humano. Como diría Gonzalo M. Tavares en su cuento El baile, éste siempre fue “un método elegante de corregir los desequilibrios intelectuales, físicos, morales, económicos, culturales, conductuales…”

Cuando conocí la antropología teatral encontré lo que buscaba como crítica de danza. No me refiero a las teorías, sino más bien a algo intangible: me encontré a mí misma como punto de partida para la lectura de la danza y del teatro. Comprendí el mundo escénico desde el misterio y sabiduría de mi propio cuerpo. El cuerpo arcaico. La mente, que todo lo separa y fragmenta, pasó a un segundo plano. Pude saborear, de manera más íntima, la integración orgánica de las energías invisibles del bailarín/actor cuando las hace visibles. El cuerpo biológico se convirtió en el radar de aquellos principios universales del teatro y de la danza que permiten la eficacia y verdad escénicas.

Fue así como pude reconciliarme con la mente como instrumento al servicio del cuerpo. Empecé a entender los mecanismos de la comunicación escénica y no escénica. En el teatro de la política vi lo mismo. Como periodista y crítica, empecé a empatar las palabras con la experiencia. Entendí que un cuerpo dilatado por las energías extracotidianas va acompañado de una mente dilatada también. Eso cambió mi escritura. Y mi percepción de todo lo que me rodea.

Muchos años después, cuando llegué a la conclusión de que todo crítico ---con sus bases teóricas--- en realidad sólo escribe sobre sí mismo a partir del estímulo escénico, la crítica periodística perdió todo sentido para mí. Si la objetividad es un espejismo y la subjetividad es el único constructor de realidades, cambié la palabra escrita por la palabra pronunciada, vivida. Me dediqué a dar seminarios y talleres sobre la percepción del espectador y la dramaturgia del bailarín, dos temas inexistentes en las escuelas profesionales de danza. Me permitieron profundizar en la expresión y experiencia escénica de manera directa. Encontré en el “aquí y ahora” del salón de clase un elixir. Sin filtros intelectuales. Comunicación por la vía de los impulsos. Las cosas son o no son.

Luego escribí la Anatomía del crítico donde me planteo las siguientes preguntas: ¿qué es un crítico eficaz? ¿No tendría que ser otro creador de poéticas para intervenir en el juego del arte? ¿Cuál debería ser, entonces, la naturaleza de su lenguaje para convertirse en testimonio digno de la expresión escénica? ¿Tendría este lenguaje que nacer de la misma energía dilatada que sustenta la experiencia estética? Ver teatro, ver danza es una experiencia. La crítica vendría siendo una manera de compartir esa experiencia. Pienso en un diálogo franco de visiones con el otro que sí asume su condición de artista. Quería abortar el abismo entre la retórica y la vivencia del bailarín/actor. Quería rescatar la danza de impulsos del espectador. Y me volví radical.

Este giro sin retorno no hubiera sido posible sin los instrumentos teóricos de la antropología teatral. Y más tarde de la “etología teatral”. La búsqueda del animal humano, ese “eslabón perdido” entre lo primitivo esencial y el bailarín/actor profesional ha estado en mí como la avidez de un cazador de diamantes. El detonador fue la lectura de Las islas flotantes de Barba, texto que reconozco como mi primer y mejor maestro en el difícil arte de fundir, con rigor y poética,

vulnerabilidad y ciencia, entraña e intelecto, seducción y verosimilitud, la teoría y la práctica.

He sido testigo de la fascinación que ha ejercido la presencia del Odin Teatret en América Latina y viceversa. No es un fenómeno simple de abordar. Es como entender una relación pasional donde todo es posible menos la ecuanimidad. Las relaciones entre Europa y América Latina están hechas de la misma materia: atracción y rechazo, admiración y rencor, camaradería y conflicto, amor y ruptura. Se necesitan mutuamente. Son referentes de identidad, por la vía de la identificación o de la negación.

Estuve con Eugenio Barba y el Odin Teatret en múltiples seminarios, conferencias y congresos de la Escuela Internacional de Antropología Teatral en México, Italia, Francia, Dinamarca, Alemania y Perú. Creo que he llegado a entender por qué Barba, creador del discurso teórico alrededor del Tercer Teatro y teatro Eurasiano, de la Antropología Teatral y el Theatrum Mundi enciende las fibras sensibles de sus seguidores y/o de sus críticos en América Latina. Lo he vivido en carne propia.

Eugenio Barba ha generado una ética y política de trabajo que descuadró las ideologías fundamentalistas de los 70. Desarrolló un sistema teórico-pedagógico que obliga al participante a atravesar por una serie de “noviciados” antes de comprender cabalmente el objeto de estudio. En este sentido, la vida me ha puesto frente a un verdadero escultor de voluntades. Es decir, un estudiante o colaborador resiste una experiencia pedagógica o profesional al lado de Barba sólo mediante un despliegue supremo de voluntad y vocación. Porque su primera estrategia, en el ejercicio de la construcción de la nueva percepción del sí mismo, es romper con la comodidad de los esquemas predecibles.

Cuando organizamos el seminario Caballo de plata en la década de los 80 en las instalaciones de la Universidad Nacional Autónoma de México, Barba era una especie de caballero hidalgo con su espada surcando las mentes y cuerpos de los coreógrafos. Me quedó clarísimo, desde entonces, que en México quienes mejor entenderían el bios escénico de la antropología teatral eran los bailarines, no los actores. Nuestro teatro es de tradición realista. Difícilmente los actores alimentan la disciplina del cuerpo. La antropología teatral es la erudición misma del cuerpo dilatado.

Eugenio Barba siempre habla de un cuerpo en “vida”. Durante años me preguntaba qué quería exactamente decir con esto. ¿Un cuerpo vivo? No. “La palabra vida indica el nivel elemental del comportamiento performativo que no es portador de significados, sino de pura y simple presencia. No es expresión, ni comunicación, pero es lo que permite que exista tanto lo uno como lo otro. Es el nivel pre-expresivo común de los actores/danzadores”, ha escrito en el programa de mano de Las mariposas de Doña Música.

Un cuerpo en “vida”, entonces, requiere necesariamente de una danza profunda. No tiene que ser evidente. Se traduce en las ondas de un ritmo, de una acción potente, aún cuando el actor maneja pequeños gestos. O permanezca inmóvil. Sin danza profunda no hay actor eficaz, dice Barba. Exige un cuerpo comprometido en su totalidad. “Es a esta integridad y unidad del organismo --en vida-- que llamo danza.”

Me quedó claro que el arte de la presencia escénica es “el eslabón perdido” que andaba buscando en el animal-humano. En su vida salvaje, el animal trae esta cualidad naturalmente. El humano la debe recuperar. Entrar en contacto con un maestro que lo provoca es una experiencia transgresora. El estudiante estará de por vida agradecido, o profundamente herido. He visto a Eugenio aniquilar muchos egos estériles que defienden su civilidad. No tolera la impunidad. Tampoco la banalidad. Con el tiempo he visto como su personalidad se ha vuelto más flexible y juguetona, y también más irónica y libre, aunque no menos exigente. ¿O intransigente?

En América Latina, continente casi herido de muerte pero con una vitalidad que se resiste a olvidar y mucho menos a rendirse, un hombre así provoca emotivas y paradójicas lecturas. Sus espectáculos, no siempre abiertos a una lectura fácil, han generado incomodidad. Pero también una fascinación irresistible. Asimismo, he comprendido que parte de su magnetismo está en las reflexiones sobre tantas preguntas alrededor del oficio teatral en condiciones sociales, económicas y políticas imposibles. Barba es el teórico por excelencia de la resistencia y multiculturalidad dentro del arte escénico. Esto, en América Latina, es un gancho que puede volverse arma de doble filo.

La pregunta a Jerzy Grotowski

Entendí con mayor profundidad al Odin Teatret y a su fundador cuando vi y escuché en varias ocasiones a Jerzy Grotowski. El hombre de teatro más enigmático, quizá el más temido y sin embargo, el más reverenciado, entró una noche al Teatro de la pera de Módena en Italia. Habíamos cientos de estudiantes, actores, directores de teatro e investigadores que lo esperábamos para escuchar, con silencio sepulcral, su conferencia en un francés golpeado por el acento polaco. Eran las once de la noche. Hablaría unas cuatro horas. Todos estábamos dispuestos a ignorar sus excentricidades con tal de conocer lo más reciente del pensamiento incisivo y profanador del teatro contemporáneo. A las dos de la madrugada una energía luminosa fue capaz de acabar con el cansancio de los espectadores.

Esa noche Grotowski vistió con severidad diplomática. Saco negro, corbata negra, pero un detalle: sandalias de cuero. En una mano llevaba la cajetilla de cigarros, en la otra, una taza de café.

Su blancura lechosa brillaba bajo los reflectores. Era como un personaje endémico de las novelas de Dostoievski. Desenmascaró los mitos colectivos que nos manipulan con velos seductores. Mostró su aversión por la textura falsa de nuestra sociedad. Aseguró que pasamos los primeros treinta años de nuestra vida construyendo la máscara social y política. No hubo un solo individuo, de quienes lo escuchamos alguna o varias veces, que no recibiera el impacto de sus cuchillos mentales, lanzados, eso sí, con la ecuanimidad de un místico.

Esa noche muchos nos sentimos electrocutados. Fue el choque de vernos frente a desafíos abrumadores. Choque porque advertimos nuestra compleja estructura de escapes y evasiones. Choque porque intuimos nuestros vastos recursos personales inexplorados. Choque porque nos hizo cuestionar nuestras profesiones. Choque porque supimos que en aquella parte del mundo había un hombre que vivía, con absoluta dedicación monástica, el sacrificio de todo lo superfluo. Choque porque a mí en lo particular y a otros cinco periodistas se nos había invitado para hacer cada uno, frente al público, una sola pregunta a al maestro tan celebrado. Eparte del homenaje internacional al fundador del Teatro Laboratorio de Opole.

Durante mi travesía del Atlántico viví el pánico y la incredulidad de que esto me estuviera pasando. Se me había permitido hacer una sola pregunta frente a espectadores del mundo entero. ¿Pero cuál? Tendría que ser ¡¡¡¡¡¡l-a p-r-e-g-u-n-t-a d-e m-i v-i-d-a !!!!!!! Eran los tiempos en que ardía en mí, con especial intensidad, la inconformidad que me generaba mi oficio. Chocaba profundamente con la prepotencia que se nos imponía desde la cúpula del periódico donde escribía. Nuestra pluma era atractiva para el lector porque era implacable. Los críticos y periodistas éramos gladiadores. Yo vivía la profunda crisis de la incongruencia. En vez de destrozar leones, tenía que destrozar artistas, es decir, la motivación más grande de mi vida.

Mi pregunta a Grotowski fue una confesión ética. “Si los críticos registramos la historia de una trayectoria artística con nuestras publicaciones cotidianas, si nuestro oficio depende del creador y de sus espectáculos para existir, si partimos de nuestra subjetividad y criterios para registrar un hecho escénico, ¿qué tipo de memoria histórica estamos dejando para la posteridad? Somos los responsables de la hemerografía para reconstruir el pasado desde el futuro. ¿Cómo dejar una huella de lealtad y no un marasmo de distorsiones de la propia historia?

Me sentía acribillada por la mirada de todos. ¿Viajé a Europa sólo para vivir mi propia catarsis? Mi estado era lamentable. Podía desplomarme. Pero necesitaba escuchar una respuesta.

Sólo me calmó la voz del maestro. Con la sabiduría y paciencia de un viejo abuelo, Grotowski respondió a mi pregunta y habló quince minutos. Conforme salían las palabras de su boca yo hacía un esfuerzo inaudito por convencerme que quizá la pregunta había tenido sentido para alguien más.

Resumo su respuesta: “Cuando era estudiante en la escuela de actuación en Moscú, los libros de Meyerhold estaban censurados y guardados bajo llave. Mi curiosidad por conocer sus propuestas aumentaba conforme pasaban los días como estudiante. Con frecuencia me había acercado a la bibliotecaria para que me dejara leer sus textos. Y siempre sucedía lo mismo. Negaba la posibilidad una y otra vez. Hasta que un día decidí chantajearla. Sabía que tenía un amante que trabajaba ahí mismo. Me le acerqué para negociar con ella mi silencio. O me presta los libros de Meyerhold o la denuncio. Asunto arreglado. Fue tal su estupor que accedió a darme los libros.

“Empecé a leerlos y cuál fue mi sorpresa que conforme iba avanzando, las palabras de Meyerhold se convertían en imágenes vivas, presentes, cascadas de hechos que yo podía ver como una realidad viva frente a mí. Sentí que estaba presenciando los espectáculos de manera directa. Esa sensación de acercamiento al hecho escénico no la he podido olvidar. Sus textos quedaron en mí para toda la vida. Así es como creo que debe escribir un crítico de teatro.”

Cuando las cosas tenían sentido

El espíritu libertario e impulso creador de muchos grupos independientes de danza de los 80 fueron mis compañeros de viaje en mis primeros años de formación como crítica de danza. Si bailarines y coreógrafos no hubieran abandonado la frialdad formalista de los 70, década de exploración técnica para el entrenamiento profesional, nunca hubiera sentido la atracción febril por la pasión periodística, la reseña crítica y el reportaje de investigación.

Llegué a México en l973 cuando la danza se había agotado como lenguaje y su presencia era dolorosamente árida. El mexicanismo expresionista de los años 50 también estaba superado. La técnica de Martha Graham se había importado y las tendencias de Merce Cunningham y Alwin Nikolais eran opciones igualmente válidas. La nueva cara del bailarín mexicano emergía de las cenizas y alcanzó dimensiones explosivas en los 80. Los pioneros de la nueva gestualidad experimentaron con el cuerpo, el teatro, la palabra, el video, el canto, y sobre todo con el vértigo emocional. Mi oficio tenía sentido al convertirse en crónica viva de este renacimiento. Fue la década de los irreverentes y denunciantes. Nos unía la sofocación que provocaba la condición del bailarín y su extrema obediencia a la técnica. Empecé a fundir los términos bailarín/actor al mismo tiempo que se consolidó un movimiento de danza independiente sin paralelo en la historia de México y quizá de América Latina.

Hubo diversas propuestas. Unos retomaron los hilos del expresionismo y se crearon los mejores ejemplos de danza/teatro o danza/drama. Pilar Medina, como solista, los grupos Utopía de Marco Antonio Silva, Barro Rojo de Laura Rocha y Francisco Illescas, así como Púrpura, de Silvia Unzueta provocaban catarsis en sus públicos. El Cuerpo Mutable de Lidia Romero --una ramificación de El Forion

Ensamble, de Jorge Domínguez y Eva Zapfe, pioneros en el arte de la fusión entre la danza contemporánea y la música popular urbana—se confabularon con Graciela Henríquez para sacudir a los espectadores con boleros, cumbias y rumbas. Teatro del Cuerpo de Farahilda Sevilla, U.X. Onodanza de Raúl Parrao, Antares de Adriana Castaños y Contempodanza, de Cecilia Lugo encontraron un camino personalísimo y rico en matices formales. En el trasfondo estaban las compañías subsidiadas como Ballet Nacional de México, Ballet Independiente y Ballet Teatro del Espacio con Guillermina Bravo, Raúl Flores Canelo y Michel Descombey como patriarcas de la danza moderna/contemporánea.

En esa década conocimos a tres ejemplos extraordinarios de la danza del sur del continente: Wilson Pico de Ecuador, Álvaro Restrepo de Colombia y el grupo Integro de Perú, dirigido por Oscar Naters. Alvaro Restrepo, por su autenticidad expresiva se convirtió en un punto de referencia obligado. Wilson Pico igualmente sorprendió en los años 80 con su danza "del oprimido", tan propia e inédita que ha quedado en la memoria como otro punto de referencia obligado. Asimismo, el grupo Integro, del Perú, que en la misma década que Wilson Pico mostró al mundo la fuerza de una sociedad bajo los escombros de la guerra intestina, forma parte de mi brevísimo catálogo de la memoria.

Para los años 90 y salvo memorables excepciones, el movimiento independiente dejó atrás la mística que lo sustentó durante diez años. Se entregó al vértigo energético. A la pugna desenfrenada. Al sincretismo de perspectivas. A la fragmentación de objetivos. Se impuso la atomización de los colectivos, así como el colapso de las ideologías antes compartidas. La internacionalización se intensificó como opción y la excelencia técnica como garantía. Salvo excepciones destacables, como el grupo Delfos de Víctor Ruiz y Claudia Lavista, La manga, de Gabriela Medina, Teatro de movimiento, de Alicia Sánchez, Onírico, de Gilberto González, quedaron atrás los "atletas del corazón" para darle paso a "los guerreros dispuestos a todo", como bien los describe la crítica Rosario Manzanos.

Para mí fue la era del desencanto. Del aburrimiento. Naufragaba el sentido de todo. Fue cuando empecé a hablar de la dramaturgia del bailarín como salvación. Pretendía cambiar su percepción de manera más radical. Porque dramaturgia significa "acción escénica" articulada para la construcción de un sentido, algo perfectamente compatible con la danza y urgente de ver en los escenarios. Escribía una y otra vez, hasta el hartazgo: una cosa es bailar, y otra, comunicar bailando. Una cosa es impresionar, y otra conmover al espectador para dejar en él una memoria profunda.

Abandoné la crítica y me dediqué a transmitir en talleres y seminarios, un principio fundamental de las danzas de la India: donde va la mirada, va la mente. Donde va la mirada y la mente, va el cuerpo. Donde va la mirada, la mente y el cuerpo, ahí está el espectador. Sólo la dramaturgia puede amarrar estas provocaciones para atrapar la percepción del espectador.

De la antropología teatral a la etología teatral

Descubrí también que la antropología teatral, en su dimensión más profunda y como sistema pedagógico, permite abrir la mirada a otros aspectos de la vida. Es como si mediante la organización de los principios de la teatralidad se comprendieran también los mecanismos de la teatralidad en la naturaleza. Bios escénico.

Cuando incursioné en el terreno de la ecología para renovar el sentido de mi vida profesional creando, junto con Christa Cowrie, un suplemento de salud y medio ambiente, veía en los ecosistemas el comportamiento de la estructura dramática. En la expresión corporal de los animales percibía actores superlativos en el manejo de las energías físicas. Su precisión no es más que la expresión de una necesidad de sobrevivencia, un impulso y una acción eficaz para alcanzar un objetivo. En las transformaciones de la materia veía la alquimia que fusiona al actor con el personaje de la ficción. En las "causas profundas" que determinan los eventos de la naturaleza, veía el por qué y para qué de toda acción dramática.

Esta necesaria relación vital entre el teatro y la naturaleza me abrió un horizonte aún más específico: el de la etología. En el estudio del comportamiento animal encontré raíces fundamentales de las enseñanzas y preguntas de la antropología teatral. Pude comprobar que en los impulsos y organización de las energías invisibles del comportamiento espectacular se unen todas las culturas teatrales del mundo con los principios básicos de la biología. Las fuerzas de oposición, tensión, dilatación, impulso, contra-impulso, equilibrio precario, explosión, contención, transformación del peso en energía, entre otras, conducen necesariamente a la construcción de sentido cuando se enlazan unas con otras. Así se crea la dramaturgia de la vida. La primera semilla de la teatralidad está en la naturaleza. Había descubierto una mina de oro.

Más tarde la vida me condujo por los caminos que me llevarían a los seminarios de uno de los maestros más luminosos de México. Me refiero a Luis de Tavira. Ahí comprobé que esa conmovedora explosión de vida que es la fuerza de la sobrevivencia revela en el actor los impulsos más arcaicos y a la vez más inmediatos de la humanidad. Los seminarios sobre la dramaturgia del actor me permitieron relacionar ese comportamiento con la psiquis humana y cómo detonarlo a partir del estímulo. Ahí encontré otro eslabón perdido entre la mente y el cuerpo en la enseñanza de la danza. Encontré una técnica mental para el bailarín.

¿Cómo introducirlo en mis seminarios y talleres sin provocar resistencias? Recurrí a mi mejor aliada: la madre naturaleza. El vehículo: los animales. Siempre actúan a partir de un "por qué" y un "para qué". Son y nunca pretenden ser. Su dramaturgia es clarísima. Impulso-acción-reacción. Con el tiempo reuní un video con los ejemplos más extraordinarios de la maestría animal en la vida salvaje. Una

gran enseñanza para bailarines y actores. Un espejo para su autodescubrimiento personal.

En el aeropuerto de la ciudad de México

Cada vez que Eugenio Barba y Julia Varley viajan a la Ciudad de México, el punto de encuentro es el lobby del hotel del aeropuerto internacional Benito Juárez. De esos breves intercambios han surgido proyectos de viajes, entrevistas, giras, talleres y libros. Así nació la gira del Odin Teatret a México en el 2008. Ahí se premeditó este libro que ahora veo como un viaje al interior de mi propia alquimia humana y profesional.

Una de aquellas tardes le comenté a Eugenio que quería estar presente en los aniversarios del Teatro Laboratorio de Opole y del Odin Teatret en Polonia en junio de 2009. Teníamos que encontrar un pretexto para asistir como invitada por parte del Instituto Grotowski de Wroclaw. Muy fácil, diles que escribiré un libro, comenté en broma y en serio. No titubeó. Un fragmento de segundo después dijo: “Estoy de acuerdo”. Entendí el subtexto: nadie puede negarse a semejante propuesta. “Pero antes tendrás que venir a Holstebro al Odin Week en marzo, y al Festuge en junio y al Encuentro de Ayacucho en noviembre para que tengas una idea más completa de lo que es el Odin Teatret. Y el libro va a ser sobre la relación del Odin con América Latina desde tu perspectiva particular como crítica de danza”. Nada mejor. Siempre he sido una defensora del mundo “interior”. La narración autobiográfica siempre me ha facilitado hablar del “exterior”.

Con esta advertencia los años 2007 y 2008 los dediqué a recorrer cuarenta y cinco años de historia del Odin en mi cuerpo físico, emocional y mental a través de viajes, videos, libros, demostraciones de trabajo, espectáculos y entrevistas. Fue un año de movimientos telúricos en todo mi sistema nervioso. Un reto mayúsculo. Pero acepté con gusto.

POLONIA
Wroclaw 2009

La cuna de una verdad…

Empiezo por el final, porque no hay más principio que ése. Me refiero al momento en que me despido de Wroclaw, sede del Festival El mundo como un lugar de la verdad, una tarde de junio de 2009. Ese día no ha llovido. Es un momento amable para el clima impredecible de Europa.

Los cincuenta años de la fundación del Teatro Laboratorio de Opole y los cuarenta y cinco del Odin Teatret de Dinamarca, juntos, de la mano, cerraron en las mismas

fechas un ciclo vital en la historia del teatro. Desde mi punto de vista, en noviembre de 2008 también se ha cerrado otro ciclo: el de los Encuentros de Ayacucho, epicentro del Tercer Teatro en América Latina. Perú y Polonia, dos despedidas. No lo digo con nostalgia. Al contrario. Lo que viene tendrá que reinventar el teatro de otra manera. O continuar con la herencia renovada.

Christa Cowrie, mi amiga fotógrafa y yo llegamos a Wroclaw desde Berlín en un tren que nos permitió ver en el paisaje la historia política y económica de este continente. Es decir, el antes y después de la caída de comunismo soviético. Nos subimos en una estación de cristal y hierro con niveles aéreos y subterráneos y nos bajamos del mismo tren en una estación desvencijada a la cual no le han llegado aún los euros para su restauración y modernización. El Instituto Grotowski, centro de operaciones del Festival, está ubicado dentro de una plaza medieval, ésta sí, restaurada con abundantes inversiones de la comunidad europea. El Instituto contiene el archivo histórico más completo de la trayectoria de Opole. Alrededor, la muchedumbre invade los cafés y pequeños bares. El festival está anunciado con carteles en las paredes y ventanas de esta joya arquitectónica. En la plaza vemos fotos de Pina Bausch, Peter Brook, Krystian Lupa, Richard Schechner, Tadashi Suzuki, Roberto Bacci, Theodoros Terzopoulos, Krzystztof Warlikowski, Anatoli Vassiliev, Eugenio Barba y Ludwig Flaszen. Pina Bausch, con su repentina muerte en estas fechas nunca alcanzó a ver los “rascacielos” medievales de Wroclaw.

Ahí el viento es feroz. El clima impredecible. Un día de sol se paga con tres de lluvia y niebla. Estamos en una ciudad universitaria que sufrió los embates del fascismo y del comunismo con la misma intensidad. Hace sesenta años sólo podían verse las ruinas humeantes de la guerra. En el momento de escribir esto leo un ensayo de Adam Michnik sobre Polonia donde dice: “Hoy Polonia es un país normal. Tenemos problemas normales con la crisis, tenemos conflictos normales en el Parlamento, escándalos normales y relaciones normales con nuestros vecinos. Es un placer ver que mi país es normal de nuevo. Cuando menos por un rato…”

Algunos de los espectáculos del mundo como lugar de la verdad son deslumbrantes. No puedo dejar de pensar en la fuerza telúrica de la actriz francesa Valérie Dréville bajo la dirección de Anatoli Vassiliev interpretando a Medea. Me cuesta quitarme de encima la pesadez existencial de Warlikowski. Los magistrales intérpretes de Japón, China y Bali en la danza del Ur Hamlet de Barba aparecen y desaparecen como fantasmas en mi mente. Los jóvenes actores del Teatro Zar, el grupo de Jarek Fret, director del Instituto Grotowski son misiles de energía. En tierra polaca he entendido mejor este poder escénico. Aquí la historia reventó en fortaleza y vulnerabilidad como en ningún otro lugar. Y me digo: sólo en un lugar que ha padecido lo que Polonia puede darse un teatro penetrante e implacable. Sólo aquí pudo haberse desarrollado un Grotowski. Ahora entiendo también el abismo entre estas tierras y América Latina. Entendemos la disciplina y la formación del actor de otra manera.

Me explico: la visión del actor que Grotowski construyó para el mundo desde el aislamiento de Opole ha cuestionado toda la historia del teatro del siglo XX. Lo vemos hoy en los actores del Odin y en estos jóvenes de Wroclaw. Sólo una palabra los define: impecabilidad. ¿Qué requiere esta formación? Otra conciencia. Un compromiso sin tregua. La superación de todos los límites.

A Grotowski le sobrevive aún Ludwig Flaszen. En Polonia me entero que fue la "pareja" intelectual de ese experimento que cambió los cimientos de la puesta en escena y de la formación del actor. Se compara esta "pareja" a la otra más importante del teatro del siglo XX: Danchenko/Stanislavsky.

Grotowski y Flaszen fueron cofundadores del Teatro Laboratorio promovido por el propio Flaszen en un momento crucial de su vida. Buscaba nuevos retos para su oficio como crítico teatral en la Cracovia comunista. Cansado de la palabra, recurrió a la acción. Me identifiqué con él de inmediato.

El Teatro Laboratorio de Opole fue el epicentro de esta efervescente revolución del cuerpo y de la palabra del actor. Paul Allain, en su introducción a Flaszen en el programa del Festival, afirma que éste le puso nombre a muchos de los hallazgos encontrados. Dio estructura y contexto a términos como "teatro pobre", "actor santo", "la vía negativa". El compromiso físico de los actores de Grotowski se convirtió en un compromiso psicofísico para Flaszen. (Allain, 2009, pg.53) La presencia de Flaszen en este Festival de las verdades confirma que estas personalidades/cómplice de los grandes genios son vitales para que teoría y práctica se integren, convivan y permitan la construcción de un sistema de transmisión, de enseñanza.

Hoy Flaszen es un viejo vital, desparpajado y tan dueño de sí que puede permitirse la generosidad sin límite de narrar su vida a los jóvenes que escuchan sus anécdotas. La reunión con los actores que participan en el Ur Hamlet del Odin Teatret forma parte de los breves encuentros matutinos para conocer la historia viva. Les ha explicado la necesidad en aquel entonces de crear un "teatro puro". Un teatro como vehículo para encontrar otra cosa más allá del teatro. Una verdad sutil. Un oficio o ejercicio que es en sí mismo autopenetración, porque mientras se busca y se explora, se vive la experiencia de la búsqueda. Y ésta transforma y transgrede, confirmando otro principio poderoso en la visión de Grotowski: que lo físico se vuelve psíquico y viceversa. Con esto Grotowski definió su propia búsqueda espiritual. Como decía, "su yoga personal".

Me pregunto cómo reciben estos jóvenes las palabras de Flaszen. Muchos son de América Latina y están en Wroclaw gracias a los talleres que tomaron con el Odin Teatret para la preparación del Ur-Hamlet. Esta oportunidad es como realizar un viaje a las estrellas. Pero no puedo dejar de pensar que la voz de Flaszen la escuchan como un eco lejano. La filosofía y práctica que nació en el Laboratorio de Opole es un fenómeno tan particular que le es ajena al mundo escénico de hoy.

Más bien, siempre fue una isla donde unos cuantos seguidores descubrieron en la "impecabilidad" la maestría de sí mismos. ¿Cuántos están dispuestos a seguir este camino? En sí, es un camino de renuncia para ganarlo todo…escénicamente.

Grotowski le dio tal importancia al cuerpo que lo convirtió en un transmisor extremo de luz. Un acto total donde se funden las fronteras, las divisiones entre las acciones y los sueños. Grotowski, dijo Flaszen, sabía tocar aquellas zonas de enorme creatividad que sólo se pueden alcanzar mediante estados meditativos lúcidos, con una profunda conciencia del aquí y ahora. Porque es ahí donde se encuentra el potencial creador máximo. En ese momento un detalle diminuto es una totalidad. Ese detalle contiene toda la carga psíquica de la que el actor es capaz. No lo dijo de esta manera, pero pienso en el poder de fuerza creadora de los shamanes cuando se encuentran en este estado.

Esta tradición sigue viva en Polonia en algunos pequeños grupos que la continúan con extrema devoción. Hemos visto en Wroclaw a intérpretes que "incendian" el escenario con su presencia. Las verdades queman, ha dicho Eugenio Barba. Son un fuego. Estamos ante un hecho casi místico. Me impacta la sobriedad de estos jóvenes. ¿O viejos vitales?

Lo mismo ha perseguido Peter Brook, aquí presente en este festival. Dice James Roose-Evans en su libro Experimental Theater que este director se ha comportado más como un maestro Zen que como un hombre de teatro convencional. Durante su recorrido por el continente africano en los años 70, Brook pidió a sus actores que el campamento donde vivían fuera una extensión de su trabajo. Ha exigido que en sus vidas, como en su actuación se logre una espontaneidad que se adquiere sólo después de un intenso y agonizante proceso de autoexploración. (Roose-Evans, 1984, pg.184)

Al igual que Grotowski, Brook incita al actor a deshacerse de su personalidad, manierismos, hábitos, vanidades, neurosis, trucos y clisés hasta alcanzar un elevado nivel de percepción. Como diría uno de sus actores en La conferencia de los pájaros: "¿Crees que será fácil alcanzar el conocimiento de las cosas espirituales? Significa nada menos que dejarlo morir todo dentro de sí…" (Idem.)

La primera piedra, o la ceremonia del retorno

Eugenio Barba abrió el Festival con el montaje de Ur-Hamlet. A la mañana siguiente recibió del Ministro de Cultura y Patrimonio Nacional la medalla: Gold Gloria Artis, en la Alcaldía de Wroclaw. Esa mañana Eugenio preparó un pequeño montaje de música y danza. Después de los discursos, ha puesto a bailar al ministro con una hermosa balinesa. El desconcierto del funcionario nos contagia a todos. El desparpajo barre con la solemnidad y el funcionario polaco no puede resistirse. Eugenio había iniciado su propia danza con otra bailarina y lo arrastra, literalmente, a la celebración inesperada. Todos quedamos agradecidos.

Aquí en Polonia nació Eugenio Barba como director escénico. Aquí recibió la primera simiente del teatro para convertirse en ciudadano del mundo. Aquí mismo ha anunciado la despedida próxima del Odin Teatret. Principio y fin son celebrados por igual en una ceremonia simbólica, chusca, más irreverente aún que la entrega de la medalla del día anterior.

Nos hemos reunido en una antigua estación de tren, hoy convertida en teatro. Esto es usual en Polonia. Cualquier espacio es un pretexto para hacer teatro. Ahí estamos reunidos los más cercanos colaboradores y amigos del Odin Teatret. Hemos viajado de todas partes del mundo.

Eugenio abre la ceremonia diciendo: "Estoy contento porque el Odin Teatret ha entrado en el quinto y último acto de su vida. Estoy satisfecho del pasado y más del futuro y de lo que Grotowski y sus colaboradores soñaron: dignidad y lealtad en nuestra profesión.

"Cuando Grotowski dejó Polonia pudimos ver las consecuencias de esta lealtad. Ciertas personas han incorporado esta experiencia. El día de hoy no sólo recuerdo a los ancestros del oficio, sino a los intelectuales que permitieron la transmisión de este conocimiento.

"Estoy contento porque el Odin Teatret desaparecerá pronto en su quinto acto. Sólo tengo una cosa que hacer y por eso he llamado a esta reunión La ceremonia del retorno.

Eugenio Barba se refiere al regreso de los derechos del libro Hacia un teatro pobre al Instituto Grotowski. "Yo puse las palabras de Grotowski en este libro. Reflexión y práctica. Fui un joven muy ambicioso y publiqué una revista con lo que consideraba los textos esenciales para un actor y un director. La primera piedra fueron las cinco mil copias de Hacia un teatro pobre que imprimió el Odin Teatret. Pasaron muchos años para que pudiéramos venderlas."

Mientras tanto saca de una bolsa negra una copia de la primera edición. "Este libro pertenece a Polonia. Nosotros ya hemos absorbido todos los secretos que el libro encierra."

Y procede a instalar una mesa con un mantel amarillo en el centro del escenario. A un lado están sentados los actores del Odin: Julia Varley, Roberta Carreri, Torgeir Wethal, Jan Ferslev, Frans Winther, Iben Nagel Rassmussen, Kai Bredholt y Donald Kitt, protagonistas también de esta historia. Como el mago Merlín en pleno espectáculo, Eugenio nos asombra a todos sacando por debajo de la mesa un vaso grande de vidrio. "Ryszard Cieslak decía que la partitura del actor es como un vaso transparente. Y yo digo: dirigir es una dialéctica de apoteosis y decisión donde se mezclan azúcar, jugo de naranja más un poco de espíritu: vodka. Todo en las proporciones correctas para crear una bomba molotov. Agregamos un poco de camuflaje estético con el sirope rojo y luego una advertencia importante:

the road to holyness is not open to everyone. Hemos combinado un montaje cuya alma es el sats.

El sats son los impulsos o energía que se acumula en el cuerpo antes de realizar una acción. Todo esto se licúa y luego Barba lo sirve en dos copas. Adentro ha agregado una hoja de papel que contiene el contrato para el regreso de los derechos del libro al Instituto Grotowski. Este acto no puede prescindir de un brindis con quien recibe el gesto del retorno, Jarek Fret, director del Instituto. Jarek se acerca a Eugenio y éste le ofrece la copa con la bomba molotov. Brindan y beben. Se escuchan las carcajadas del público.

Por mi mente pasan velozmente las imágenes de la vida propia que cobró Hacia un teatro pobre. Se impuso con el correr de los años como la visión teatral más influyente de la segunda parte del siglo XX. El libro lo publicó el Odin originalmente en lengua inglesa, en 1968, cuando Grotowski necesitaba protegerse del régimen polaco pro-soviético. Fue inmediatamente traducido y publicado en muchos países y no fue sino hasta 2007 que se editó en Polonia.

Ahora Eugenio firma públicamente, junto a Jarek Fret, un contrato de venta que incluye la cesión de todos los derechos pasados y futuros del libro en todo el mundo. “El valor de este libro es incalculable –dice Barba – así que hemos establecido su precio en un euro simbólico”.

Concluida la ceremonia, vemos Las grandes ciudades bajo la luna. Los actores del Odin, que no han abandonado sus sillas, nos ofrecen una metáfora agria sobre los horrores de la guerra.

La entrevista a un “aristócrata”…

El Festival ha programado entrevistas públicas con los invitados especiales. Eugenio Barba abre estos diálogos con un auditorio abarrotado de estudiantes universitarios de teatro. Le han escuchado decir: “Polonia tiene la idea de que Barba es un aristócrata”. Lo entrevista Leszek Kolankiewicz, académico universitario.

Se explica: “Cuando empecé muy joven pensé que el teatro era parte de la vida y que influiría en la vida misma. Entendí también que era una solución para mi propia vida. Yo era un inmigrante. Estaba en plena guerra fría. Había mucho racismo. Y yo quería cambiar el mundo. Ahora el mundo ha cambiado pero mi teatro no lo suficiente. ¿Por qué? El teatro es una fortaleza que me protege de la influencia del mundo. Es un fortín de vulnerabilidad para un individuo que quiere permanecer en contacto consigo mismo. Esto no es traición ni un gesto de superioridad.

“El hombre que me dio a luz en Opole era íntegro. Yo entendí que el teatro tenía que ver con la vida, pero también tenía que defenderse de la vida. El término vida

se ha vuelto un término insignificante hoy en día. Pero está presente en mi trabajo. La vida es un orden y empieza conmigo. A través del teatro yo me comunico con mi vida interior. Y esto penetra todo lo que hago. Pero la vida también me ha herido profundamente con hechos como Vietnam, Checoslovaquia, las dictaduras de América Latina. Yo rechazo esa vida."

Nos queda claro. Las grandes ciudades bajo la luna que hemos visto por la mañana es un testimonio vivo de esta postura.

Kolankiewicz interviene. Pero tú eres el más grande director errante del teatro. Has promovido los trueques alrededor de mundo. Has vivido una lucha histórica. ¿Cuál es la relación entre lucha y liberación?

"El nuestro nunca ha sido un teatro político que juzga y condena. Yo sólo me juzgo a mí mismo. Es muy fácil juzgar a los demás. La Europa después de la Segunda Guerra Mundial era una ruina de edificios y de póstumos de locura. Los padres eran tanto víctimas como criminales. Entonces era imposible viajar. Pero cuando empecé a hacerlo, sentí la libertad.

"Yo me crié con espectáculos populares y cotidianos como las procesiones y ceremonias de la iglesia católica en el sur de Italia. En aquella época sólo la burguesía hablaba italiano. Los demás tenían su dialecto. Cuando salgo de mi tierra descubro Suecia. Tuve un shock cultural. Sin embargo, en Noruega encontré a autores con los cuales me identificaba plenamente. Descubrí que el mundo es infinito. Y descubrí lo difícil que es ser un extranjero cuando no eres sólo un turista. Descubrí que la cultura está hecha con base en relaciones de apoyo.

"Cuando eres joven necesitas adquirir conocimiento. Hoy día es un momento maravilloso para hacer teatro porque cualquiera puede inventar su propio teatro. Al mismo tiempo, se ha perdido mucho el conocimiento del entrenamiento físico-mental del actor. La Escuela Internacional de Antropología Teatral nació bajo esta circunstancia. Son las técnicas del cuerpo-mente las que establecen relaciones de trabajo con los textos, los actores, consigo mismos, con los espectadores y la historia misma.

"Así es que me dediqué a reflexionar en torno al oficio en el siglo XX y a crear un ambiente de trabajo con relaciones de diferentes de las que existían. Esto fue lo que aprendí en Polonia. La ley del teatro era y es presentar espectáculos y proyectos y luego cada quien se concentra en otro proyecto. Pero el Tercer Teatro, o teatro de grupo tiene la posibilidad de generar una cultura al interior del mismo con relaciones basadas, no en contratos, sino en un ethos. Hablo de conductas y valores implícitos y manifiestos. Nuestro entrenamiento es nuestra cultura y tradición. Los espectáculos son nuestro arte. Durante los trueques nuestra cultura se manifiesta. El concepto es: muéstrame quién eres y yo te muestro quién soy."

Comenta Kolankiewicz: Perteneces al linaje de Stanlislasvki, Meyerhold y Grotowski. Se le critica a Grotowski romper los límites con el actor. Se dice que abusó de la intimidad de Ryszard Cieslak. ¿Cuál es el fundamento de una relación así?

“Hay mucho poder en la relación director-actor. El actor hace lo que le pide el director. Pero esto sería lo mismo que decir que los actores son unos zombies. Los soldados son unos zombies, nunca rehúsan una orden de su superior. Sin embargo, los actores son seres únicos, libres y pensantes, aunque hay una relación de dependencia que puede ser peligrosa. No cabe duda. Pero yo hablo de lo que sé de la relación entre Grotowski y su actor Cieslak.

“Cieslak no era un zombi. Era un joven ambicioso y formaba parte de una disciplina artística. Pero la tragedia de Cieslak no tiene que ver con esta disciplina. Cuando trabajas con un actor en efecto se establece una relación muy íntima. Yo siempre temí el enfoque psicológico. Nunca me sentí seguro en ese campo. La práctica de Opole era distinta a la psicológica. El actor creaba sus propios materiales físicos alrededor de un tema de montaje para presentárselo luego al director. Así, el director sólo tiene contacto con el actor a través de su partitura de acciones. La partitura es como un río. En una orilla está el actor. En la otra, el director. La corriente del río cambia de dirección a través de una relación recíproca entre ambos. En este sentido Ryszard recibió mucho de Grotowski, pero estoy seguro de que Grotowski recibió más de Cieslak.

Kolankiewicz lanza una pregunta aparentemente inocente cuya respuesta hará cimbrar al auditorio: ¿Cuáles son las ventajas de la academia?

“Yo soy un optimista porque la verdad prevalecerá. Todos moriremos algún día, incluso la academia.”

Y aquí termina la entrevista. Pero antes Eugenio aclara las diferencias entre su sistema y la pedagogía tradicional:

“En cuarenta y cinco años he preparado a diez actores. En cambio, en las escuelas hay muchos maestros que pueden provocar un cambio mental en muchos alumnos. Por el contrario, yo hice a mis actores pensar con el cuerpo de manera paradójica. Esa es mi actitud: la disciplina física es esencial, la mente es lenta. Pero, a través de esa disciplina, el cuerpo-mente te permite ir más allá de tus límites. Nuestra sociedad nos enseña a vivir en la mediocridad. En las escuelas lo vemos; después de cincuenta minutos los alumnos ya no se concentran. Se cansan. Hay una indiferencia. Esto es lo que aprenden en las escuelas. La enseñanza escolarizada sólo enseña la mediocridad, no el compromiso.”

Mientras cierro mi cuaderno de notas pienso para mis adentros: Ahora sí habló el “aristócrata”, pero del conocimiento. Originalmente este término significó el

gobierno de los mejores donde la sabiduría o la inteligencia eran los criterios para identificar a las personas que deben gobernar.

Ur-Hamlet contemporáneo….

El Odin Teatret ha presentado en Wroclaw la obra Vita Amlethi de Saxo Grammaticus, el primer historiador danés del año 1200. Shakespeare luego la transformó y universalizó en la versión del Hamlet que todos conocemos.

La preparación y montaje de esta epopeya escénica empezó en 2003 en Holstebro. Continuó en otra reunión de la Escuela Internacional de Antropología Teatral en Sevilla (2004). Más tarde en Wroclaw (2005). Posteriormente el equipo trabajó en la isla de Bali y en su etapa final, en Ravenna, Italia. El nudo de la dramaturgia es una radiografía de la decadencia contemporánea: el enemigo esperado de afuera – los extranjeros, los inmigrantes, los desterrados - realmente emerge de las entrañas subterráneas de una sociedad "ordenada e impecable." Y mientras el mundo se desploma con la plaga, Hamlet, despojado de toda la poesía que Shakespeare le imprimió, proclama las reglas del Nuevo Orden. Éstas, sin pronunciarse, permean todo el espectáculo. Las enumero:

Violencia, dinero y la oferta del placer son los tres instrumentos de gobierno. A un líder se le ama por su buen gobierno. Debe entonces delegar a un ministro confiable el mal gobierno. Un ministro confiable debe saber ejecutar en secreto la infamia de las órdenes de su gobernante y estar dispuesto a sufrir el rigor de la justicia de su gobernante cuando las fechorías salen a la luz. Si eres débil, no dudes en transar. Si quieres debilitar al enemigo, ofrécele pactar. Nunca respetes ningún pacto. No le des a tu adversario tiempo para irrespetarlo a su vez. Sé leal, pero sólo contigo mismo. Si torturas a un hombre, no lo mates. Libéralo y él será tu perro. Si torturas a una mujer, mátala. Nunca seas injusto. Sé inescrutable. La perversidad es inescrutable. La injusticia no lo es. La traición no puede evitarse. Traiciona, antes de ser traicionado.

Finalmente el nudo dramático es sólo un pretexto para que Eugenio, una vez más, se sumerja en las delicias de la antropología teatral y del teatro eurasiano. Ha mostrado la extraordinaria belleza, poder y oficio de las tradiciones ancestrales asiáticas, resultado de cientos de años de lenguaje corporal y musical. Una y otra vez Barba explica que no se interesa en el estudio de las culturas teatrales del mundo por las tradiciones en sí, --lo que correspondería a la antropología cultural-- sino por los actores que han incorporado, animado y transmitido códigos impecables.

Igualmente impecables son los códigos de los actores del Odin, cada uno creador de su propia gestualidad. Julia Varley como Saxo Grammaticus es el hilo conductor de la peripecia teatral. Augusto Omolú es el Hamlet muy poco ortodoxo de Barba. Roberta Carreri sostiene una presencia misteriosa como la madre de Hamlet. Torgeir Wethal es un maestro de ceremonias juglaresco. Los demás

personajes son el japonés Akira Matsui, la china Yalan Lin y los balineses Ni Wayan Sudiani e I Wayan Bawa. Con este elenco multicultural Barba hace gala de su vocación como demiurgo de universos escénicos con los lenguajes personalísimos de sus actores y los ancestrales de distintas tradiciones. Con ello genera un caleidoscopio coreográfico y musical, un Ur-Hamlet festivo y mordaz.

El espacio donde Barba inaugura este Festival se llama El Arsenal. Es un antiguo fuerte de ladrillo rojo oscuro con un patio central a la intemperie. Ahí han colocado las tarimas para los espectadores e instalaciones técnicas. Durante cinco noches - una suspendida por lluvia - el escenario se ha llenado de luz y de aire frío. El clima despiadado de Wroclaw nos atormenta a los visitantes de otras latitudes.

Pero nos estimula un hecho excepcional. Dudo que haya muchos directores en el mundo que puedan trasladar a noventa actores de más de veinte países para un espectáculo multicultural. Están ahí todos los integrantes del Gambuh Desa Batuan Ensemble de Bali, así como los maestros de la India, Japón y Taiwán que pertenecen al equipo de la Escuela Internacional de Antropología Teatral. Están los cuarenta y cinco jóvenes actores de todos los continentes interactuando con los actores del Odin. Y los críticos europeos y latinoamericanos, además de amigos cercanos. Mientras Eugenio ubica a los espectadores personalmente en cada una de las tarimas - siempre lo ha hecho en todos sus espectáculos - pienso que este poder de convocatoria obedece a una estrategia igualmente impecable para los desplazamientos masivos. Aquí constatamos el poder de las redes sociales que ha tejido a lo largo de toda su trayectoria, con Holstebro como centro de operaciones. Estamos viendo la culminación de un oficio maestro que inició en los años sesenta. No pierdo la capacidad de asombro.

Cuando termina Ur Hamlet vuelvo a confirmar mi afinidad con la antropología teatral. En El Arsenal he visto un despliegue bizarro de vestuarios, banderas, instrumentos, ritmos, voces, cuerpos y movimientos que sólo puede ser la obra trepidante de un coreógrafo del teatro. Lo de menos es decir que Eugenio Barba sabe construir significados mediante los cuerpos de refinadísimos maestros y actores que hablan distintas “lenguas”. Lo más fácil sería confirmar que en su dramaturgia todo es perfectamente verosímil. Barba le ha llamado a esta manera de trabajar “el método romanesco”, como lo explicó en Copenhague en l996. Los arquitectos de las catedrales de ese periodo reunían fragmentos misceláneos de esculturas o de edificios antiguos en una nueva estructura. Hoy, los actores del Theatrum Mundi han puesto a disposición de Barba sus cuerpos que son una obra de arte en sí mismos. Éstos se convierten en su principal vehículo de expresión.

Esta manera de trabajar empezó en Opole, desde donde Eugenio Barba partió para ir al continente asiático. En uno de los encuentros matutinos, explicó: “No conocía las tradiciones orientales pero sí fui impactado por ellas. Las tomé como un modelo a emular, no imitar. Desde entonces mi interés ha estado siempre en el lenguaje corporal y musical. Estas tradiciones resuelven en detalle cada parte del

cuerpo. Es lo que ha inspirado al Odin Teatret a crear una tradición pedagógica donde cada parte del cuerpo está comprometida."

Antes de conocer al Odin Teatret me había enamorado del expresionismo alemán de principios de siglo XX por contener esta conciencia y mística del cuerpo. Lo había estudiado en detalle. Kurt Jooss, Mary Wigman, Harald Kreutzberg, Hanya Holm, Dore Hoyer confirmaban mi visión de una danza poderosa, significativa, capaz de transformarle la vida al espectador. Seguí los pasos de estos pioneros en el continente lationamericano, sobre todo en Chile y Argentina. En México, por la vía de Waldeen, Ana Sokolow y José Limón teníamos la experiencia directa del expresionismo, movimiento que se atrevió a romper con la estrechez formal del ballet clásico ortodoxo. Rechazó en el plano estético todo efectismo ilusionista ajeno al contenido humano esencial. Aspiró a lo desmesurado en la expresión y repudió la banalidad y el vacío de una sociedad desprovista de espíritu. Expresó la nostalgia de una renovación radical de la vida humana y de la creación artística desde las fuentes o fuerzas primigenias.

Luego apareció Pina Bausch con su propuesta de danza-teatro. Todo era magnífico, pero yo seguía sin amarrar los hilos de la eficacia escénica. Cuando conozco los principios de la antropología teatral encuentro que su autor es un creador que siente más como hombre de danza, pero piensa y fundamenta su obra como hombre de teatro. Ahí estaba el perfecto equilibrio para una periodista que pretendía ser una crítica de danza sin recurrir, oh paradoja, a la teoría dancística con la cual nunca me identifiqué. Me aburría enormemente con los textos, no porque hubiera debilidad en los contenidos, sino porque siempre me hizo falta el ingrediente lúdico de la palabra, el aroma de la seducción literaria, la intimidad de la poética, el deleite de la ironía, el placer del ingenio.

Pretendía encontrar la "danza verbal" hasta en los libros teóricos sobre la danza misma. En lo personal siempre quise ser una escritora que baila a lo largo y ancho de una hoja en blanco. Sólo así podría darle alguna credibilidad a las palabras que transmiten una experiencia como espectadora, como crítica, como investigadora.

A veces, en el intento, las caídas fueron estrepitosas. Sucedían cuando aún me faltaba por descubrir aquello que todavía carece de nombre. Más tarde leí *Canoa de papel* y me atraparon las disertaciones de Barba sobre la palabra. Ahí entendí que el autor vive y propone vivir en el límite de las formas, de los símbolos, de los conceptos. Su libro es un ejemplo del equilibrio precario entre la comunicación y la palabra fugaz. Ahí el lector percibe la obsesión del director por encontrar aquellas palabras que pueden trasmitir una herencia de conocimientos y experiencias que carecen de un vocabulario científico, porque no lo hay. El teatro y la danza son un terreno donde la comunicación más eficaz se resuelve con la metáfora, o la "palabra/sombra", o la palabra que busca el vuelo permanente y no la estabilidad. "La mayor debilidad de las palabras estables es su estabilidad", dice Eugenio en su libro. (Barba, 1992, pg.132)

La antropología teatral me atrapó cuando comprobé que es la antítesis de la estabilidad. Flota sobre las turbulentas aguas de las equivalencias entre la acción física y el verbo escrito que será la herencia de los hallazgos encontrados en el cuerpo.

“Son aguas turbulentas porque están llenas de contradicciones”, dice Barba. Muchas incomprensiones y malentendidos surgen de ese lenguaje que cuando se niega a ser estable, obvio o descriptivo se vuelve lírico, sugestivo, emotivo, volando de metáfora en metáfora. No me sorprende que Barba haya confesado que el peligro de la antropología teatral no son los actores, ni los bailarines, sino los lectores cuando “se obstinan en hacer una lectura literal de las metáforas que vuelan como canoas de papel.” (Idem.)

Sin embargo, el bios escénico o columna vertebral técnica de la antropología teatral fue el “ábrete sésamo” de una transformación, un redescubrimiento de la palabra escrita que me ha traído hasta aquí. En Polonia he celebrado este re-conocimiento.

Medea en mis reflexiones sobre América Latina

Desde que llegamos a Wroclaw tenía enorme expectativa de conocer la obra Medea material de Heiner Muller, bajo la dirección de Anatoli Vassiliev. Conocía los alcances de su trabajo experimental con la palabra del actor. Había visto videos de los resultados sorprendentes de su técnica, fragmentando la palabra con patrones rítmicos hasta convulsionar el cuerpo. El golpe percusivo que esta distorsión produce en el actor, como en el espectador, crea estados alterados o extracotidianos que pueden ser fascinantes. Quería vivirlo una vez más.

Desde su estudio en Moscú ya estaba trazando su trabajo tan cercano al de Grotowski en términos de mística, rigor, profundidad, lucidez e impecabilidad. Incluso su semblante, de una melancolía ancestral, me hacía pensar en una fragilidad física también. Un halo parecido le encontré siempre a Pina Bausch, en esos días tan próxima a su muerte. Hoy Vassiliev radica en Francia pues ha sido despojado de todo apoyo estatal. No me extraña que haya sido invitado a este Festival. Más tarde me entero que Grotowski y Vassiliev se conocían y se encontraban a menudo. Vassiliev también ha sido asiduo visitante del Instituto Grotowski en Wroclaw.

El film Medea material se presentó en un pequeño teatro de Wroclaw. Protagonizada por la actriz francesa Valérie Dréville, es un trabajo de laboratorio derivado del teatro experimental de la Escuela de Arte Dramático del Teatro de Moscú. Al igual que Grotowski, Vassiliev se considera heredero del linaje Stanislavsky - Meyerhold.

El mito de Eurípides, que en el texto de Heiner Müller lleva a la actriz a los límites de la interpretación, es la culminación de un proceso de experimentación de más

de diez años entre el director y la actriz. Valérie Dreville aparece sentada en un trono en silencio, fumando un cigarrillo y al cabo de unos minutos empieza a leer el texto de Medea dirigiéndose al público. Medea habla de la traición de Jasón y de cómo ella ha abandonado su patria para seguirle, llegando incluso a matar a su hermano. Y ahora, después de haberle dado dos hijos, él la abandona por otra.

El personaje mitológico expresa su rabia y la actriz alcanza la intensidad extrema en la inmovilidad, al mismo tiempo que se va despojando de su ropa hasta quedar completamente desnuda. No se mueve de su silla. Como fondo se ve el mar en sus distintos ritmos y temperamentos. De la misma manera, a Medea se le conoce por los saltos, caídas y rompimientos de la energía de la palabra, así como las olas del mar. El ritmo escénico es feroz, implacable. Resuena con lo arcaico. La furia de todas las batallas, violaciones, masacres y dolor de la antigüedad está en la incesante percusión de la palabra. Los espectadores salimos del teatro profundamente impactados. La resonancia del espectáculo va a correr por nuestras venas un buen rato. Pero no se apaga. En el momento que escribo estas palabras, meses después, no se ha apagado aún.

El director teatral de sesenta y tres años ha expresado su visión radical del teatro con un montaje igualmente radical. Ha declarado públicamente que en determinados momentos el teatro tiene que encerrarse cuando la sociedad no está en condiciones de apreciarlo y debe esperar mejores augurios para fortalecerse y salir. El teatro actual está viviendo "la época final de su vida, porque las ideas sobre las cuales está construido, su visión del mundo, se está muriendo". Al estarse "muriendo", en opinión de Vassiliev, hay que "buscar en el mundo antiguo lo contrario del mundo civilizado". (Agencia EFE, 2005)

¿Habrá algo semejante en América Latina donde difícilmente alcanzamos estas dimensiones en la experimentación escénica? Durante el Festival me he hecho la misma pregunta una y otra vez. ¿Tenemos la disciplina y madurez para alcanzar estos estados extremos de autenticidad por la vía teatral? ¿Estamos entrenados para romper los límites de la conciencia con tanto arrojo? ¿Sentimos esta necesidad?

En nuestras culturas autóctonas mesoamericanas existen las tradiciones y los métodos para encontrar ese estado puro de creación. Pero hay un divorcio rotundo entre nuestra realidad parateatral y la teatral cosmopolita. La primera forma parte de la tradición oral y se expresa mediante el canto, la música y la danza de rituales ancestrales. La segunda se hace con actores egresados de escuelas de corte realista. Incorporar principios de la sabiduría sagrada antigua en el contexto teatral urbano requeriría de un laboratorio permanente para el desaprendizaje, redescubrimiento, transformación y autoeducación del actor. En términos de sobrevivencia, un compromiso así tendría que financiarse con la economía particular de los involucrados. El patrocinio del estado lo vería como un proyecto inviable e innecesario. Como le sucedió a Vassiliev en Moscú.

Desde Wroclaw me siento tan lejos de América Latina que me parece estar en otra dimensión. Mientras tomo unos capuchinos con Christa en la plaza de rascacielos medievales, invadidas por los limosneros gitanos que agresivamente atacan al extranjero complaciente, le comento que por mucho tiempo Europa ha sido el continente de la conquista. Se hizo viejo de tanto acumular. América Latina, por el contrario, ha sido el continente del sometimiento, de la precariedad, de la crisis permanente. Sigue joven de tanta carencia que le impide crecer. El europeo ha encontrado su frescura y vitalidad en el riesgo, en el rompimiento a través de las vanguardias, en la experimentación y en el contacto con lo exótico. Los segundos, que vivimos en la exuberancia del riesgo, en la fragilidad, en la impulsividad adolescente, buscamos la identidad en la globalidad de las formas (tradicionales o de vanguardia) europeas. Por lo menos así ha funcionado por mucho tiempo nuestro teatro y nuestra danza.

Creo encontrar en esta polaridad una de las razones por las cuales el arte escénico en América Latina no madura plenamente como colectivo. Hay creadores que en lo individual son excepciones extraordinarias y han trascendido fronteras. Pero la excepción no es la regla. El afán de parecernos lo más pronto posible a aquellos modelos de prestigio y aceptación global nos mantiene atados. Queremos el reconocimiento fácil y rápido. Porque los padres autóctonos, los viejos que sí son nuestros y que viven en otro estado de conciencia, forman parte de lo nacional devaluado, marginado. Ellos podrían enseñarnos a valorar el tiempo para crecer en el silencio, en la disciplina del oficio, en el aislamiento que requiere toda sabiduría. Jerzy Grotowski esperaba encontrarlo en los rituales del Teatro de las fuentes.

Pos Data

Dos días antes de su muerte repentina, Christa Cowrie y yo nos sentamos una noche frente a la computadora a buscar obras de Pina Bausch en la galaxia humana de Youtube. Habíamos regresado de Polonia frustradísimas por no haber alcanzado ver su último espectáculo. Estábamos en Berlín, refugiadas en el departamento de mi hijo Andrés gozando de sus instalaciones de sonido y video. Encontramos una excepcional filmación de Café Müller interpretada por la propia Philippine Bausch, como aparece en su acta de nacimiento de l940 de Solingen, Alemania.

Vimos siete minutos de su delgadísimo cuerpo hablar un lenguaje que sólo esta mujer podía ofrecernos. Todo el hermetismo de su personalidad quedaba borrado por la elocuencia y refinada expresión de sus brazos, de su cuello, de su rostro con los ojos cerrados. Lo poco que hizo, afortunadamente en close-up, nos cimbró el alma.

Me pregunté: ¿de dónde viene un poder estético así? ¿Qué misteriosa alquimia ocurre en esos instantes? No importaba la respuesta, sino que estábamos

fascinadas con una de las creadoras más impactantes del siglo XX a punto de dejar este planeta para siempre.

En el aeropuerto de Amsterdam donde tomaría el avión a México, me topé con el crítico Bruno Bert y me dio la noticia. No sólo acababa de morir Michael Jackson, sino Pina Bausch. Quedé petrificada. A la velocidad del rayo pasaron por mi mente sus obras, las que me habían marcado. La primera fue La consagración de la primavera; la segunda, Café Müller. Con estas dos piezas cambió la danza del mundo. Y cambió mi percepción.

Pero también sucedió lo inevitable: nació un ejército de imitadores sin pudor que se apropiaba externamente de su propuesta. Había llegado a los escenarios una profetisa para hablar de lo que el código de la danza había sublimado a tal grado que se había vuelto irreconocible para el espectador: la desesperada aventura de hombres y mujeres por sentirse amados. No hubo más tema que ése para Pina Bausch.

Fue en el Teatro de la Ciudad una lluviosa noche de julio de l980 cuando vimos su obra por primera vez. Salimos del teatro en estado alterado de conciencia. La euforia hacía que todo se viera pequeño: las calles, los enormes edificios de la calle de Donceles. Christa y yo, siempre juntas en ese camino que el periodismo nos marcó, habíamos presenciado la poética escénica más penetrante de los últimos tiempos. Esa noche teníamos una razón más para amar la danza. Lo curioso es que en México y América Latina ya se veían vislumbres de danza-teatro en la generación de los irreverentes de la danza independiente. Me preguntaba si flotaba en el aire un espíritu común, una mente global que estaba transformando la danza del mundo. Durante una conferencia de prensa donde los periodistas reventábamos de curiosidad por conocer sus secretos, la enigmática Pina, casi con voz inaudible, aceptó compartir uno fundamental: seleccionaba a sus intérpretes a partir de una premisa: “Sólo si hay algo que me llama la atención en los ojos. Ojos que tengan una mirada triste. Diría que cuando elijo a alguien como bailarín es porque tengo verdaderas ganas de conocer a esa persona”.

Sus metáforas son memorables: mujeres en traje de gala caminando sobre el agua; hombres vistiendo faldas; sillas, claveles, maletas, lodo, hojas secas, gabardinas, todo cabía en un escenario donde Pina tenía algo que decir sobre lo humano, demasiado humano. Con gestos aparentemente triviales y pedestres, incluyendo la palabra, creó estructuras no narrativas ni con una progresión lineal. Veíamos múltiples acciones escénicas simultáneas, imágenes de crudeza rotunda, actividades cotidianas, textos dirigidos al público y escuchábamos una gran variedad de músicas antes impensables para la danza escénica: free jazz, melodías de moda, folclor.

Los bailarines de todas las nacionalidades fueron su laboratorio humano, además de su propio archivo histórico guardado en la piel. Hija de un tabernero, desde niña observó el comportamiento humano. Hija también de la posguerra, ¿qué no

habrá visto? ¿Qué no habrá sentido y pensado? Mujer de pocas palabras, lo leyó todo en el gesto. Hoy su vocabulario está en sus obras. Su vida se resume en treinta y cinco años de magníficas producciones. Incansable trabajadora. Incansable fumadora. Un cáncer fulminante acabó con su vida a los 68 años de edad.

AMÉRICA LATINA

El abeja migratoria de los años 70

Mientras le doy forma a este capítulo cae en mis manos un ensayo de Roger Bartra: La fábula de la abeja migratoria, aparecido en la revista mexicana Letras Libres. En él menciona la creatividad y su relación con ciertos territorios y épocas. "Así, una obra de teatro del Siglo de Oro español se beneficia de una denominación de origen de la que no gozan los dramaturgos que vivían en Alemania en la misma época. Lo mismo se puede decir de los productos literarios de la Italia renacentista, de la Inglaterra isabelina o de la Francia ilustrada." (Bartra, 2002, pg.15)

Esto se basa en el supuesto de que allí los creadores habrían alcanzado el uso magistral de un lenguaje capaz de trascender y traspasar todos los límites territoriales. Pero a partir de la primera mitad del siglo XX, dice Bartra, se introdujo en forma casi natural cierto "desorden" en la relación entre territorios y creatividad.

A partir de este punto me empieza a resonar el artículo. Lo asocio con América Latina y el fenómeno del Odin Teatret en su transitar por el continente. "Porque así como se da la visión moderna altamente territorializada acompañada de fuertes nacionalismos, se intensifica también la posmodernidad inestable y fracturada y desterritorializada," dice Bartra. (Idem.)

¿Es el Odin Teatret un reflejo del espíritu de la posmodernidad? No lo pienso como ejercicio académico sino como un caleidoscopio de rutas para comprender una parte de la historia teatral del continente. En este sentido, ¿no ha sido también América Latina el epicentro de la posmodernidad, aún antes de existir el término como tal?

Según Andrés Ibáñez, en su artículo Por una literatura simbiótica, la posmodernidad tiene las herramientas ideales para la deconstrucción y reinterpretación de la realidad. Establece que lo real es más bien un código derivado de la imaginación, de la intención. Demuestra que lo inevitable de la historia, la razón, la moral y el destino es sólo un sistema cultural. Si la realidad es

una construcción, una ordenación de elementos, entonces es posible postular construcciones alternativas y transformar los sistemas a nuestro antojo. Justifica el libre uso de los materiales del pasado, así como el eclecticismo. La obra narrativa, poética y ensayística de Jorge Luis Borges es clave para entender esto. (Ibañez, núm.74, 2002, pgs.23-31)

Visto así, América Latina y Barba serían dos paradigmas de esta corriente que trata con enorme libertad las diferencias de fronteras, géneros, jerarquías entre arte "serio" y entretenimiento, arte "culto" y popular, códigos tradicionales y vanguardia.

Cuando Eugenio Barba ingresa al continente latinoamericano en los años 70 viene desencantado de la conformidad del teatro europeo frente al desvanecimiento de los ideales colectivos. La furia estudiantil mundial del 68 ha sido aplacada. Pero en el territorio de los Incas, Barba va a estar en la mira de ese fundamentalismo del que habla Bartra: "(…) asume que las raíces de la verdad estética se hunden en un territorio preciso, y rechaza los valores nacidos en otras tierras, mentalidades o idiosincrasias. No sólo los rechaza, sino que en ocasiones los persigue más allá de los propios territorios". (Bartra, op.cit., pg.16)

El escritor mexicano Christopher Domínguez pone el dedo en la llaga cuando dice que los latinoamericanos heredamos eso que Ortega y Gasset llamaba la "atmósfera de hospital". Vivimos en "un moridero" donde nos la pasamos quejándonos de todos "los males históricos, ontológicos y biológicos." (Domínguez, 2010, pg.67)

La anécdota de Guillermo Sheridan sobre su visita en 1971 al Festival Latinoamericano de Teatro de Manizales, Colombia describe sin misericordia la radicalidad caricaturesca de aquellos tiempos. "Aparte de conocer a Vargas Llosa, el viaje fue un desastre. Luego de la bienvenida a la juventud latinoamericana comenzó un mitin castro-maoista que duró una semana y que se interrumpía sólo para ver obras de teatro castro-maoístas y, en caso de que no fueran lo suficientemente castro-maoístas, recetarles una enérgica reprimenda. Como la nuestra era la Antígona de Jean Anouilh, que sucede en Tebas cinco siglos antes de Cristo y no en una zona avasallada por el imperialismo yanqui, nos fue de la patada. Era imposible meter entre los tebanos al imprescindible proletario recién concientizado, aunque tratamos de actualizarla haciendo que, cada vez que aparecía el rey tirano Creón, se proyectara en una pantalla una foto de Díaz Ordaz, y cuando Creón arrestaba a Antígona, fotos de soldados maltratando estudiantes en el 68. No bastó: la juventud latinoamericana juzgó que no había mucho castrismo ni maoísmo y nos comenzó a abuchear. A la mitad de la pieza, los tebanos (o sea nosotros) actuábamos una película muda. Luego en el debate, fuimos tratados de burgueses, oligárquicos y traidores a Emiliano Zapata." (Sheridan, 2010, pg.114)

En el mismo tono he leído los artículos de revistas y periódicos que registran el caleidoscopio de encuentros y desencuentros del Odin Teatret con los grupos teatrales de los años 70 y 80. En la hemeroteca de Holstebro están perfectamente archivados. Uno me llama especialmente la atención: El Odin Teatret y la cultura de grupo. Lo firma Yuyachkani, hoy uno de los grupos más cercanos a Eugenio Barba. Es el año de l978. La polémica está al rojo vivo.

Dice: "Luego de ver un espectáculo del Odin, con mucho color, música, saltos espectaculares, emociones muy intensas, un despliegue acrobático sorprendente, nos preguntamos ¿qué cosa es? ¿Qué es el teatro para ellos? ¿Qué esperan del espectador? Muchas interrogantes pasan por nuestra mente. ¿Son una nueva religión? ¿Son de alguna secta? ¿Esotéricos? ¿Misioneros? ¿Qué son? Después de ser conmovidos por todo ese despliegue impresionante, nos seguimos preguntando, ¿hacia dónde apuntan? ¿Qué justifica tanto esfuerzo? ¿Es acaso un derroche de energía?" (Yuyachkani, 1978, pg.4)

Además, lanza un cuestionamiento directo al uso de "formas culturales tradicionales fuera de contexto, formas que tienen en culturas determinadas una honda significación, pero que sacadas de lugar son sólo un ejercicio formal. ¿Cuál es entonces su esencia?" (Ibid. pg.5)

Asimismo, la noción de "cultura de grupo" como aquella que generan varios actores "en tanto grupo", irritó igualmente. "No les preocupa investigar al público al que se dirigen, por el contrario, declaran que lo que quieren es que el público los investigue a ellos a través de los intercambios (así denominan a sus presentaciones) que realizan" (Idem.)

El pensamiento de Eugenio Barba tenía en aquel entonces el tufo de la herejía. La universalidad de su visión descuadraba la investigación teatral de los pioneros del Nuevo Teatro Latinoamericano. Yuyachkani remata en su artículo: "El teatro popular opta abiertamente por una clase, y lo dice, no lo oculta, el trabajador de arte popular ejecuta su labor sobre una conciencia determinada, una conciencia que se interesa en conocer y que quiere transformar." (Idem.)

Aquella polémica tuvo "sentido" en tanto que se vivía frenéticamente una revuelta profunda, con ideales políticos exacerbados. El Odin entró en los espacios "sagrados" de la política teatral con su acervo teórico y un comportamiento escénico que era como la sal en las heridas abiertas del continente. La memoria histórica en los teatreros latinoamericanos revivía, frente a la propuesta de los nórdicos, la guerra de territorios.

Tiene razón Bartra. "Una producción artística dislocada y desterritorializada", corre el peligro ya señalado de usar un lenguaje que no es bien comprendido por los contemporáneos del creador. "Hay que advertir que el tránsito por esta peligrosa vía es un hecho obligado e ineludible para un número creciente de escritores y artistas que surgen de esa gran masa de emigrantes…" (Bartra, op.cit., pg.17)

Como en la Comedia del Arte, el Odin Teatret había abandonado los teatros físicos y a los espectadores convencionales para resucitar la raíz social del actor. Circo, pantomima y danza, acrobacia, canto y música aderezaron la pirotecnia visual con la que los jóvenes actores empezaron a visitar los pueblos más remotos del planeta. Else Marie había creado su personaje emblemático Andrógina, ser gigante, de cabellos negros larguísimos y máscara enigmática, siempre con una flor en la mano. Roberta Carreri irrumpía en las calles con su Gerónimo chaplinesco sonando un silbato estridente. Y oculta tras la pícara calavera Mr. Peanut, Julia Varley saludaba a los niños con osadía y encanto. Tage Larsen era el Dandy con zancos y Torgeir Wethal un juglar renacentista, que junto al Angel Blanco de Iben Nagel Rassmusen recordaban a la muchedumbre los cuentos de su infancia.

El grupo introdujo las reglas del trueque, o barter, la manera más inmediata y eficaz para crear vínculos sociales. El Odin llevó su desparpajo teatral a las calles empedradas y plazas del sur de Italia, a pueblos y tribus aislados en la selva de la Amazonia. Entraron con su jolgorio de cantos y bailes a los hospitales psiquiátricos y prisiones. Se presentaron como una explosión de vida en los barrios más pobres y oprimidos de América Latina, a menudo bajo la tiranía de la dictadura en turno.

El sello estético de esta cultura de grupo reventaba los límites y propias reglas del teatro realista. Transgredió la comodidad de la política cultural y académica en la que había caído el ejercicio teatral. Convirtió al grupo en una “micro sociedad” autónoma para redefinir la función del actor. Teatro y sociedad estaban unidos por el imaginario de unos cuantos individuos para invitar a sus espectadores a soñar “ilusiones vitales”.

El Nuevo Teatro Latinoamericano, por el contrario, anhelaba hacer la revolución política desde sus trincheras.

Historias personales y sincretismos luminosos

Eugenio Barba fue entrevistado por el diario El Comercio en Lima, Perú en 1978. Se realizaba entonces el Taller Latinoamericano de Teatro de Grupo que organizó el grupo Cuatrotablas. Ahí se refirió al carácter marginal de su grupo, integrado por jóvenes de Dinamarca, Noruega, Suecia, Italia y España. Y narra su historia.

Marcado por la inconformidad, Barba emigra de Italia a Noruega cuando se niega a cumplir las órdenes paternas de convertirse en militar. Sobrevive como obrero. Para alimentar su espíritu estudia en la Universidad de Oslo letras noruegas y francesas e historia de las religiones. Para saciar su sed solicita una beca de estudio en Varsovia. Era el año de l960 cuando supo de un director joven y brillante, que alejado del mundo, vivía en el pequeño poblado de Opole. Era Jerzy Grotowski.

Sus años como asistente de dirección de Grotowski lo prepararon para construir el mundo alternativo del teatro que, a pesar de sí mismo, conmovió al siglo XX. En Opole se hablaba de un “teatro pobre” que revelaría el brillo oculto en el cuerpo de todo actor. Ahí, en medio de todas las carencias, estaba la riqueza que luego Grotowski y Barba le regresaron al mundo con sus libros, espectáculos, congresos, seminarios, talleres, conferencias y provocaciones euroasianas.

Su regreso a Noruega, donde vuelve a palpar la marginación y el racismo, primero rechazado por el Conservatorio de Arte Dramático y luego señalado por su condición de extranjero, es sin embargo el contra-impulso que lo dispara para inventar su propio territorio. Éste no requiere de pasaportes, pero sí de oficio; no de visas, pero sí de presencia; no de pobladores, pero sí de personajes; no de historia patria, pero sí de ficción.

En su texto La cultura del naufragio, Barba escribe: “Yo me aferré, como un náufrago, a un despojo que los otros llamaban teatro. Lo hice para sobrevivir a una tormenta existencial, a la pérdida de la lengua, al desarraigo del emigrante, separado de los colores, los sabores y los afectos entre los cuales había crecido. La única posibilidad de mantenerme a flote era agarrarme del teatro, a una actividad que fuera reconocida y me permitiese permanecer diferente sin ser excluido”. (Barba, 2002, pg.12)

Descartado el teatro tradicional, Eugenio Barba también descartó para sí los debates del teatro de vanguardia en contra del teatro tradicional. “Éramos víctimas de las circunstancias. De vez en cuando alguien nos visitaba. Otras veces éramos invitados dentro de los muros del teatro tradicional y nos alababan por nuestra diversidad”. Sentían que su teatro pertenecía “a la misma mutación biológica del Living Theater, del Teatro Laboratorio de Grotowski, del Open Theater, Bread and Puppet Theater y Teatro Campesino.”

En total fueron once los que comenzaron esta aventura de la imaginación. Lo siguieron a Dinamarca Else-Marie Laukvik y Torgeir Wethal, dos pilares del Odin Teatret.

Me queda claro que los orígenes intrépidos y precarios de la vida profesional de Barba lo prepararon para identificarse con el equilibrio, igualmente precario, de una América Latina siempre a la deriva, con riquezas ocultas y carencias espectaculares, impulsos de libertad y opresiones barbáricas.

Sin embargo, la polémica suscitada en Lima por lo incomprensible de su estética y filosofía grupal fue el tema medular de la entrevista aparecida en el diario limeño El Comercio y reproducida íntegramente por Ana María Portugal en la revista Conjunto. A la pregunta expresa sobre su noción de teatro popular, la que Roger Bartra calificaría de profundamente territorializada, y la que para los latinoamericanos era casi idéntica a teatro político, Barba lo explica así: “En

pueblos muy alejados de la sociedad industrial vemos que, por ejemplo, en Bali, la distinción entre arte y vida no existe. Los niños desde pequeños absorben las danzas, los cantos, el uso de los instrumentos musicales de su cultura. Si vamos a algunos pueblitos de la India es la misma cosa. Y si vamos a los pueblos denominados primitivos vemos también que este proceso de identificarse y de formar en su cuerpo una tradición muy viva, y que da un sentido a las relaciones con el mundo, existe. Todo esto es cultura.

"Esto no se da en nuestra sociedad donde hay una división entre intereses y situaciones sociales y económicas contrastantes precisamente por la multiculturalidad de las sociedades contemporáneas." (El Comercio, 1986, pg.122)

A treinta años de distancia, salta como la liebre lo artificioso de una polémica levantada al calor de los espejismos ideológicos. Porque ¿hay algo más multicultural y desterritorializado que las sociedades latinoamericanas? Tenemos a los pueblos africanos trasplantados aquí. El indígena urbano. El español tropicalizado. Sin embargo, esto no necesariamente ha producido el debilitamiento de los significados. Más bien la tendencia ha sido la creación de formas concretas, mestizas, de abordar la realidad y que por uso y costumbre se convierten en cultura popular. Sincretismo luminoso.

De lo híbrido, a lo corrupto, a lo auténtico

Al continente de mestizajes, usurpaciones e imposiciones, pero también de sincretismos luminosos lo apuntala igualmente una conciencia colectiva especialmente reactiva ante otro tipo de "trauma". Me refiero a la producción masiva de obras efímeras y desechables, ante híbridos folclóricos de "tarjeta postal" para el consumo masivo y turístico que asfixia el comercio del arte. Investigadores y críticos se preguntan: ¿Qué es lo auténtico en un mundo global? ¿Cuándo es que la universalidad de lenguajes se convierte en globalidad simplificadora? Me ha correspondido organizar, moderar y registrar estas discusiones en diversas tertulias académicas del centro de investigación al cual pertenezco.

¿Se justifican estas preguntas o son fumarolas de la psiquis colectiva? En América Latina se ha vuelto una dolencia crónica plantear todas las sospechas posibles con respecto a la globalización. Para unos, la dicotomía entre tradición y vanguardia/globalidad se ha diluido con el posmodernismo. Para otros, ha sido la espada para rechazar aquellas escenificaciones que utilizan los símbolos de cualquier tradición. El Millón, de Eugenio Barba, fue su montaje más criticado en este sentido. Los ballets folclóricos, por lo menos en México, son igualmente decapitados. Sin embargo, la historia de su origen es digna de contarse por remitirse a los primeros intentos de globalización local. Nos sitúa en la Revolución de l910 que asociamos irremediablemente con Pancho Villa y Emiliano Zapata, pero también con una fuerte devoción a las expresiones regionales. Los bailes seducían y en especial El Jarabe. De ser una expresión folclórica ingenua, obtuvo

mayoría de edad al convertirse en pieza de tiples durante la Belle Epoque. Sin embargo, brilló en todo su esplendor cuando la etérea bailarina rusa Anna Pavlova, de gira por México en l919, tuvo la audacia de estilizarla con los manierismos del ballet clásico. Artistas e intelectuales se rindieron ante la Pavlova. Visitó las pirámides de Teotihuacan donde "improvisó" a la luz de la luna una danza indígena. Descubrió que había suficiente material para formar un espectáculo. De ahí nació su mayor éxito: La fantasía mexicana, con libreto, decorados y arreglos musicales de autores nacionales. Con esto, El Jarabe obtuvo un reconocimiento "oficial". Fue incorporado de inmediato a la enseñanza escolar y al repertorio de bailarinas clásicas como Eva Beltri y María de Jesús Moctezuma. (Cardona, 2005)

José Vasconcelos, aún bajo el hechizo de la Pavlova y siendo secretario de Educación Pública, propuso la técnica del ballet para recrear la herencia tradicional y convertirla en un arte nuevo. Imaginó una danza nacional, una síntesis de modernidad y tradición. (Idem.)

Mientras escribo estas páginas se llevan a cabo las celebraciones del Bicentenario de la Independencia de México y del Centenario de la Revolución Mexicana. En la radio, revistas y periódicos se vuelve a revisar la historia patria. Algunos se remontan hasta el rito antropofágico de los mexicas como un acto post-sacrificio para asimilar al "difunto divinizado" y así suprimir la distancia entre lo sagrado y lo profano. (Beck, 2010, pg.99). Se producen películas y espectáculos sobre las historias no contadas de los héroes del pasado. En un desfile necrófilo sin precedentes, los huesos de los independentistas que nos dieron Patria son trasladados al Castillo de Chapultepec para luego ser exhibidos durante un año en el Palacio Nacional. Los museos se engalanan con exposiciones multimillonarias. Y no falta quien, desde su tribuna, acuse al estado de tapar la revoltura interna, las carencias y marginación de muchos con el oropel de las celebraciones centenarias. Los creadores escénicos del desfile más largo de los dos últimos siglos lo justifican: México necesita un día de "sanación colectiva" por la vía del teatro, la música, la danza y la fiesta popular. El sacrificio humano sigue vigente aquí desde los aztecas, a escala industrial.

Independientemente de la polémica jamás resuelta, en la mente de muchos artistas contemporáneos las tensiones entre tradición y vanguardia, territorialidad y globalidad, historia y actualidad son inofensivas. Su condición de creadores los vuelve necesariamente universales y el "trauma" nacional carece de todo sentido. Perciben que toda identidad es migratoria, mutable y permeable y todos los productos de la sociedad son híbridos y eclécticos. Toman elementos prestados de la tradición para renovarlos y recrearlos mediante una relectura contemporánea.

Estamos hablando de un sincretismo luminoso que tiene que ver con la desterritorialización. Comenté lo anterior con un primo compositor de música contemporánea, educado en la Universidad de Harvard y ahora radicado en Costa

Rica. Viaja por el mundo como creador invitado y es un ejemplo vivo de la "abeja migratoria". Me dijo que estaba convencido de que las "asimilaciones" o "encuentros" o sincretismos luminosos de culturas "ajenas" se dan dentro de un riguroso desarrollo orgánico del oficio personal del artista o de un grupo, como creador. "No es solamente el hecho de aprender o asimilar las lecciones de otras culturas teatrales o musicales, sino de construir un oficio propio, relacionado con la sensibilidad y la propia construcción de sentido que encuentra espejos, impulsos, catalizadores, caminos en estas culturas. Es una incorporación vital a través del entrenamiento y el desarrollo expresivo de estas técnicas.

"América Latina, por su particular historia de hibridaciones de más de quinientos años, es un ejemplo perfecto (casi paradigma) de lo posmoderno mucho antes de que la modernidad misma intentara, sin gran éxito, ordenar nuestro desmadre maravilloso". (Cardona, 2006)

Otro amigo musicólogo me confiesa que, "siendo realistas, debemos aceptar que esta polémica sobre identidad y globalización empezó con la conquista española."

Un colega cercano y crítico me comenta: "la dificultad para comprender el posmodernismo estriba en el enorme reto de entender el mundo a partir de la multiplicidad de sentidos y de la paradoja. Lo positivo es que implica una liberación para el creador que quiere recurrir a elementos tradicionales sin ser tachado de neocostumbrista. Lo negativo sería una pérdida de referentes. Pero la gran duda del posmodernismo es ¿a qué de ese pasado le damos prioridad para forjar nuestro presente y cómo hacerlo?" (Idem.)

La identidad en el ojo del huracán

La respuesta a esa pregunta la encuentro en un artículo de Barba que titula La casa con dos puertas. "En América Latina siempre escucho decir ¿qué significa ser un argentino, un peruano, un colombiano, un venezolano? ¿Qué significa ser latinoamericano? ¿Cuánta patria necesitamos?" Y toca un punto, para mí, fundamental: "la fuente de nuestra creatividad se agota cuando no refleja una historia y una serie de valores con los cuales nos identificamos". (Barba, 1988, pg. 95)

En este sentido Barba hace un señalamiento provocador cuando dice, refiriéndose a la identidad personal, biográfica, que "las raíces por sí mismas no garantizan nada(…)" (Idem.) Sostiene que no son las tradiciones las que nos eligen, "somos nosotros quienes las elegimos". Y da el ejemplo de un francés que se convierte al Islam y un hindú que se especializa en la música clásica europea. El territorio, dice, no reduce el sentido de la propia identidad. (Idem.)

Sin embargo, la identidad profesional es otra cosa. El teatro latinoamericano, o teatro de grupo, en su búsqueda de identidad, ¿frente a qué se diferencia? ¿Del teatro tradicional europeo tipo Moliere, Shakespeare, Racine como parte de una

ininterrumpida continuidad teatral? Este tipo de teatro es tan esporádico en América Latina como el teatro de grupo, aunque haya un subsidio institucional de por medio. No se compara con el nicho permanente del teatro tradicional en Europa.

¿Se diferencia del teatro de autores nacionales como otra ininterrumpida continuidad teatral? Tampoco. En este sentido los teatros de grupo y el teatro tradicional en América Latina comparten similitudes y diferencias. La periodicidad es impredecible en ambos, aunque sus horizontes son distintos, dice Barba.

Entonces entendí la frase de Barba cuando dice que la verdadera identidad de los grupos latinoamericanos sólo puede definirse "por lo que hacen y sus aspiraciones". Pero hay un único impedimento y es "la alienación de nuestros ancestros, las reflexiones y testimonios de nuestros predecesores del teatro."(Ibid., pg.96)

En los años 80 personalidades del teatro oficial e independiente de México se enfrascaron en una especie de Babel terminológico durante un encuentro sobre Los grandes temas del teatro. Al cierre quedó una gran pregunta en el aire y sin contestarse plenamente: ¿cómo formar al actor en el marco de una técnica que no destruya identidades pero que garantice eficacias? Hubo una voz que salió en defensa de Lee Strasberg, otra que sugirió el uso de la multiplicidad de recursos formativos, otra que promovió al actor como el creador de su propia técnica, de su propio método. Esto implicaría un autoconocimiento. Una identidad.

En aquella ocasión otra pregunta se disparó como una flecha ardiente: ¿México ya encontró su identidad teatral? No, para nada, fue la respuesta tácita. Entonces me hice a mí misma otra pregunta: ¿no serán las cosas más sencillas de lo que parecen? La comunicación escénica no es un truco, sino un impulso profundo, una fuerza vital misteriosa que todo lo penetra, independientemente del estilo, la ideología y la formación de los actores. Es la raíz y esencia de todo. Ahí se encuentra la identidad y la eficacia. Pensé en los bailarines que ya tienen esto resuelto. Cuando la coreógrafa mexicana Guillermina Bravo, a la cual siempre le atribuí el poder del águila, viajó al África para encontrar el epicentro de la animalidad del bailarín, sabía que la verdad de los impulsos orgánicos es un lenguaje universal y siempre vigente. Esa identidad está fincada en la inteligencia del cuerpo. Pero nuestro teatro está fincado en la racionalidad de la mente.

A Barba le preocupa la ausencia de libros. La ausencia de referencias históricas. La escasa publicación de teoría teatral. Reconoce la labor excepcional de Escenología, en México, y de Teatro 70 de la Comuna Baires en Argentina para poner al alcance de los teatreros la información indispensable para su alimento profesional.

Barba concluye que la identidad individual deriva del espacio y tiempo en que vivimos. Pero la identidad profesional está libre de limitaciones y "une a las

personas de nuestra profesión”. Y esas personas están en todas las épocas y regiones del planeta. Cuando circula la información de quiénes son y cómo piensan, el actor tiene la posibilidad de reconocerse en ellos, descubrir los principios profesionales –técnicos, estéticos, filosóficos-- que los unen y de ahí partir para trazar su propia identidad.

En el espejo del Nuevo Teatro Latinoamericano

Eugenio Barba ha confesado: “Siento como si todo lo que he aprendido en el teatro fue de alguna manera una preparación para América Latina. (Barba, op.cit., pg.92)

Hace treinta años se hizo la pregunta: ¿qué significa hacer teatro en América Latina en medio de una realidad tan dramática, donde las tensiones son tan extremas y las tragedias tan impactantes? Iba en un vuelo a Caracas, donde el Odin participaría en el Festival de Caracas, dirigido por Carlos Giménez. El tema que los reuniría era El futuro del teatro en los países del Tercer Mundo. Era el año de 1976. (Idem.)

No le quedaba claro por qué el teatro, un arte de exportación, era más importante que los rituales, celebraciones o espectáculos populares y colectivos que siguen vivos en este continente. En Europa el carnaval ya había muerto.

En ese encuentro Eugenio Barba se reencontró con Santiago García del grupo La Candelaria, a quien había invitado a Holstebro en l971. Ahí conoció a Mario Delgado y su grupo Cuatrotablas del Perú. También al Teatro Libre de Bahía y a María Escudero, de Córdoba, Argentina. Eugenio descubrió que el fenómeno teatral que había brotado en Europa existía también en los países latinoamericanos. Percibió una gran cantidad de grupos dispersos, ignorados por la crítica y motivados por necesidades personales. “Me di cuenta que había una tercera dimensión en el teatro: el Tercer Teatro”. (Idem.)

En esa ocasión hicieron trueques en los barrios de la clase trabajadora de Caracas y Barlovento. Más tarde unos antropólogos los llevaron a la selva venezolana con los Yanomami. Fue el encuentro más confrontador para los integrantes del Odin. ¿Tendría sentido el teatro en un lugar así? Ellos, “representantes de una cultura que cree en el progreso”, harían intercambio con “una comunidad al borde de la extinción”. Este ¿perturbador? suceso quedó documentado en el film Theater meets ritual. Los antropólogos sólo perseguían un objetivo: “que los Yanomami conocieran otra cara del hombre blanco. Sólo han conocido misionarios, antropólogos o funcionarios del gobierno”.

Qué habrán sentido y pensado los Yanomami es un enigma. Lo que sí queda claro es que para Barba, a partir de l976 “América Latina se ha convertido en un punto de referencia esencial para mí. Mantiene vivas las preguntas sobre el sentido del teatro.” (Ibid. pg.93)

Como le diría un colega cubano, “Tú eres un latinoamericano nacido en el exilio”.

La insurgencia teatral latinoamericana

Recurro nuevamente a las fuentes hemerográficas que encontré en Holstebro para comprender las aristas del caleidoscopio latinoamericano y el Odin Teatret en el epicentro. Es un marco indispensable para entender una relación tan singular. Mis colegas periodistas y los propios actores se han encargado de registrar los hechos. Empiezo lentamente a asimilar las peripecias de una historia escrita en la piel de sus protagonistas.

Los textos de Miguel Rubio, el director del grupo peruano Yuyachkani, en las diversas etapas de su madurez, son especialmente reveladores. Habla de una masa crítica de jóvenes - él incluido - solicitando, desde 1969, la “insurgencia teatral latinoamericana”. Estas reflexiones comienzan en el momento en que se realiza el Primer Festival de Teatro Universitario en Manizales. Hay agitadas discusiones sobre los “contenidos” y la función social del teatro. Era también un momento de ruptura y cuestionamiento radical de las jerarquías - director/autor - para darle preferencia a la creación colectiva.

Luis Peirano, director teatral y actor peruano, también elocuente y lúcido, dice que el teatro se debatía entre la urgente necesidad de seguir presentando espectáculos y la necesidad de cambiarlos a como diera lugar.

El teatro se conoció en América Latina a través de las compañías españolas a partir del siglo XVI y se siguió haciendo hasta mediados del siglo XX. Durante todo ese tiempo la única alternativa para hacer teatro era la compañía tradicional. “Quizá habría que agradecerle a ese primer cimiento la existencia del otro teatro alternativo que nació por sofocación…” (Peirano, 1989, pg.102)

Mario Delgado, en su artículo Cuatrotablas y el Tercer Teatro hace crónica de su participación en el Festival de Manizales donde por primera vez se reúnen jóvenes de toda América Latina. Según Delgado, la mayoría pertenece a la sociedad burguesa y han tomado el teatro como una forma de expresión paralela a sus estudios universitarios. “Ahí podían verse las últimas modas de París, Londres o Nueva York, tanto en lo tradicional como en la vanguardia.” (Delgado, 1978, pg.5)

Paralelamente, en la misma América, “una juventud generalmente marginada de las universidades o disidentes de las escuelas oficiales de teatro intentan un nuevo teatro para comunicar su inconformidad con una sociedad convulsionada (…)” Y expresan, además, la necesidad de imponer a la creación individual, la creación de grupo como salida. “Allí se evidencia por primera vez el germen del fenómeno que luego Barba bautiza con el nombre de Tercer Teatro.” (Idem.)

En ese momento los líderes del teatro insurgente son Atahualpa del Cioppo, Santiago García, Enrique Buenaverntura, Antunes Filho, Augusto Boal, Miguel Rubio, Mario Delgado y María Escudero, entro otros. Sólo en Colombia había en aquel momento cerca de dos mil grupos independientes, según Enrique Buenaventura.

En esa marginalidad Eugenio Barba reconoce a espíritus afines y muchos de éstos, como Mario Delgado, encuentran también a un hermano mayor en el pensamiento del director italiano. Esta relación quedó sellada cuando se invita al Odin Teatret al Primer Encuentro de Tercer Teatro en Ayacucho, organizado por Cuatrotablas en 1978.

Para Miguel Rubio diversos eventos posteriores como los festivales en México, Quito, Caracas y La Habana, entre otros, "permitieron que los grupos latinoamericanos fueran reconociendo elementos comunes y diferencias sobre la base de una preocupación compartida: América Latina, presente y futuro." (Rubio, 1989, pg.23)

Así, el Primer Encuentro de Teatristas de América Latina y el Caribe de Cuba en 1981 fue importante para la reflexión de lo que significa "el reconocimiento de las múltiples maneras de hacer teatro en nuestro continente sin exclusión de ninguna opción, incluso de aquellas búsquedas que se pretenden exclusivamente formales." (Idem.)

Cuando Miguel Rubio escribe estas palabras ya han pasado diez años desde su primer encuentro con el Odin Teatret. Los ánimos se han calmado. La polémica quedó en el pasado. La sabiduría ha brotado. Y lo registra: "Para intentar ser justos y autocríticos, habría que reconocer que en muchos de nuestros encuentros nos ha acompañado la retórica y cierta dificultad de unir la acción y la palabra. Muchas veces hemos resuelto los problemas del teatro latinoamericano en pronunciamientos y muy pocas veces hemos trabajado en la práctica concreta sobre las dificultades que empiezan a surgir cuando se acaba la frescura, la espontaneidad, cuando los grupos empiezan a dar señales de cansancio y la creación colectiva comienza a ser satanizada sin que nuestros movimientos tomen la iniciativa." (Idem.)

Los detonadores de la revuelta

Para hablar del teatro en América Latina durante la segunda mitad del siglo XX "se hace imprescindible hablar de revolución". Peirano se refiere a los movimientos estudiantiles de la época, desde París hasta México, y la mayor de todas, en Cuba, no sólo fueron motivo de inspiración temática… "sino también un compromiso a favor del cambio desde donde se nutren las ideas de la gente del teatro de América Latina sobre la urgencia de ser consecuentes con la necesidad de cambio de las categorías estéticas (…)" (Peirano, op.cit., pg.102)

Las vanguardias europeas, y más tarde las norteamericanas también tuvieron eco en el nuevo teatro latinoamericano. Bertolt Brecht resonaba en el continente, al igual que Julian Beck y el Living Theater.

Las "reacciones contra el naturalismo" fueron asumidas casi al mismo tiempo que el conocimiento del método de Stanislavsky. "Por la urgencia de nuestro continente de encontrar su propia expresión, en algunos casos, esto sucedió en orden inverso: algunos grupos de teatro fueron contestatarios y vanguardistas, propulsores del absurdo y el pánico, e incluso brechtianos antes de que se conociera propiamente el método de Stanislavsky." (Idem.)

Sin embargo, la presencia de Brecht en América Latina, con las "simplificaciones y desaciertos" que se cometieron en su nombre es, según el director peruano, "uno de los puntos más débiles de nuestro teatro al haber caído en la confusión entre lo que era la exigencia de claridad, simplicidad y pobreza, con los peligros de puerilidad, esquematismo y precariedad." (Idem.) En otras palabras, a Brecht se le redujo a su mínima y más distorsionada expresión.

¿El resultado? Deduzco, por las implicaciones de los textos, que se hacía un teatro documental, muchas veces didáctico, siempre político explícitamente, en bancarrota de poética y sentido del humor. Beatriz Rizk, en su libro El nuevo teatro latinoamericano, una lectura histórica, explica. "Este teatro se basa en el entendimiento mutuo de que lo que está sucediendo en escena le importa a todos, le concierne a todos, tiene que ver con los problemas de la sociedad a la que pertenecen tanto el público como los actores y a la manera como ambos perciben esta realidad que es susceptible a ser representada.....y de ser transformada." (Rizk, 1987, pg.15)

Este nuevo teatro fue bautizado de muchas maneras. Teatro de identidad, teatro revolucionario, teatro comprometido, teatro histórico o teatro de la violencia, teatro de crítica social popular… En él se rescatan personajes históricos, casi todos populares, se redescubre el pasado, se expone la decadencia de la sociedad colonial, se denuncian los riesgos y la angustia en los ambientes de represión absoluta, los conflictos de las luchas obreras, la migración campesina a las ciudades, el machismo persistente, la opresión de la mujer.

A esto se le añaden cambios rotundos estéticos y se aplica a experiencias educativas, promovidas por el método de Paulo Freire. "Desaparece el teatro como institución y se fusiona a la vida cotidiana de un público popular." (Ibid. pg. 38)

Paralelamente, la aparición de Jerzy Grotowski en el teatro latinoamericano se dio, según Peirano, por su mística, su renuncia, su prescindir de lo superfluo. "Durante los 70 la noción del teatro pobre, de teatro santo prendió la llama en jóvenes ansiosos que sin recursos ni apoyos, necesitaban dedicarse al teatro por motivos psicológicos y existenciales." (Peirano, op.cit. pg.104)

Asimismo, El teatro y su doble de Antonin Artaud detonó la liberación de las fuerzas inconscientes del actor y el uso del cuerpo como herramienta expresiva principal. Las universidades acogieron mucha de la vanguardia del teatro latinoamericano. En Chile, Argentina, Colombia, Venezuela, México y Perú los teatros laboratorio permitieron la expansión de la práctica escénica.

La cubana Magali Muguercia, en su artículo ¿Nuevos caminos en el teatro latinoamericano? se refiere precisamente del teatro "postbrechtiano" y asocia la presencia de Barba con esa tendencia "marcada por el trabajo del actor, por descubrir otras posibilidades corporales y vocales". También lo relaciona con una nueva concepción de la dramaturgia donde "se exalta el principio lúdico. Celebración y teatro callejero son casi lo mismo. El carácter ceremonial del acto teatral para movilizar en el espectador procesos sensibles, intuitivos, no operaciones racionales. Experiencias en México, Venezuela, Chile, Uruguay, Argentina y Colombia parecerían atraídas hacia este otro polo..." (Muguercia, 1987,pg.18)

Este teatro fácilmente se inspira en la novela latinoamericana… "con su exuberancia metafórica, fantasía provocadora que integra lo surrealista y lo grotesco". No hay realismo tradicional. No hay naturalismo, afirma Muguercia. La crítica teatral de los años 80 se lanzó contra la intelectualización excesiva, contra la falta de "fuego divino" en la comunicación escénica, explica la investigadora cubana. "Rechazó la dogmatización del teatro brechtiano y mucha de la crítica política y social se abordó a partir de la reinterpretación de los clásicos, una manera de protegerse contra la censura de los tiempos."(Ibid., pg.20)

La fragilidad de la revuelta

Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski y Eugenio Barba son las tres influencias principales en el teatro de América Latina. Esto lo afirma Luis Peirano. Y Muguercia lo confirma citando a Enrique Buenaventura, en los años 80, cuando hace un balance del teatro en su país, separado por dos extremos irreconciliables: el teatro comercial, el teatro de compañía, el teatro de director y por otro lado, un vanguardismo asociado a las propuestas de Eugenio Barba y el Tercer Teatro. (Ibid., pg.23)

Desde entonces mucho del teatro independiente fue sinónimo de explosión catártica, teatro biográfico, documental, a veces resuelto con madurez y talento, a veces consumido por la falta de técnica y profesionalismo. "La cultura de grupo y la preocupación antropológica están vinculadas con esos movimientos ideológicos alternativos, donde las teorías de Barba son un pretexto para hacer lucha política y recuperación romántica de las tradiciones". (Idem.)

Bruno Bert, director teatral, dramaturgo y crítico italiano, radicado en México desde l983, explica el fondo del fenómeno. En su artículo En defensa del Tercer Teatro se

refiere a aquellos grupos que comienzan guiados sobre todo por la “pasión y el resentimiento” y son pocos los que logran trascender el “diletantismo”. Pero son mucho menos los que “sobreviven” porque han logrado crear un espacio propio donde rigen “reglas éticas que ese grupo considera como básicas para su desarrollo humano y artístico.” Es entonces que empieza el verdadero trabajo. (Bert, 1987, pgs.19-20)

El fundador del grupo teatral Itaca observa que en el camino desaparecen muchos grupos por “la inconsecuencia, la intrascendencia o la asimilación”. Lo primero, según Bert, se refiere a la incapacidad de resistir el rechazo y la indiferencia del medio. En segundo lugar, la intrascendencia es consecuencia de una certeza: “no basta la persistencia ciega del mulo”. Hace falta generar respeto, no sólo por la capacidad de trabajo, sino por la apertura de “derroteros aún fuera de las vanguardias del sistema”. Por último, está el peligro de la asimilación cuando “a nuestra sociedad le cabe comprar lo que no puede matar”. Y vuelve “inocuo” aquello que era “corrosivo” por marcar una diferencia. (Idem.)

La otra cara de la moneda

El chileno Fernando de Toro atina en sus observaciones cuando dice: “Si tuviéramos que definir en dos palabras la práctica teatral del Odin, diríamos que se trata de un teatro sincrético, de aquí su constante apertura al cambio, al trueque. Si bien es cierto que el Odin ofrece un refugio, una identidad y un espacio asegurador a muchos grupos de teatro en el continente americano, también lo es que ese continente le permite al Odin asegurar su identidad y renovarla permanentemente(…) (De Toro,1988, pg.97)

Tanto El millón, como ¡Ven!, y el día será nuestro… se crearon a partir de memorias y experiencias en América Latina, admite Barba. Cenizas de Brecht, que inicialmente era una reflexión sobre la historia europea y el exilio de un intelectual, “se nutrió de las mismas ansiedades afectando el territorio latinoamericano”. Oxyrhincus Evangeliet tiene sus raíces en la reinvención de los disturbios populares en Canudos, imágenes de los sertois brasileños y sus bandoleros, así como en la prosa de Las visiones de Guimaraes Rosa, de Euclides da Cunha. Igualmente está presente La guerra del fin del mundo de Vargas Llosa. En el aspecto de la técnica corporal, el Odin aprovechó de América Latina la influencia de la samba en la manera como un actor del grupo Teatro Libre de Bahía lo aplicaba para su entrenamiento.

Identidad o avasallamiento…

T. S. Elliot decía que nuestro ser es definido mediante las lecturas de otras culturas. Y épocas. Y territorios. Debemos identificarnos de alguna manera, rendirnos frente al otro. Al hacerlo, nos tenemos que recuperar. Esa recuperación hace que no volvamos a ser los mismos.

Explico: en la inmadurez, un artista poderoso nos avasalla, nos inunda e invade. Pero cuanto más vemos, leemos y crecemos con ello, más firmes son nuestras estructuras, valores y convicciones. Ya no somos invadidos fácilmente. Esto enriquece nuestra conciencia crítica y define nuestra perspectiva de las cosas. La coexistencia de muchas visiones en nuestra mente afirma nuestra personalidad y encuentra un lugar, un espacio en nuestro ser.

Hoy día, la reputación internacional de Barba como un "campeón de los sobrevivientes" en la periferia del teatro oficial, como bien lo ha definido Ian Watson, significa un apoyo psicológico para muchos grupos. "La longevidad del Odin y su continuo éxito se ha convertido en un modelo social y estético". Sin embargo, sólo los grupos más maduros de América Latina tomaron de Barba lo que consideraron pertinente y lo adaptaron a su propia visión del teatro.

Barba lo dijo desde un principio en Bahía Blanca: "la identidad cultural debe ser resuelta por aquellos que viven en su localidad. La profesional, es decir, el entrenamiento, la ética de trabajo puede provenir de muchas fuentes, incluso ajenas a la propia cultura." (Watson, 2002, pg.212)

He presenciado escenas memorables en los encuentros de la Escuela Internacional de Antropología Teatral (ISTA) donde los nudos de defensas intelectuales frente a los planteamientos teóricos, técnicos y éticos de Barba sólo expresan un choque de identidades. Pero ¿cuánto de todo ese enjambre de conceptos heredados, corrientes del pensamiento, posturas académicas realmente nos pertenece? Me temo que muy poco. Son escasos los teóricos y críticos que han desarrollado una postura personal auténtica a partir de su propia vivencia.

Mi presencia en esos encuentros se ha limitado a observar, escuchar y callar. En un principio fui avasallada por una constelación de experiencias que no sabía cómo incorporar. Y muchos menos, cómo traducir a mi propio lenguaje. Quería conocer, hasta la médula de mis huesos ancestrales, los principios de la antropología teatral. La evidencia de los resultados era suficiente. Con estos principios un bailarín/actor construye la presencia escénica y dirige la percepción del espectador, no importa su tradición, técnica o estilo de origen.

Me parecía fascinante ver como la bailarina de la India Sanjukta Panigrahi o Akira Matsui, del teatro Noh, así como los maestros balineses o los propios actores del Odin resolvían en sus cuerpos las preguntas que brotaban de la calistenia mental de Barba durante las demostraciones de trabajo. La ISTA de Copenhague en 1996 fue especial. Hubo una riquísima variedad de lenguajes, ya no sólo orientales, sino de diversas escuelas escénicas del teatro y de la danza de Occidente. Ahí la antropología teatral provocó múltiples reacciones. La que me causa mucha hilaridad es la que Ian Watson registra en su libro Negotiating Cultures. Alguien tuvo la ocurrencia de comparar el método de análisis de Barba con "la curiosidad cruel de un niño que quiere arrancarle la patas a una araña para ver hasta cuá

ndo ya no puede caminar." Barba ha contestado a esto que "su estudio es una manera arcaica de estudiar la anatomía física." (Ibid., pg.xvii)

Un día me acerqué a Sanjukta y le pregunté cómo vivía ella su experiencia al formar parte del equipo científico de la ISTA. ¿Se sentía utilizada, como implicaban algunos? Consciente de que en Oriente, donde se preservan y se honran herméticamente las tradiciones con una reverencia impensable en Occidente, me comentó que los métodos de Barba para descifrar la partitura dinámica de la danza Odissi enriquecieron su conciencia de la tradición misma. Con esto pudo comprender y preservar aún más la impecabilidad de la estructura profunda de su cultura teatral.

La ISTA siempre ha sido un laboratorio donde los atributos culturales de cada escuela o estilo se van quitando, como las capas de una cebolla, para dejar la anatomía esencial que sostiene ese lenguaje o expresión. En el caso de los actores del Odin, lo que desaparecía era el estilo personal. Me maravillaba comprobar cómo en la biología del bailarín/actor encontramos la unidad de la diversidad universal. Esto tuvo un doble impacto sobre mí: me liberó de todo artificio intelectual con respecto a la danza y me llevó al corazón de la vida escénica. Mientras Barba despojaba a los grandes maestros orientales de sus modelos y códigos culturales, yo me despojaba de mis modelos y códigos mentales. Nada de esto me pertenecía. Vi la estructura de los principios que sostienen la vida misma en cualquier terreno de la expresión humana. Descubrí que la palabra que realmente nos pertenece se incuba ahí. La soltura y arrojo que más tarde desarrollé en mi escritura fue gracias a esa base teórica. Tenía una pista sólida desde donde despegar para mis vuelos "críticos" y crónicas periodísticas.

Nada de esto fue fácil de asimilar. Llegar a un lenguaje más personal, veloz, versátil y rico en imágenes, como lo requería la competencia periodística, exigía vivir mi alquimia personal. Me despojé también de los estereotipos de la crítica escénica que empañan la percepción y la comunicación con el lector. Estaba ante hechos incuestionables biológicos. Y mi mente tenía que someterse a su pulso, a su fuerza, a su propia auto-organización, "la coherencia de la movilidad", como diría Gastón Bachelard. Años más tarde encontré lo mismo en el comportamiento animal despojado de todo resquicio de civilización. Me sentía como el arqueólogo que busca a la Atlántida perdida en las piedras despojadas de todo barniz.

Gracias a las disecciones "infantiles" y "crueles" de la antropología teatral pude comprender, sin prejuicios de por medio, la eficacia de las técnicas que se aplican en el mundo de la danza. Entendí que todos los debates sobre las preferencias formativas en torno a las mismas - porque también hay feudos del conocimiento en el gremio dancístico - son sistemas de creencias. Llegué a la conclusión de que no hay técnicas formadoras específicas, sino maestros formadores que saben aplicar los principios universales en el bailarín/actor. Principios eficaces que forman cuerpos eficaces.

Fue una liberación proceder a la inversa de todo lo aprendido en los medios académicos. Mejor decirlo así: cuando la vida impulsa al pensamiento y el pensamiento genera nuevas formas de vida, parafraseando a Nietzsche, encontramos el continente sumergido.

Pos Data

La memoria es borrosa. Sin embargo, retengo con claridad sin tiempo, como si hubiera sido ayer, los instantes de la ISTA de Salento/1987 que cambiaron mi vida. Para empezar, el silencio como disciplina ejercida en ciertas áreas del centro vacacional en una playa del sur de Italia.

Entrar por primera vez a la nave/dormitorio con hileras interminables de colchones sobre el piso me provocó una contracción muscular en el estómago. Esta sensación se alivió temporalmente al encontrarme con el rostro sonriente de Eugenio Barba, con la ecuanimidad acostumbrada de Fernando Taviani y la juguetona mirada de Nicola Savarese. Éste nos explicó a la cubana Magali Muguercia y a mí la regla del silencio y nos condujo a nuestro refugio nocturno. Ahí todo instinto de territorialidad o privacidad fue inútil. Entonces entendí la magia poderosa del silencio. Sin paredes, sin divisiones de por medio, la nave abierta permitiría, a la hora del sueño, la privacidad anhelada.

El desayuno y la comida, así como la entrada a la gran nave/dormitorio (a cualquier hora del día) se definieron como los momentos de intimidad rotunda. Luego nos fuimos acostumbrando al péndulo que dirige la vida en una ISTA: del monasterio interior a la reflexión escénica colectiva y, de ahí a la fiesta del espectáculo, para retornar al monasterio interior en el espacio abierto, compartido, de la gran nave del ensueño.

Al término de la ISTA comprobé que al igual que la prueba del silencio, esta convivencia sin refugios sería una de las embestidas más fuertes al parásito de la importancia personal, a los vicios de la comodidad. Debo confesar que la contracción muscular en el estómago nunca cedió. Eugenio Barba se encargó, por todos los medios, de que todos viviéramos un noviciado.

El día se iniciaba a las cinco de la madrugada -- otro impacto-- para ser testigos de un montaje sui géneris del Fausto. Todos participábamos definiendo acciones y resoluciones dramáticas en una síntesis eurasiana de la obra de Goethe. El montaje lo haría Eugenio a partir de las sugerencias del grupo.

A la salida del sol, en un bosque arenoso frente al mar, vimos cómo la hindú Sanjukta Panigrahi y la japonesa Katsuko Azuma tendrían un duelo de personajes y códigos ancestrales. La primera sería Mefisto, la segunda Fausto. Kanichi Hanayagi (onnagata: actor que representa un papel femenino) sería Margarita. La lectura de lenguajes diversos también fue un duelo a muerte con los códigos

occidentales. Eugenio Barba unió y editó los gestos silenciosos de manera congruente y verosímil. En el fondo se escucharía el canto de los actores del Odin, así como la música hindú y japonesa de los ensambles invitados.

A media mañana, cuando el sol inclemente del sur de Italia hace que el pensamiento sude al igual que el cuerpo, había un receso. Después de la comida se reanudaban las actividades con demostraciones sobre los principios de la pre-expresividad. El bios escénico lo pudimos descifrar como quien se aprende las letras del alfabeto. Según la cultura particular de los maestros orientales y del Odin, se construirían frases de contenidos múltiples con estos bloques de energía universal.

Los actores de diversas partes del mundo trataron de asimilar esta pedagogía desde su inteligencia corporal. Los directores especularon sobre la operatividad de tales conocimientos orientados al teatro realista. Los intelectuales prefirieron la fría inteligencia a confesar la duda. Para la gran mayoría esta experiencia fue audaz, a veces tortuosa. Ya de por sí teníamos que asimilar a un Fausto oriental y femenino, códigos lejanos y a veces herméticos, pensamientos que son golpes de energía, dormitorios colectivos, silencios obligados. Fueron pequeños hiroshimas sucediéndose uno tras otro en nuestras sinapsis neuronales. La ISTA no fue fácil para nadie. Conocimiento y desconcierto iban de la mano para obtener resultados concretos, para evitar los estragos del desconcierto mismo. La experiencia tendría que reflejarse en ejercicios, montajes, textos.

Unos tolerábamos las provocaciones porque conocíamos a Eugenio y sus transgresiones. Otros lo resistieron agresivamente. Ahí pudimos medir los narcisismos, la indiferencia, la rigidez o flexibilidad de cada quien, según la necesidad personal y motivos para estar ahí.

Me correspondió trabajar estrechamente con el grupo de intelectuales en áreas encaminadas a cuestionar la validez del pensamiento teórico en relación a la acción práctica del bailarín/actor. En una de tantas sesiones descubrí que escribir me resultaba un hecho más corporal que intelectual. Y entendí el pensamiento como un impulso físico, cargado de energía. El ejercicio que reveló este hallazgo fue implacable. Eugenio pidió que nuestros textos como críticos o teóricos sobre el montaje del Fausto matutino se vieran reflejados en nuestros cuerpos. Pese al shock todos seguimos sus indicaciones. Como cierre, nos pidió “bailar” o cantar el texto. Esto sería posible si contenía suficientes verbos que movilizaran las ideas/ cuerpo. Y así fue como los amantes de la retórica se vieron entre la espada y la pared. Comprobaron que su lenguaje y su pensamiento están plagados de abstracciones imposibles de llevar a la acción y mucho menos ser asimilados por un bailarín/actor. Fue bochornoso constatar que quienes viven en su nicho de conceptos platónicos tuvieron que aceptar la pobreza práctica de sus castillos especulativos. Como un rayo que fulmina nuestras mentes, vimos claramente cuál es la palabra/desperdicio frente a la palabra/viva, orgánica. Vimos cuáles textos son innecesarios y cuáles son indispensables para el hacedor del teatro.

Esta experiencia fue un parto de consciencia que opacó, en mí, todo lo demás. No recuerdo cómo salí de ahí. Sólo sé que en medio del trance provocado por esa tarantela pedagógica y curativa pude encontrar una firmeza en el vuelo permanente de la escritura para la danza.

PERÚ
Ayacucho 2008

Treinta años después

Tras el Reencuentro de Ayacucho en Huampaní en 1988, veinte años después regreso a Perú. Es el mes de noviembre, aterrizo en Lima a las seis de la mañana y me he hospedado durante el día en casa de una de las actrices de Cuatrotablas. Por la noche tomaré el autobus a Ayacucho.

Hermelinda, algo semejante a un ama de llaves, me recibe y me ayuda a ubicarme. No reconozco la nueva Lima después del acoso del grupo guerrillero Sendero Luminoso y la represión de las fuerzas armadas. En mi memoria quedó una sombra de ciudad, cercada por el temor, las miradas furtivas, la suspicacia. No recuerdo una sonrisa. No recuerdo un hilo de esperanza. Sólo unos pasteles de limón inmensos que comíamos la coreógrafa Farahilda Sevilla, el editor Edgar Ceballos y yo en un café que parecía una isla de placer en medio de aquel panorama desolador.

Ahora me encuentro con una ciudad vital, en algunos puntos agitada y caótica, como todas las grandes ciudades de América Latina. He caminado kilómetros por las calles que me llevan al mar. En el acantilado han construido edificios de departamentos, centros comerciales y parques de enorme poderío y belleza. Tenía tantos años de no ver el mar. Ahí recuerdo al escritor zapoteco Andrés Henestrosa cuando dice en Los hombres que dispersó la danza: “Y el mar, que en todo ha de estar presente, me dio la primera lección del infinito”. Y pienso: éste sí es un verdadero “sendero luminoso”, tan lleno de sol y brisa que no me canso. Este día ha sido uno de los más grandes regalos del Tercer Teatro pues me ha traído hasta aquí.

Tengo enorme curiosidad de ver qué ha pasado con el teatro de grupo en los últimos veinte años. ¿Sigue vivo? En Huampaní, en 1988, hubo efervescencia y pasión desbordadas. Recuerdo que las dramaturgias del teatro peruano eran casi documentales. La ferocidad de la guerrilla y la barbarie de las fuerzas armadas

estaban siempre como trasfondo. Los sobrevivientes hacían un teatro en el que sus vidas siempre peligraban. Interpretaban las historias de estas persecuciones utilizando los principios técnicos y dramatúrgicos aprendidos en los primeros talleres con el Odin Teatret. Unos habían encontrado su propio lenguaje. Otros más rudimentarios repetían procedimientos técnicos como si fuera lenguaje teatral. Aún así, quedó muy claro que el teatro era un refugio esencial para mantener la vida interior y la de la comunidad. El hecho técnico y estético podía estar presente como ausente. Era un asunto secundario. Ahí solté todas las nociones preconcebidas del teatro. Ahí tuve que repensarlo todo, como si estuviera en otra ISTA, sólo que a través de estímulos radicalmente distintos. Nunca en mi vida le volví a encontrar al teatro un sentido social y psicológico tan urgente. Regresé a México devastada.

Ahora, en Ayacucho 2008, treinta años después del primer encuentro en tierra peruana, la asistencia de grupos del Tercer Teatro ha disminuido a una mínima parte y se siguen contando las mismas historias de dolor y vejación. Otros recuperan los mitos antiguos. Hay grupos locales, así como de Colombia, Argentina, Ecuador, Bolivia, Chile y México.

Me comentan que muchos actores y directores no han podido pagar sus gastos de viaje. Otros ya no quieren participar en estos encuentros. Algunos, de los que sí están, son producto de una trayectoria profesional prolongada y constante, como el Teatro Nacional de Chile, Yuyachkani, Ana Woolf, Graciela Ferrari, Cuatrotablas. Otros se mantienen en el costumbrismo o en el teatro documental y su oficio es frágil. Me sigue impresionando la intensidad rudimentaria de algunos jóvenes de la localidad. Tensionan su cuerpo hasta transformarlo en animalidad bruta. Hay intuiciones burdas. De desarrollarse, habría una presencia poderosa. Su bios escénico en este momento es tortuoso.

El apego al pasado es una constante en casi todos los grupos. Siento que el tiempo, aquí, se ha detenido. Las tradiciones locales siguen presentes, unas veces transformadas en poética, otras integradas a un tono solemne y victimario. Me hago tantas preguntas: la presencia del “cuerpo del dolor” - ese fantasma que recorre las venas - es tan fuerte que opaca cualquier otro matiz. En muy pocos casos el teatro les permite vivir a sus autores y actores el sueño de ser otro yo. El poder de ser un yo distinto. Sólo uno se permitió decir: “Yo soy el caballero galante”… en medio del sol seco, inclemente, del patio central donde se presentan los grupos. Estamos en el Centro Cultural de la Universidad de San Cristóbal de Huamanga, donde nos reunimos todos los días.

El desconcierto está en el aire y en los escenarios. Se respira. Por un lado se resiente la “jerarquía” - ¿profesional, económica, estética? - entre los mismos grupos ahí presentes. ¿Se proyecta la condición victimaria hacia los colegas también? ¿Es tanta la vulnerabilidad que se empaña la comunicación? Por otro lado la mancuerna teatro/denuncia/gobierno es una constante. Parece no haber salida del anecdotario. Siento a estos encuentros como una terapia de grupo.

Catarsis colectiva y como pretexto los “banquetes”, reuniones, funciones, talleres. Y algo que me parece en lo personal estremecedor: la insistencia ¿gozo? en el dolor supremo. Casi un éxtasis místico. Sé por experiencia que cuando nos enfocamos en algo, lo reforzamos. Lo enraizamos en nuestro cuerpo y en nuestro destino inmediato. Nos limitamos a esa única posibilidad de expresión.

Hemos visto el trabajo de Kai Bredholt, actor del Odin Teatret, con niños de las escuelas de Ayacucho. Ha seleccionado a un grupo y hay dos niños declamadores de poesía. Uno de ellos, en la tarima del patio, se “flagela” con el lamento de una poesía aprendida de memoria. La recita con vigor y potencia. Es devastador. Veo a un niño “adulto” exacerbado. ¿Heredero de la tragedia de sus padres? Grita con su voz delgadita y apasionada: “¿Te gusta el dolor? ¡¡¡Dale cabida!!!!” Y me pregunto. ¿Podrán los niños de Ayacucho algún día recuperar su infancia? ¿Se lo permitirán los adultos? ¿Los maestros?

Me sorprendo más aún cuando la flagelación en verso se la aplauden con estridencia. El niño y sus compañeros de clase se llenan de orgullo y sentido de pertenencia. Los adultos extranjeros que estamos ahí y que no hemos vivido la historia de la barbarie nos abruma. El niño tiene un poder escénico rotundo. Es el espejo donde sus amigos y compatriotas se ven reflejados.

Lo que sigue es igualmente espectacular. Con una firmeza de director teatral, el pequeño/gigante declamador invita a Eugenio Barba y a Mario Delgado a pasar al escenario e hincarse. Lo acompaña otro niño. Les ponen una corona de flores y dicen con voces de campanita: “Ayacucho te agradece”. La escena es conmovedora y sorprendente. Ahí están los fundadores de los Encuentros Ayacucho treinta años después bajo la mirada de estos niños portentosos. Dominan el escenario. Eugenio y Mario parecen indefensos.

Las preguntas del por qué y para qué seguir con los encuentros Ayacucho se contestan por sí solas en ese momento. Son los instantes humanos, inmediatos, más allá de la programación, lo que queda en el corazón y en la memoria. Eugenio se levanta, toma al niño declamador en sus brazos y lo alza, lo coloca en su hombro y corre alrededor del escenario. Ahora veo a dos niños adultos encontrándose. Una escena fuera de lo común. Se rompe la solemnidad y se puede respirar la alegría auténtica y espontánea.

El rincón de los muertos o ¿la mirada del alma?

Ayacucho tiene su encanto melancólico. Se le conoce como “el rincón de muertos”. Pero realmente quiere decir “mirada del alma”. Así lo explica Mario Delgado. En su Justificación histórica de los encuentros de Ayacucho Delgado recuerda un punto de referencia fundamental: “En 1976, en Belgrado, capital de la vieja Yugoslavia y en el marco del Festival Mundial del Teatro de las Naciones, Cuatrotablas propuso al Perú como sede del tercer Encuentro Internacional de Teatro de Grupo”. (Delgado, 1978, pg.1)

En ese entonces Lima no era una ciudad atractiva para un evento de carácter pedagógico y para el intercambio de culturas teatrales. Se requería de un lugar sin teatro, escribe Mario. “No podía haber huella alguna de la hegemonía del teatro occidental”. (Idem.)

Ayacucho estaba como opción cuando el grupo Cuatrotablas recorría en l973 casi todo el territorio nacional. “Ayacucho mestizo, con sus cincuenta iglesias, era un lugar abandonado por Dios, era de una pobreza llevada con apabullante dignidad. En cada familia había un charango y el que menos era un potencial artista. Dos eventos los animaba a los ayacuchanos todo el año: los carnavales y la solemne Semana Santa. Paganismo y religión. ¿No eran éstas las señales de un teatro originario?...” (Idem.)

Leo en el libro de Miguel Rubio El cuerpo ausente que aquí hay más de cien pandillas juveniles, seguramente compuestas por jóvenes, hombres y mujeres huérfanos, hijos de la violencia. Todos los días me dirijo del hotel hacia el Centro Cultural donde se han colocado los entarimados para público y actores. De camino me encuentro con la misma revoltura visual que en los pueblos de México. Calles angostas y empedradas con pequeños comedores. Farmacias, disqueras y música a todo volumen. Los rostros de la calle son herméticos. Todos podrían ser pandilleros potenciales. Todos podrían ser santos invictos.

Semanas antes de viajar a Perú el grupo guerrillero Sendero Luminoso dio otro golpe terrorista. Había permanecido en silencio durante años tras la captura de su cabecilla Abimael Guzmán Reynoso. Pero la vida aquí sigue su cauce, aunque en la memoria profunda de estos lugareños los años entre 1980 y 2000 dejaron ríos de sangre. En junio de 2001 se declaró como “catástrofe humanitaria” lo sucedido en ese periodo. “Casi setenta mil peruanos murieron. Setenta y cinco por ciento pertenecía a las zonas rurales, más del cuarenta por ciento era de Ayacucho.” (Soto, 2007, pg.22)

Miguel Rubio nos invita a visitar el Museo de la memoria. Nos atiende una mujer que nos muestra la exposición de fotografías de dos décadas de masacre continua. Se le atribuye a Sendero Luminoso la responsabilidad de desatar la ola de violencia. Se rebeló violentamente contra el gobierno. Utilizó las armas y eliminó a todos aquellos que estuvieran en contra de su doctrina. La idea era instalar el gobierno comunista. Sustituir al que había mantenido abandonadas las zonas rurales y urbanas de extrema pobreza en la exclusión y el racismo.

El gobierno respondió. Otorgó poder político a las fuerzas armadas, abdicando de su propio poder. Éstas, al igual que Sendero Luminoso, y en los momentos de recrudecimiento de la violencia, en vez de proteger a las poblaciones vulnerables, violaron indiscriminadamente los derechos humanos de miles de hombres, mujeres y niños.

La mujer que nos atiende narra los hechos con estoicismo y un rostro imperturbable. Sin embargo, tiene cierta dulzura. Continúa. Los campesinos eran acusados de “terroristas” por las fuerzas armadas, pero eran tildados de “gobiernistas” por Sendero Luminoso. Los muertos amanecían en las calles, acribillados desde todos los frentes.

El rostro de nuestra anfitriona se ilumina cuando habla de la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú. Esta agrupación nace a medida que la violencia se agudiza y las autoridades, abogados y jueces son intimidados. Hoy, el Museo de la memoria, organizado por los familiares de víctimas de la violencia, dignifica a sus muertos. (Idem.)

Me detengo en esta historia porque es el trasfondo de un montaje teatral. Corrijo, es el telón de fondo de casi todas las escenificaciones peruanas. Son las madres las que inician esta peregrinación por los pasillos de la verdad y la justicia. Angélica Mendoza es Mamá Angélica, figura representativa de este movimiento. Su hijo Arquímedes Ascarsa Mendoza fue secuestrado y desaparecido en Ayacucho en l983. Desde ese día ella se convirtió en la madre de todos los desaparecidos. Mamá Angélica también ha inspirado a la actriz Ana Correa de Yuyachkani en la creación de la acción escénica Rosa Cuchillo, basada en el texto homónimo de Oscar Colchado Lucio.

“Conocer a Mamá Angélica fue encontrar el modelo indiscutible de personaje que buscaba Ana, tan es así que muchas de sus palabras han sido incorporadas al breve texto que dice la actriz.” (Rubio, 2008, pg. 75)

La realidad se impone y hacer teatro, en un contexto así, obliga a replantearse el sentido del mismo. Durante la demostración de trabajo de Yuyachcani, Miguel Rubio y las actrices Teresa Ralli y Ana Correa hablan del teatro como un “testimonio compartido” entre actores y ciudadanos. La voz de las comunidades se tiene que escuchar y el actor ya no es el vocero del ciudadano silenciado. La realidad y la ficción se funden.

Esta complicidad nació con los encuentros del Teatro por la vida donde participó la mayoría de los grupos locales. A los tres años de presentaciones continuas, el gobierno de transición de Valentín Paniagua, tras la fuga de Alberto Fujimori al Japón, creó la Comisión de la verdad y reconciliación a la que se le encargó esclarecer los hechos y responsabilidades de la violencia política. Los grupos como Yuyachkani participaron en “acciones teatrales y performativas para restaurar la memoria, restituir la dignidad humana. En las audiencias se escucharon a nivel nacional los testimonios del abuso, los crímenes que estas personas sufrieron durante el periodo de Alberto Fujimori.” (Ibid., pg.58)

Ahí se dijo “nunca más” a este tipo de barbarie. Entonces Rubio se pregunta: ¿cuál es la ficción que necesitamos? Es el momento de que los afectados tomen la palabra a través de los actores. Insiste en la memoria compartida.

Un ejemplo. La acción escénica de Rosa Cuchillo ha sido diseñada para instalarse en los mercados como un puesto ambulante más. Es de plástico azul. Ha recorrido los mercados, plazas, y atrios de iglesias… "Rosa Cuchillo llega al mercado, lo recorre como un alma viva que regresa, sube a su escenario, da su testimonio danza y luego de saludar a los Apus (dioses tutelares del mundo andino) culmina su acción realizando un rito de florecimiento con flores frescas, agua de cananga, agua florida, y aromas de naranja y rosas. Esta acción se convierte en un acto de sanación, de limpieza. La gente recibe los pétalos y el agua y se los frota por los brazos y la cara, algunos se acercan a Ana e incluso después de la función le piden un poco del agua aromatizada…" (Ibid., pg. 78)

Y más adelante agrega: "Quizás todavía es prematuro saber todo lo que nos está enseñando esta experiencia tan intensa que ha cuestionado hasta la médula nuestros recursos escénicos y que ha exigido a cada momento replantear el trabajo…" (Idem.)

En la demostración de trabajo Teresa Ralli ha dicho sobre Antígona, su personaje: "No sé si yo he acompañado a mis personajes o los personajes me han acompañado a mí."

La frase de Antígona dicha por Teresa es perfecta: "Los muertos vienen a mí". Ha presentado extractos de su montaje. Nos dice: "la realidad del Perú es tan dura que hay que alejarse para mirarla." Los clásicos permiten esa distancia.

La sesión de trabajo de Yuyachkani me ha estremecido como ninguna otra. La madurez profesional de dos actrices lúcidas, portentosas y profundamente humanas lo ha dicho todo. El dolor hecho poética, misterio, parodia, frescura y humor se vuelve crecimiento. Sólo se me ocurre una manera para lograr esto: una dosis extrema de amor y desparpajo, autoconfianza y libertad, oficio y poética. En ellas encuentro la respuesta a muchas de mis preguntas.

También me ha conmovido y atrapado el trabajo de Ana Woolf. Al escribir esto leo el texto de Julia Varley para Semillas de memoria, ideales e ilusiones, espectáculo que montó para Ana.

"La realidad es demasiado terrible como para asimilarla. Es insoportable oír acerca de torturas psíquicas y físicas a niños, adolescentes, trabajadores, estudiantes, familias, amigos y las que azarosamente involucraban a personas que pasaban por allí (…) (Varley, 2008, pg.1)

"¿Cómo me puedo permitir presentar esta realidad en teatro? ¿Cómo puedo hablar de esta experiencia que pertenece a otros en el lenguaje de símbolos y signos? ¿Cómo puede el dolor ser puesto en escena y ser "actuado" sin resultar irrespetuoso y desagradable? ¿Cómo puede ser el teatro tan cruel como la vida real? Estas preguntas me obsesionaban durante la primera parte del trabajo con

Ana Woolf, mientras las Madres de Plaza de Mayo continuaban diciéndome que no hablara sobre la muerte y funerales, sino acerca de vida y esperanza futura." (Idem.)

En estos trabajos he visto luz en la oscuridad. Estamos hablando de teatro documental, pero en el caso de Yuyachkani o Ana Woolf o Graciela Ferrari, vemos la belleza de la fuerza y la sencillez. El dolor humanizado, iluminado por la conciencia conmueve, abre el corazón porque se ha reinventado el mundo.

Por el contrario, un hecho crudo y literal perturba, pero no me conmueve. La crudeza provoca el rechazo y cierra el corazón porque el mundo se ha quedado igual. No hay esperanza. Así resumo mis vivencias como espectadora en este Ayacucho 2008.

Dejo de escribir pues entra un colibrí a mi cuarto, símbolo de alegría, belleza, vitalidad. Abro más la ventana para que salga al jardín. El vidrio lo detiene. La velocidad de sus alas es su poder. Me recuerda a las alas del alma de los buenos actores. Y de los dioses de la antigüedad.

El documento final

Por encargo de Eugenio Barba, Mario Delgado nos ha pedido a varios observadores que elaboremos el documento final del encuentro. Primero me ofusco. Se lo comento a Bruno Bert y estamos de acuerdo en que debe ser un documento honesto, para nada demagógico. No sé por dónde empezar a ordenar mi mente. En un documento de este tipo suelen quedar registradas las propuestas colectivas y mucho rebuscamiento ideológico. Lo cierto es que más allá del papel, sólo vemos como realidad rotunda los logros particulares de algunos grupos que han madurado profesionalmente y trascendido internacionalmente. Otros se han perdido. O se aferran al mismo lenguaje de toda la vida, una especie de dogma petrificado que deshumaniza su propósito.

Para elaborar el documento primero escuchamos las opiniones en la "sesión plenaria" del penúltimo día del Encuentro. Están todos reunidos. Por la mañana hubo un pasacalle con el Odin Teatret y Yuyachkani bajo un sol abrasador. Fascinaron a niños y adultos los personajes emblemáticos de los actores del Odin: el encantador Mr. Peanut, de Julia, el inquieto Gerónimo de Roberta, Otto, el oso juguetón de Kai Bredholt, el enigmático Andrógino que ha resucitado Donald Kitt, la bruja amargada de Tage, el juglar renacentista de Torgeir, todos conviviendo con Los músicos ambulantes de los actores de Yuyachkani, el perro de Teresa, el burro de Augusto, la gata de Déborah, la gallina de Ana, entre otros. Durante un buen rato pudimos recuperar al niño oculto en nuestro subconsciente colectivo y los actores, una vez más, hacer gala de su capacidad para actuar en cualquier espacio físico, clima y horario. La "ciudad de los muertos" se convirtió una vez más en "la mirada del alma".

La reunión plenaria por la tarde me aclara muchas cosas. Ayacucho “tiene que continuar” en las mentes de la mayoría ahí presente, aunque con mi silencio le he dado sentencia de muerte. ¿Tengo derecho? No sé qué futuro le espera si no se renuevan y fortalecen las estructuras organizativas. Todo es incertidumbre. El próximo sería en el 2018. No me atrevo a pensar más porque sólo soy observadora.

Y sin embargo hay otra realidad “parateatral” que reconozco: en un panorama desolador, de carencias inimaginables, los encuentros de teatro son puntos de intercambio y comunicación. Son referencias para construir una identidad. Son rupturas de aislamientos. Se forman redes para la sobrevivencia. Se traspasa una herencia del conocimiento, de la memoria. Aunque a veces lo pongo en duda. Caóticos o no, los encuentros permiten diálogos reveladores, espontáneos y auténticos en los pasillos y restaurantes. Son los que salvan la magia y le dan sentido a un viaje largo y cansado. Esto puede cambiarle la vida a muchos.

En Ayacucho 2008 algunos han retomado el camino que habían abandonado. Les ha recordado la vocación de su vida. No cabe duda que esta aglomeración de corazones, mentes y miradas es un estímulo. Eres, existes, cuando hay otros ahí para verte. La mayoría viene de la pobreza y el aislamiento. Estar ahí, por unos cuantos días, da un sentido de intensa pertenencia, no importa si haces buen o mal teatro. En este punto me pregunto si los organizadores de los Encuentros Ayacucho tienen claro si es preciso hacer la distinción entre teatro profesional y amateur. En Ayacucho 2008 todo está mezclado y predomina lo segundo. ¿Qué propondría el de 2018? La distancia entre los grupos profesionales y amateur es tan grande que provoca el desencuentro de las diferencias. Surgen conflictos. Resentimientos. Reclamos.

Los que hacemos el documento tenemos que registrar esto. En lo personal quisiera plantear que la “visión de los vencidos” del continente, siempre presente, como una recurrencia masoquista, ya es insostenible. Está agotada. Y está matando al teatro.

Los cuatro comisionados para la elaboración del documento coincidimos en que es necesario dar más información y formación a estos grupos. La historia personal y la catarsis no son suficientes para hacer teatro. Le comento a Eugenio que me impacta la insistencia de los grupos de mantenerse en la cultura del dolor crudo, biográfico. Ya han pasado los años de la barbarie. ¿Es necesario seguir en lo mismo para guardar la memoria, para exorcizar las sombras? Su respuesta es directa: “La biografía te come si no hay técnica ni profesionalismo. La cultura del dolor no los deja crecer. En otros se transforma en arte. Vemos entonces dos extremos opuestos: biografía con mucho dolor y mal teatro, o indiferencia pero con pura técnica y estética.”

Me pide que lea su artículo La tercera orilla del río. Ahí encuentro la respuesta. “El proceso se mutila si se moviliza sólo energía mental, invisible, interna, que no

llegue a fundirse con lo físico, lo material, lo visible, lo que el espectador percibe. (…) Por otro lado, el actor que codifica, aún si lo hace según una visión personal, si no logra conectarse con el dinamismo de su lógica emotiva y con su coherencia asimétrica de su comportamiento mental, se vuelve también un ser amputado, un juguete gimnástico, de circo, de virtuosismo bidimensional(…)" (Barba, 1989, pg. 37)

A modo de conclusión, hay un hecho innegable. Aunque Eugenio lo haya expresado en l987, vale para hoy: "El Perú es el único país del planeta donde el aprendizaje tiene los puntos de partida más coherentes con los principios de la antropología teatral (…) Ha permitido a los actuantes peruanos llegar al mismo nivel de presencia de un bailarín o de un actor oriental." (Idem.)

Una despedida desangelada

Después de entrevistar a Eugenio, me he quedado en la habitación escribiendo para aterrizar las ideas. Los demás se han ido a un sitio ceremonial…la tierra de los Wari para agradecer a la Madre Tierra sus bendiciones. A su regreso, mis amigos me narran la crónica de una expedición llena de contradicciones. El sol ha quemado la piel sin piedad. La ceremonia no todos la han soportado. No sé si por la intensidad del calor o por la fuerza shamánica del momento o porque ha reventado la descarga emocional después de días de sobreestimulación. Otros la vivieron como "un momento verdaderamente místico".

Estaba previsto el homenaje anunciado al Odin Teatret a las siete de la noche. Pero a última hora se cambió a las cinco de la tarde. La culpa, dicen, es del alcalde de la ciudad. Sus compromisos afectaron la agenda. Apenas están llegando de la expedición y no sé quién está enterado. Yo me informo por accidente. Voy al teatro Municipal y me encuentro con una banda de viento en la puerta principal. Guardando las distancias abismales y las diferencias culturales, aquí la tradición de Luis XIV en Versalles se repite. Donde va la autoridad, va la música, no de Lully, sino del pueblo.

En las butacas del teatro sólo hay espectadores locales. Algunos visitantes. El acto político está lleno de buenas intenciones y regalos y medallas para declarar a los extranjeros y a Mario Delgado ciudadanos ilustres de Ayacucho. Del Odin no hay ningún actor. Sólo la gerente Anne Savage quien recibe los regalos y las medallas. Me presento con el documento que elaboramos para ser leído frente a todos los grupos. Pero supongo que Mario Delgado, en la tribuna con el alcalde, lo va a necesitar como clausura de este evento. Se lo entrego a hurtadillas y lo lee con apabullante convicción. Siento que las palabras han caído en el vacío. Lo que iba a ser un cierre festivo y grupal, acabó en un protocolo municipal sin la presencia de los protagonistas.

Cito dos párrafos del documento: "La continuidad de los encuentros inspirados por Ayacucho debería permitir la profesionalización de las nuevas generaciones

fortaleciendo su sustentabilidad. Este objetivo puede lograrse mediante el incremento de redes locales y sus estructuras organizativas, los intercambios y la reformulación de los códigos estéticos vinculados al aprendizaje y la transmisión del conocimiento como herencia y memoria del teatro de grupo." Una de las maneras de lograr lo último es "concretizar la propuesta de la Universidad de San Cristóbal de Huamanga para establecer una colaboración teórico-práctica de pedagogías alternativas."

Y concluye así: "Podríamos sintetizar el espíritu de estas cuatro décadas en la pregunta que hizo un participante: ¿de qué tengo miedo? A la cual él mismo contesta: De no dejar huella en este mundo, de no terminar mi trabajo".

Pos Data:

Días después, ya instalada en México, recibo de Eugenio Barba una carta enviada por Andrea Catania, investigador teatral de Italia, dirigida a todos los participantes de Ayacucho 2008 y leo: Encuentro de Ayacucho: homenaje al elitismo de grupo.

Es una crónica del descontento, de reclamo a los grupos fundadores y pioneros. Es una carta escrita a sugerencia de varios de los asistentes. Contiene las preguntas que muchos nos hicimos: "¿existe aún el teatro de grupo?" o "¿qué significará para el teatro este encuentro?" Elogia la entrega y compromiso de Mario Delgado y su equipo de colaboradores. Distingue a este encuentro de los demás en tanto que pareció más un festival que un trueque teatral. Insiste ampliamente y con detalle en la controversia permanente de que lo que se declaraba abiertamente, no se cumplía. Al final le preocupa que no se haya dejado a un "heredero" para la organización del siguiente Ayacucho 2018. "Con el retiro oficial de Mario Delgado de la organización de futuros encuentros Ayacucho, no queda una clara percepción del futuro…" (Catania, 2008, pg.3)

Al concluir la lectura se me viene a la memoria la entrevista que Edgar Ceballos le hiciera a Jerzy Grotowski en l989 durante la Reseña de teatro latinoamericano, organizada en el contexto del proyecto Quinientos años de la conquista de América en Pontedera, Italia. Ahí Grotowski tuvo un encuentro informal con los grupos de Perú, Brasil y Chile.

El título de la entrevista habla por sí mismo. Describe, en pocas palabras, la sensación que nos dejó el Encuentro de Ayacucho a varios de los observadores: Únicamente la calidad salvará al teatro de grupo. A la pregunta de Ceballos: ¿Cómo debe enfrentar el teatro de grupo al teatro oficial? Grotowski responde: "Al teatro de grupo le deseo la victoria si sus integrantes son fuertes y les deseo la derrota si son débiles. Pero ¿qué significa ser débil o fuerte? En este campo significa la calidad del oficio, lo que saben hacer. Esa es su arma". (Ceballos, 1992/93, pg.130)

En Ayacucho lo pensé todo el tiempo. El teatro de grupo tiene dos debilidades que lo pueden exterminar: la autocomplacencia y la autocompasión. Son dos energías, dos actitudes igualmente paralizantes.

PERÚ
Huampaní 1988

La odisea del Tercer Teatro

Las palabras de Grotowski me remontan al Reencuentro de Ayacucho en 1988 efectuado en Huampaní. El encuentro se realizó en medio del caos político y económico. Sendero Luminoso atacaba y las fuerzas armadas del gobierno contraatacaban con igual fuerza. Era imposible sostener el Rencuentro en la ciudad de Ayacucho. Sólo el Odin se atrevió a visitar esa entidad doblemente cercada por los militares y los senderistas. Hicieron trueques en los barrios, al igual que lo habían hecho diez años atrás. De ahí que fuera Huampaní, a dos horas de Lima, el sitio donde estuvimos cerca de cuarenta grupos, así como críticos y académicos de América Latina, Europa y Estados Unidos. Ahí palpamos la realidad del tercer teatro en mayor escala.

Días antes Mario Delgado había recibido una carta del maestro del Opole disculpándose por su ausencia. “Para muchos de ustedes sólo soy un nombre, alguien sobre el cual han leído. Hace muchos años mi camino ya no implica crear espectáculos. Sin embargo, me han dedicado este encuentro. ¿Es en nombre de lo que representé o por la manera como estoy presente hoy?” (Grotowsky, 1990, pg.125)

Grotowski vuelve a insistir en que es esencial suprimir el espíritu de nuestro tiempo que desea producir resultados inmediatos. El trabajo se somete a un crecimiento “contra natura que genera abortos”. Lo que procede es concentrarse “con paciencia y por un largo tiempo en el proceso de trabajo que sólo a ustedes les pertenece.” (Idem.)

En lo personal nunca había estado en un país sumido en una crisis extrema. Quería ser testigo de cómo se desarrollaba el teatro en un territorio marcado por el asedio político. Mi única referencia del arte escénico peruano era el memorable grupo Integro, dirigido por Oscar Naters, un cineasta/pintor enamorado del movimiento. Se presentó en México con la fuerza de un huracán. Los bailarines salían del polvo del centro ceremonial de Cajamarquilla para vengarse de los muertos. Sus rostros cubiertos de lodo, sus cuerpos semidesnudos, traían la furia contenida del silencio obligado. Los Poemas humanos de Cesar Vallejo estaban

detrás de todos los desplazamientos soplando vida y sentido. También había otra fuerza oculta: una cultura oprimida durante siglos que retumba bajo la tierra. Lo que nos dijo el grupo Integro es que lo que no se ve, es más fuerte que lo evidente. Venían de un país sin misericordia y sin misericordia golpearon la retina de los espectadores. Nos dijeron, sin cortapisas, que la vida, en Perú, está bajo tierra, enterrada, con los muertos.

Por mis lecturas también tenía antecedentes de las aventuras del Odin Teatret adentrándose en zonas de alto riesgo. Me sentía parte de una expedición teatral en tanto que mis puntos de referencia eran la danza independiente mexicana, producto de una explosión demográfica de bailarines en medio de una crisis económica profunda, pero nunca como la del Perú. México se resquebrajaba y el arte de la danza se intensificaba. Pensaba que el fenómeno peruano era semejante. Y comprobé que había paralelismos, así como extremos inimaginables para nosotros.

Ahí conocí a Mario Delgado y a Miguel Rubio, dos caballeros con "espadas de agua", como diría Eugenio refiriéndose a las armas del oficio. Había más de doscientos cincuenta teatristas. Estos tiempos quebradizos y amenazantes hacían que las figuras del teatro peruano me resultaran más interesantes aún. Rubio recuerda en su texto El puente de Huampaní o el teatro de grupo que "ni los apagones, ni el agua contaminada, ni el esperado paquetazo económico, ni los insistentes rumores de golpe impidieron esta reunión". (Rubio, op.cit., pg.20)

Y así fue, tal cual.

Esto, ya sabía, era una actitud permanente del teatro peruano y por supuesto, del teatro de grupo en general. Luchar contra la corriente se asumía como un hecho de la vida cotidiana. "Horas antes de tomar los buses para asistir a los encuentros, una huelga de los trabajadores de Huampaní, hasta ese momento no resuelta, ponía en riesgo la realización del evento y no podía ser de otra manera: el Perú vive momentos realmente dramáticos y el hecho que el Reencuentro no se hiciera en Ayacucho, como inicialmente se había proyectado, no significó que estaríamos exentos de sentir lo que pasaba en el país. Así, sorteando todo tipo de inconvenientes, productos de la crisis, habría que añadir la absoluta indiferencia del Estado que no dio ningún apoyo al evento." (Idem.)

Recuerdo poco del espacio físico de Huampaní. Sólo la atmósfera gris del momento. Gracias a la efervescencia producida por las sesiones de trabajo podía iluminarse repentinamente. La programación sobresaturada de espectáculos incluía al mismo tiempo importantes experiencias pedagógicas como la llamada "taxidermia". Fui parte del equipo de críticos y académicos como el norteamericano Ian Watson, la argentina Beatriz Iacoviello y el danés Thomas Bredsdorff a cargo de esta tarea de extraña y lúgubre significación: disecación, embalsamamiento, momificación.

Las tareas encomendadas por Eugenio Barba, en general, se me han hecho noviciados, siempre. Nos hace asumir responsabilidades que nos retan para superar los límites. Así fue como la “taxidermia” acaparó toda mi concentración durante los días del encuentro. Diariamente había que presenciar funciones que me parecían más un fenómeno catártico que escénico, salvo extraordinarias excepciones que detonaban la magia de la antropología teatral. Ahí mis esquemas de percepción me resultaron insuficientes e insostenibles.

Tuve que crear, a partir de la derrota de mis nociones académicas, un nuevo lenguaje, una nueva mirada, una nueva manera de pensar. La tensión extrema en la que nos encontrábamos todos, la brutalidad de las hazañas narradas por los actores, los riesgos que vivían para hacer teatro, a costa de sus vidas, de ser necesario, había descuadrado mi comodidad como crítica y periodista del arte escénico. Hoy lo agradezco.

Sentí un enorme respeto por los protagonistas de estas historias. La “taxidermia” tenía que reflejarlo, al mismo tiempo que aportar elementos que ayudaran a estos jóvenes a mirarse de una manera más estratégica para hacer su propio teatro.

La “taxidermia” era el único “puente” entre actores y espectadores especializados. El constante reclamo de los teatristas por “encontrarse”, frente a la saturada programación de espectáculos para “verse” hacía que los días y las noches fueran insuficientes. El agotamiento se fue acumulando. Hacia el final del encuentro hubo funciones hasta las tres de la madrugada. Era un reto casi olímpico mantenerse despierto. Pero el anhelo de los grupos por dar a conocer su trabajo era más poderoso que cualquier pretexto para irse a descansar.

Hoy reviso mis notas de entonces y me encuentro con que durante las sesiones de “taxidermia”, desarrolladas por la tarde, después de los talleres de la mañana, teníamos que registrar lo evidente. Ahora lo veo como una especie de diagnóstico de la salud de la antropología teatral en los cuerpos de los actores. Imperaba una extrema tensión física y vocal. También una falta de equilibrio entre intensidad y relajación para crear un ritmo dramático. Uno de los críticos se refirió a una “crisis energética a la inversa” que conduce a la monotonía. En algunos de los grupos los procesos de trabajo se presentaban como productos acabados. En otros, la acrobacia básica para el control físico se confundía con lenguaje escénico. El rechazo al realismo y modelo aristotélico era generalizado. En vez de narrativa temática, había desarrollo de imágenes visuales, cantos y música. Veíamos dramaturgias fragmentadas, a veces organizadas y fascinantes, a veces anárquicas, con poca claridad en la construcción de sentido.

Ignoro si estas discusiones tuvieron algún sentido para aquellos jóvenes de las áreas más remotas y sacrificadas del Perú. Supongo que el simple hecho de sentirse aludidos en un encuentro entre intelectuales y actores era suficiente alimento para su espíritu. Espero esto les haya enriquecido su sentido de pertenencia.

Reconocí también en estos grupos un sentido de inmediatez, de urgencia, de poder vital que no tiene el otro teatro tradicional o de vanguardia. En las discusiones coordinadas por Yuyachkani con grupos peruanos y llamado Encuentro de teatro por la vida, el teatro fue definido como un instrumento de acción comunitaria, más allá de ser un comentario social únicamente. En este sentido, cada actor deja de ser un individuo aislado para integrarse a un grupo. El teatro es, entonces, "un colectivo para articular una protesta contra las injusticias sociopolíticas que aplastan a ciudadanos comunes y corrientes cuando lo hacen de manera solitaria". Entendido así, esto es teatro político. Pero no quiero limitarlo a una categoría. Va más allá.

Recuerdo que había actores de las lejanas cordilleras del Perú donde el teatro es tan importante como el oxígeno. Es el poder de la dignidad frente a las fuerzas aplastantes del gobierno o de la guerrilla en lo individual. Un ejemplo extremo era el grupo Yawar Sonko, radicado en Ayacucho. El grupo empezó con veinte integrantes, pero en 1988 sólo habían sobrevivido tres para contar la historia. Se empeñaban en seguir haciendo teatro en un clima de auténtica guerra civil. Algunos de ellos fueron asesinados, otros se fueron con la guerrilla, otros estaban desaparecidos y otros encarcelados.

Estos testimonios tan ajenos a la comodidad y predictibilidad del teatro y danza mexicanos me resultaron devastadores. Ya de por sí era escéptica respecto a los alcances de nuestro arte escénico. Y del papel de la crítica como instrumento de crecimiento y cambio. Aquí se terminó de reventar el hilo que me sostenía atada a las fantasías de mi oficio.

El Reencuentro finalizó con un homenaje a Jerzy Grotowski en la explanada mayor de Cajamarquilla, un asentamiento arqueológico próximo a Huampaní. Ahí se evocó, en una suerte de maratón teatral de más de cinco horas, al gran maestro polaco. En el ojo de mi memoria recuerdo un paisaje árido, lunar casi, iluminado por las antorchas de los actores. La fuerza humana reunida sobrepasó cualquier experiencia escénica convencional o profesional. Porque ahí las montañas están despiertas. Hay un silencio que dice más que todas las explicaciones sociopolíticas del país. Regresé a México con la inmensidad desolada de Cajamarquilla en mi corazón. Y si la palabra quechua casha-marca significa tierra de espina, algo se clavó en mí que no quiere salir.

Textos para la memoria

Huampaní queda en la memoria hemerográfica y humana como el más trascendente de todos los encuentros de Ayacucho. Fernando Taviani, asesor cercano de Eugenio Barba y miembro del equipo científico de la ISTA, escribió sus conclusiones en su artículo Les guste o no les guste. "Estuve en Ayacucho, en el primer encuentro latinoamericano de teatros de grupo, en l978. Me pareció reconocer, a pesar de muchas e importantes diferencias, lo que había observado

en Italia algunos años antes: los teatros de grupo latinoamericanos y en particular los peruanos, estaban atravesando una fase que en Europa ya había pasado. Hoy los peruanos están mucho más adelante. ¿Pero qué quiere decir más adelante? ¿Es que se trata de una carrera? Por el contrario, se trata de un proceso de individualización". (Taviani, 1989, pg.35)

La entrevista que se le hiciera a Eugenio Barba y con la que inicié este libro: América Latina: ilusiones vitales, ilusiones mortales, apela a lo más digno de todo lo vivido aquí.

"Hay ilusiones que son históricamente muy vitales, y hay ilusiones mortales. En la antigüedad la ilusión de que se podía vivir en una sociedad sin esclavos se concretó en la lucha contra la esclavitud: y la ilusión de la existencia de una raza pura dejó en Europa un record de horror (…) Necesitamos ilusiones que nos hagan creer que cada uno de nosotros, con su pequeña acción, puede ser un artesano de la historia, y ver el producto trabajado dar sus frutos para él mismo y para los demás." (Salazar de Alcázar, op.cit., pg. 90)

Pos Data

A finales de los años 70 fui comisionada por la UNESCO para investigar los orígenes de la danza moderna en América Latina. La pesquisa estuvo fácil. Muchas de mis fuentes en México fueron bailarines y coreógrafos exiliados de Argentina, Chile, Venezuela, Ecuador y Brasil. Se consideraban herederos de las enseñanzas de los maestros europeos y rusos, exiliados, a su vez, en nuestro continente. Su presencia sembró aquí la semilla de la danza y ballet modernos.

Las entrevistas se referían también a una insurgencia teatral latinoamericana a finales de los años 60 que coincidió con el llamado "boom" latinoamericano, auge de la narrativa continental con Cien años de soledad, Pedro Páramo, Rayuela y La ciudad y los perros, además de toda la obra de Jorge Luis Borges. Cuando las letras del continente se universalizan, "abre una brecha para la exteriorización del teatro, el que ya ha asimilado las dos grandes corrientes latinoamericanas del siglo: el criollismo y el vanguardismo y se ha ido preparando para un florecimiento que es visible a mediados de los años sesenta." (Perales, 1989, pg.19)

Pero la historia registra una gestación anterior y de iguales proporciones en la década de los 40. El gremio dancístico de México, Brasil, Chile y Argentina ya había, para entonces, adoptado el expresionismo renovador de principios de siglo. Las norteamericanas Waldeen y Ana Sokolow difundieron esta nueva corriente en México, seducidas por el espíritu posrevolucionrio del nacionalismo mexicano. Ernst Uthoff, Rudolf Pescht, -- exmiembros de los Ballets Jooss-- hicieron patria en Chile. Miriam Winslow, de la escuela Denishawn, en Argentina y Nina Verchinina – alumna de Bronislava Nijinska y posteriormente seguidora de Rudolf Von Laban -- en Brasil. La virulencia de los conflictos bélicos del viejo continente los había expulsado hacia estos horizontes donde el humanismo y los conceptos

estéticos propios del modernismo se fundieron con el indigenismo, mestizaje y/o criollismo del continente.

Sabemos que los pioneros de la danza moderna europea y norteamericana se nutrieron del orientalismo para darle forma, estructura y visión a una nueva expresión dancística, viva y palpitante. París, a principios del siglo XX, era el centro de atracción durante la Exposición Mundial de 1900. Los pabellones de China, Japón, India y países africanos exhibían por vez primera los rasgos de sus culturas en vitrinas, pero también con espectáculos que impactaron profundamente los esquemas de percepción de Mary Wigman, Loïe Fuller, Isadora Duncan y Ruth Saint Denis. Descubrieron nuevos lenguajes del cuerpo que detonaron la potencialidad de su imaginario. La danza moderna nació como un sincretismo luminoso de influencias lejanas y anhelos del espíritu comunes. En América Latina esta disposición resaltó, especialmente en México, Chile y Argentina.

Hasta entonces el ballet clásico, así como el realismo-naturalismo, las zarzuelas y el costumbrismo, además del sainete criollo alimentaban los gustos de los espectadores. Pero la Primera Guerra Mundial se encargó de despertar a la "bella durmiente", parafraseando a Doris Humphrey. No sólo dispersó a los Ballets Jooss, sino a los Ballets Rusos de Serge Diaghilev, reflejo de la grandeza del arte ruso. Pavlova, Nijinsky, Fokine, Bakst y Stravinsky, entre otros, brillaban junto a Tolstoy, Dostoevsky, y por supuesto Stanislavsky, Meyerhold, Chejov y Gorki. El siglo XX nació en una cuna de oro.

En América Latina las sociedades criollas adoptaron con singular entusiasmo los clásicos como Giselle, Coppelia, Lago de los Cisnes y Cenicienta. Podían acceder al brillo del viejo mundo apoyando el arte de la alta estirpe europea. Al ser un género costoso, el ballet fue protegido por el patrocinio de aquellos estados ansiosos del reconocimiento del viejo continente. En consecuencia, las políticas de gobierno –con excepción de México-- marginaron a la danza moderna que fue recibida por los grupos progresistas independientes, algunos de ellos "refugiados" en las universidades impulsoras del arte. El caso más notable es Chile, donde los visionarios de la nueva danza latinoamericana pudieron defender una autonomía expresiva. Repudiaban el vacío acrobático del ballet clásico y buscaron una expresión capaz de reflejar su modo de existir en el mundo. Nuestras sociedades atravesaban por una intensa crisis económica a raíz de la depresión de 1929. México ya había iniciado en 1910 la primera revolución del siglo XX. La vanguardia dancística latinoamericana vivía en los albores del nuevo siglo la insurgencia que el teatro reclamó para sí en los años 60.

Con el tiempo el ballet clásico también se abrió a las corrientes tanto folcloristas como abstractas, a la manera de Balanchine, siendo el caso de Cuba el más espectacular. Sin restarle méritos al ballet en Argentina, Venezuela y Brasil, no se ha visto otro esfuerzo semejante en América Latina. Por mucho tiempo se le consideró "el milagro" de la Revolución. El Ballet Nacional de Cuba, encabezado

por Alicia y Fernando Alonso, desplegó sus alas al grado de convertirse en una embajada cultural en el extranjero y la más clara muestra del ímpetu del gobierno de Fidel Castro para irradiar a través de las artes en las vidas de los isleños.

Los Alonso hicieron bailar a las piedras, a los cañaverales, a los soldados. Con un programa para aficionados se generó un público masivo y delirante. La razón es muy sencilla: había nacido la escuela cubana de ballet para profesionalizar el ballet del continente. El coreógrafo Alberto Méndez deslumbró con su mestizaje estético. Hizo de la cubanidad el lenguaje de la compañía. La demanda nacional e internacional obligó a los bailarines cubanos a multiplicarse y dividirse para alfombrar al mundo con sus coreografías y metodología de la enseñanza. Eran los tiempos en que los teatros saturados de espectadores "al borde de un ataque de nervios", parafraseando a Almodovar, emitían alaridos de entusiasmo cada vez que los héroes de la Revolución Cubana, luciendo sus zapatillas de ballet, cortaban el aire con giros espectaculares.

El mismo delirio provocaron los cuerpos mulatos de Danza Nacional de Cuba, de corte moderno. Los coreógrafos Ramiro Guerra, Eduardo Rivero, Víctor Cuellar y Gerardo Lastra habían hecho del bloqueo político y económico a Cuba un triunfo profesional y estético. Gracias al aislamiento, descubrieron su propio lenguaje. Se observaron a sí mismos con los ojos bien abiertos y rescataron una cultura dancística riquísima en texturas, formas y pulsaciones de origen afroantillano. Se elaboró una técnica y estilo propios donde la ondulación del torso, la negación del diseño lineal, el centro del cuerpo en la pelvis se opuso a la danza moderna norteamericana que situó ese centro en el plexo solar. Sincretismo luminoso.

Ha llovido mucho desde entonces, como diría el refrán popular. Hoy día las jóvenes generaciones giran alrededor del posmodernismo y la discusión entre críticos e investigadores se centra en el punto del eterno retorno: ¿es sincretismo o colonización lo que vemos actualmente en la danza joven del continente?

Es inevitable que con la propagación del video y de los Festivales Internacionales nuestros bailarines hayan tenido acceso a las propuestas de los grandes artistas de la danza mundial: el Ballet de Frankfurt de William Forsythe; el Nederlands Dans Theater de Jiri Kylian; el Wuppertal Tanztheater, de Pina Bausch; el Ballet Nacional de España, de Nacho Duato; Última Vez, del belga Wim Vandeckeybus; La Fura dels Baus, de España y las compañías estadounidenses de Mark Morris y el White Oak Project, entre otros. Estos grupos han divulgado lenguajes corporales, iluminación, energía y diseño de vestuario revolucionando la mirada escénica.

Asimismo, la obsesión por la técnica se ha instalado en todo el continente latinoamericano produciendo extraordinarios bailarines pero muy pocos coreógrafos con un sello particular.
Según Lourdes Fernández, investigadora mexicana y autora de la ponencia Encuentros de diversas visiones del cuerpo en la danza latinoamericana hoy, el

discurso de las creaciones escénicas apoyadas en países como Argentina y Brasil es un reflejo de concepciones europeas. (Ferández, 2009, pg.3)

La autora se pregunta si es homologable la realidad de los creadores argentinos y brasileños con la realidad europea. Evidentemente no. Hay incluso diferencias en los espacios sociales de la danza de esos países, así como en México. Subraya, sin embargo, la "aspiración" de la danza argentina y algunos sectores de la brasileña por ser reconocidos y aceptados por la vanguardia europea. Y concluye: "En la historia de la danza argentina, al menos la que hemos podido revisar, no se percibe un deseo de reafirmar una identidad, pues su historia los hace pensarse más afines a la racionalidad europea." (Idem.)

Lourdes se refiere también a otro tipo de danza que rescata expresiones populares urbanas como el hip-hop, el tango o el capoeira y que por su origen es marginada de los circuitos prestigiados posmodernos. Sin embargo, su excelencia es notoria y su auge, sobre todo en Brasil, indiscutible. Así, la investigadora habla de diversos grados de "colonización", tanto en la danza mexicana como latinoamericana, aunque la globalización estética de los cuerpos se impone en todas las latitudes.

Por su parte, la crítica Rosario Manzanos ha reconocido en su texto La beligerante danza mexicana de los noventa que los grupos jóvenes no sólo han sido avasallados por la influencia de compañías extranjeras, sino, con fuerza igualmente poderosa, por el videoclip y la aparición de MTV. Más aún, la figura humana globalizada se funde con la estética de las revistas de moda. Las propuestas escénicas, dice, se multiplican con espectáculos que van del hiperrealismo a lo esotérico; de lo transexual a lo mítico y de ahí al comic. Muchas veces se baila por bailar o para impresionar con efectos de la tecnología escénica. (Manzanos, 2005, pg.6)

Podríamos decir que ante grandes avances técnicos y mediáticos a lo largo del siglo XX, sólo unos pocos pasos son memorables y trascendentales. Valga la metáfora para referirnos al teatro y a la danza en América Latina en la era de la información globalizada.

MÉXICO
Distrito Federal 2008

El reencuentro

El regreso del Odin Teatret a la ciudad de México, después de muchos años de ausencia, coincidió con el mes patriótico de septiembre. Los astros del teatro y de la cultura se pusieron de acuerdo para que nada impidiera esta epopeya. Un ajedrez magistral de voluntades venció todos los pronósticos de fracaso por parte de algunos funcionarios. Argumentaban que el país entero giraba alrededor de los rituales del Grito de Independencia. Nadie quería responsabilizarse del Odin Teatret en medio del apogeo nacionalista.

Sin embargo, el mejor foro del Centro Nacional de las Artes abrió sus puertas el 13 de septiembre para iniciar una temporada larga de actividades pedagógicas y escénicas. Este paquete atrajo a todas las generaciones del arte escénico con la misma agitación de años anteriores. Los más jóvenes querían conocer a la leyenda y uno de los pocos "mamuts" vivos del teatro del siglo XX. Otros se acercaron con la enorme curiosidad de presenciar la evolución en la producción escénica de la compañía más longeva de la historia contemporánea. Los veteranos del teatro que habían conocido a Eugenio desde el 84 estaban ahí motivados por un enorme respeto, un enorme cariño o simplemente porque era un deber protocolario hacerse presentes. Luego hubo los que podían dormir toda la noche en la entrada del teatro, a la intemperie, con tal de no perderse una sola función del Odin.

La Compañía Nacional de Teatro, en su última versión bajo la dirección de Luis de Tavira, invitó a Eugenio a visitar las nuevas instalaciones en Coyoacán para una reunión con los actores. Ahí, acompañado de Julia, se habló del teatro como una cultura de grupo. Una trayectoria colectiva, un lenguaje común. Una forma de vida sustentada en una red de relaciones sociales, nacionales e internacionales. Este es el patrimonio vivo que el Odin Teatret deja a la humanidad. En reconocimiento a ese espíritu y legado, Luis de Tavira fue un anfitrión lleno de admiración y gratitud. Lo que pudo haber sido una reunión formal y obligada, se convirtió en una conversación cálida, casi fraternal. Algunos estaban francamente conmovidos.

En reconocimiento a ese mismo espíritu y legado, el Odin Teatret fue invitado a desarrollar su temporada en el Centro Nacional de las Artes donde están las escuelas de teatro, música, danza, cine y artes plásticas más grandes del país. Ahí, la presencia de los actores barbianos, personificaciones de la sabiduría de la antropología teatral, maestros del bios escénico tuvo mayor sentido aún.

En las escuelas de educación artística conviven las contradicciones y paradojas de la enseñanza artística dentro de un esquema académico estandarizado y burocratizado. Es la antítesis de lo que pregona Eugenio Barba. La temporada del Odin Teatret, en ese contexto, sería la oportunidad para brindar a las jóvenes generaciones una visión alternativa de la formación. Probarían otra filosofía, una mística, una tradición que los haría pensar de otra manera. Pensar desde el cuerpo.

Yo estaba convencida de que los protagonistas de una de las "ilusiones vitales" más incisivas del siglo XX traerían una bocanada de oxígeno a los sistemas agotados de la educación artística institucional. La demanda rebasó los límites. Algunos talleres desbordaron el cupo aceptado. Eugenio decidió abrir la sala del Teatro de las Artes para acoger a cientos de espectadores. Nunca le había conocido esta faceta. Sentía desaparecer bajo un remolino de muchedumbre.

La visión de los críticos

En 1984, año de la antiutopía represora de George Orwell, se presentó el Odin Teatret por primera vez en México con Cenizas de Brecht. El grupo teatral Itaca, dirigido por Bruno Bert, gestionó la temporada. En aquel entonces el periodismo cultural vivía uno de sus periodos más atrevidos y dinámicos de su historia. Poco antes se había fundado el periódico Unomásuno como un zarpazo a la acción silenciadora del gobierno. El golpe de estado al periódico Excelsior había expulsado a las mentes más brillantes de la prensa nacional. Mentes agudas, algunas muy críticas, otras extremadamente cítricas para las acciones "totalitarias" que Orwell había anunciado. El Unomásuno se fundó con los reporteros y editorialistas exiliados de Excelsior. Fui invitada a formar parte de la sección cultural. Engalanábamos la vida cotidiana del arte escénico, de la poesía, de la música y del cine con un periodismo insurrecto. La prensa escrita se estaba reinventando.

Pronunciar el nombre del Odin Teatret en ese momento de efervescencia era como referirse a un oráculo. Anunciaba un nuevo teatro, por lo menos en México. Era imperioso estar ahí. Reseñas sobre Cenizas de Brecht aparecieron en todos los periódicos. Deslumbró el trabajo de los actores, ejemplos vivos de una nueva especie en el catálogo de las teorías actorales. Recuerdo que todos hablaban de Iben como un fenómeno de la voz y del cuerpo. La fuerza de Tage y Torgeir eran avasallantes. Else Marie conmocionaba. La dirección y la dramaturgia de Eugenio detonaron sensaciones que el vocabulario cotidiano no alcanzaba a describir. En parte por lo intricado de su resolución. Había un rompimiento radical con la linealidad acostumbrada, pero impecable. El propio enigma fascinaba. Bruce Swansey, de la revista Proceso, observó que "ningún comentario crítico podría describir mejor el propósito que anima el silencio, los intersticios y las sombras que Brecht escribía para sí mismo." Y sobre la dirección escénica afirmó que "no incurre en el error de confiar nada al azar de una búsqueda que no se encuentre rigurosamente determinada". Y cierra su comentario con las declaraciones innegociables de Barba: "para ser revolucionario se necesita lucidez. Saber utilizar las armas: los aficionados nunca han cambiado la historia". (Swansey, 1984. pg. 61.)

En la revista Siempre Fernando de Ita difundía aquellos calificativos que estaban construyendo la leyenda. Escribió: "A Barba se le ha acusado de místico y de hacer ritual, y en este orden de ideas se ha llegado a sospechar que el director

italiano quiere fundar una nueva religión. Todo porque el trabajo del Odin no encaja en el esquema tradicional del teatro burgués (…)" (De Ita, 1984, pg.53)

Malkah Rabel, del periódico El Día confesó su vulnerabilidad. "Al final de Cenizas de Brecht, cuando el público sentado en el escenario del teatro del Bosque casi no aplaudió, me di cuenta de que tenía el rostro cubierto de lágrimas." Y sobre las metáforas crípticas del director, comenta: "Aunque no todo se comprende y no todo se admite (¿para qué limpiar un pescado en el escenario, con todos los detalles técnicos?), queda la sugestión, un atormentador sentimiento de dolor, de angustia. Y uno piensa en lo dicho por los simbolistas: más vale sentir que comprender. (Rabell, 1984, pg. 24)

Armando Partida, en el periódico Novedades, tomó partido: "Las propuestas de Barba y de la antropología teatral generalmente son desconcertantes. Su público no acaba de ser convencido, piensa que hay mucha superchería y charlatanería debido a sus perjuicios o a su radicalismo de apoyar tan solo aquellas manifestaciones teatrales que inciden en el teatro europeo más ortodoxo y cerrado. Por eso la presencia del Odin Teatret en México ha sido en alto grado aleccionadora, tanto en el trabajo desarrollado y en los talleres ofrecidos, como en las escenificaciones de los diferentes espectáculos presentados."(Partida, 1984, pg.30)

Mi primera entrevista con Eugenio Barba la publiqué ese mismo año en el periódico Unomásuno. Incrédula y nerviosísima, aún después de que Bruno Bert había confirmado recibirme en su casa para una charla exclusiva, sentía la obligación –oh inocente de mí-- de provocar al ya de por sí experto en provocaciones. ¿Cuál sería el peor acto de ingenuidad de un grupo de teatreros que empieza con propuestas de la naturaleza del Odin?, le pregunté: "Creerse necesarios a los demás." ¿Es una confesión?, insistí. "Al contrario. Más bien el Odin ha sobrevivido porque siempre me di cuenta de que nadie me había pedido hacer teatro y que si lo hacía era porque consistía en algo importante y esencial para mí y para mis compañeros." (Cardona, 1984, pg. 26)

Más adelante escribí: Barba reconoce que una de las derivaciones de la ingenuidad es hacer un teatro que denuncie lo que no funciona en la sociedad. Es una forma de misionerismo que el ser humano siempre ha rechazado. "Cuando alguien intenta convertirnos, aún si estamos de acuerdo, nos irrita. Es evidente, además, que muchos grupos de teatro joven manejan valores sin internalizarlos, ni encarnarlos ni ser modelo de ellos. Siempre me ha resultado interesante estudiar grupos de tendencia política y observar el comportamiento de las personas en su interior, lo que casi siempre contradice la propuesta que reflejan al exterior." (Idem.)

Tres años después el Odin Teatret regresó a México con El Evangelio de Oxyhrincus y más tarde, en l994, con Kaosmos. En ese entonces Braulio Peralta, de La Jornada, hizo un repaso por todos los innovadores del siglo XX y con mirada

omnisciente decretó: “Grotowski es el último innovador teatral de la actuación, hasta la fecha. Brook se ha vuelto un hombre sabio, buscando perlas escogidas para expresarse. Kantor murió viejo y dejó su testamento teatral. Con Barba, no sabemos qué pasará. Acaso en la vejez reconozca que las islas flotantes fueron un sueño que sólo él fue capaz de vivir.” (Peralta, 1987, pg.27)

Para entonces muchos seguidores del teatro ya tenían clarísimo que las proezas de los actores barbianos y la complejidad dramatúrgica de sus espectáculos eran inalcanzables en un medio como el latinoamericano. Mucho menos en México. Además, el Odin Teatret ya se había convertido en un “acontecimiento histórico, un espectáculo de lujo para quienes son diletantes del arte teatral”, según la crítica Reyna Barrena del periódico Unomásuno. (Barrera, 1994, pg. 31)

Las bondades condicionadas del Estado

Durante la conferencia de prensa, veinticuatro años después de Cenizas de Brecht, los reporteros que asisten son tan jóvenes como lo fuimos nosotros en el tiempo de la agitación de los 80. Pero hay una enorme diferencia. Ahora son los soldaditos de plomo de las nuevas empresas noticiosas en las que ha caído el periodismo mercantilizado. La cultura ha sido rebajada a su mínima expresión. Eugenio Barba es un nombre más en el desfile de personajes que transcriben mecánicamente. Le hacen la pregunta obligada que sonroja: ¿Conoce el teatro de México, qué piensa de él?

Al día siguiente aparece en todos los periódicos la respuesta: “No conozco mucha de la producción que se hace en México… Pero sí la parte sumergida de la cultura teatral que existe, vive, tiene una red de contactos y actividades y es capaz de invitarme. Lo que las grandes instituciones no pueden hacer, ellos lo hacen. El tercer teatro, el teatro sumergido, conforma la mayoría de las manifestaciones teatrales de este planeta.”

“Lo que me asombra en México es que el tercer teatro no ha tenido la misma riqueza que en otros países latinoamericanos como Perú, Argentina y Colombia. Es como si en México, después de la masacre en la Plaza de las tres culturas ha existido algo que impide esa colaboración para emerger como una actividad teatral alternativa…” (Adalid, 2008)

En la década de los 80 me hice la misma pregunta. No así con respecto a la danza mexicana, en su mayoría conformada por grupos independientes, algunos vigorosos y sólidos. La explosión demográfica de bailarines estaba generando realidades que los subsidios institucionales no podían absorber. Por un lado era un reto generacional existir, proyectarse y crear sin la protección del gobierno. Por otro, era una prueba de dignidad y arrojo asumirse como una fuerza independiente.

Con el propósito de encontrar una respuesta, retomo un texto que escribí en l998 cuando Eugenio presentó el libro: Teatro, soledad, oficio, revuelta, editado por Escenología.

Dicen los físicos que cuando cortamos una manzana en dos es porque el cuchillo atraviesa el vacío de la materia. Ese enorme vacío no lo vemos y por lo tanto lo descartamos como realidad. Para nuestra percepción, sólo hay cuerpos sólidos, aparentemente estables.

Traduzco: en México el mundo se percibe como un bloque de estructuras densas inamovibles. Esto se ha entendido como estabilidad, seguridad, institucionalidad, mecenazgo o paternalismo del estado. Esa visión no deja espacio para los que ven el mundo como un enorme vacío que llenan constantemente con su propia travesía, sin saber exactamente qué les espera al final del camino. Ese es el Tercer Teatro. Aquí le llamamos teatro independiente.

Personalmente he visto a Eugenio Barba destruir un libro suyo con explosiva contención frente a todos los participantes de uno de sus talleres de la ISTA en Francia. Una acción sin duda espectacular por lo abrupta e inédita. Lo ha hecho picadillo para comprobar, desde mi punto de vista, que el vacío es lo único que hay y existe, que sólo se llena parcialmente, que sus conceptos sobre el entrenamiento del actor no se pueden empedrar. La vida es movimiento en el vacío y cuando se detiene, sobreviene la muerte. Nos hemos quedado boquiabiertos. Esa fue mi primera ISTA. Fue una provocación que me intensificó el deseo de participar en otras sacudidas futuras.

En México, su presencia pública ha sido irregular y constante a nivel privado. En un medio teatral que tiene la vocación de protegerse del vacío cobijándose con las bondades condicionadas del estado, en un contexto tradicionalista y predecible, la presencia de Eugenio más bien es un excéntrico suceso. Para otros, es casi una epifanía.

En busca de más respuestas, le pedí al crítico Fernando de Ita sus textos sobre teatro mexicano. Encontré las razones por las cuales hacer un teatro alternativo en México conlleva la demencia.

Fernando es un polémico, mordaz y lúcido crítico teatral. Su visión del teatro mexicano me permite sentir el rumbo de la conciencia colectiva institucional y gremial, precisamente porque la deplora, pero la torea, la provoca y capitaliza. Hace malabares con su sarcasmo. Creo también en su intuición animal. No siempre me apego a su juicio que se obsesiona con la fatalidad de las cosas. Yo soy una optimista irracional.

Le tengo un enorme afecto porque compartimos los años dorados del periodismo cultural de los 80 en el Unomásuno. Padecimos juntos las presiones de un contexto aguerrido. Nos fundimos muchas veces en el fuego de la confrontación

con el medio en donde los narcisismos intelectuales ardían y rebotaban. Salíamos ilesos porque había que seguir adelante. Ambos tuvimos que enfrentar juicios, amenazas. Yo perdí el entusiasmo por el sufrimiento compartido. Me retiré definitivamente. El periodismo no era mi camino. Él siguió sin tregua.

Un poco de historia

Fernando me ha enviado dos textos esclarecedores sobre el teatro mexicano del siglo XX. También mi amigo Rodolfo Obregón, colega de investigación y crítico fino, sofisticado, erudito y cada vez menos recatado. Creo que se le está acabando la paciencia. Me ha hecho llegar su artículo sobre la última década del teatro en México. Con este material reconstruyo algunos episodios de nuestra historia que explican, por lo menos desde su punto de vista, la idiosincrasia mexicana teatral, tan distinta a la del resto de América Latina.

Fernando de Ita entra de lleno en el tema con una sorprendente analogía: “Desde la Torre Latinoamericana se puede mirar muy claro la trasposición de segmentos culturales que forman el arco de nuestra sociedad. Una vez en la calle se puede apreciar que estos cortes del tiempo crean una distancia enorme entre el país que goza la clase en el poder y el que padecemos la mayoría de los mexicanos. ¿En cuál de estos dos territorios nace, crece y se reproduce el teatro mexicano del siglo XX? (De Ita, l989, pg.9)

Y responde categóricamente: “Naturalmente en el del poder. Excepto cuando se trata de aquella historia del país que los poderosos prefieren ignorar.” Entonces hay censura.

En México, así como en el resto de América Latina, toda la primera mitad del siglo XX se hace teatro a partir de un sólo género: las comedias españolas románticas. Sólo que aquí, esta visión viene a ser interrumpida por un extranjero llamado Seki Sano, un japonés entrenado con Stanislavsky y Meyerhold. Casi un agitador. Su odisea lo lleva a montar, en las condiciones más precarias y accidentadas Un tranvía llamado deseo. “Entonces algo cambia en el realismo mexicano”, dice De Ita. Es el año de l949. “Seki Sano rompió estereotipos y los nuevos dramaturgos se atrevieron llevar al escenario la visión de un país en tránsito de lo rural a lo urbano, de lo regional a lo cosmopolita. El teatro fue renovado en la pluma de los autores.” (Ibid., pg. 10)

Pero diez años más tarde el trono del teatro pasa a ser ocupado por los directores, desplazando a los dramaturgos. Aquellos “han levantado su prestigio con obras de autores extranjeros, incluyendo a los clásicos de la Edad de Oro. ¿Qué sucedió en nuestros escenarios entre l957 y l968?”, se pregunta el crítico.

Hubo una maniobra que de Ita llama “golpe burocrático”. En esos años los directores se apropiaron de los presupuestos del teatro oficial y universitario para,

según la versión ardida de los dramaturgos: “callar las voces del teatro nacional e imponer sus posturas estéticas sobre el escenario”. (Ibid., pg. 12)

Los directores respondieron a esta acusación, implacables: “los autores mexicanos se quedaron estancados en el costumbrismo, incapaces de reflejar los cambios radicales que vivía el mundo en todos los órdenes.” (Idem.)

De Ita explica: “Al igual que en el resto de América Latina, la búsqueda de una identidad propia se vuelve una constante. Biológica y psicológicamente la caída de Tenochtitlán en manos de los españoles es una sombra permanente que nos acecha.” Durante décadas varios temas “atormentaron” a los dramaturgos mexicanos: “la fatalidad de Moctezuma II, la visión de los vencidos, la traición de la Malinche, el ardor histórico del mestizaje y la venta forzada de la mitad de nuestro territorio a los Estados Unidos…” (Idem.)

Por el contrario, “a los directores los marcó la búsqueda de la universalidad y la experimentación escénica.” Así, la historia del teatro se fracturó en dos caminos, dos puertas, dos destinos.

Por otra parte, el centralismo histórico y el poderío del estado mexicano desde el Porfiriato del siglo XIX explican los protagonismos y competencias alrededor de ese enorme y único mecenas de las bellas artes. Hacia 1946 se institucionaliza el paternalismo, a petición de los mismos creadores, con la aparición del Instituto Nacional de Bellas Artes. Octavio Paz lo bautizó el “Ogro Filantrópico” factor primordial, según de Ita, para que México tuviera la mayor infraestructura cultural de Latinoamérica.

Con el tiempo esto se convirtió en uso y costumbre. Una conciencia colectiva inamovible. Hoy, los renovadores de la escena, los jóvenes de finales del siglo XX y principios del siglo XXI heredaron “no la virtud, sino la decadencia” de ese paternalismo. Y al alejarse de una realidad que rechazan, también dejan de abordar “canónicamente los problemas sociales del país”, lo que no significa que no los reflejen. Está en el interior de sus personajes. Y también en las innovaciones que destacan al actor como centro del espectáculo. Fondo y forma están cambiando.

“Esta tendencia teatralizante ha renovado el teatro de texto sin romper del todo con las convenciones de la representación escénica.” Y más adelante explica: “Una de las características sustantivas del teatro posmoderno es la fragmentación del tiempo y el espacio, de la imagen, la emoción, el movimiento, así como la potenciación de la energía psicofísica del actor como punto de partida para todo lo demás.” (Ibid., pg.14)

Sin embargo, esta tendencia del movimiento de teatro-imagen es incipiente. Sus antecedentes los vemos en el verano de 1980 cuando Jerzy Grotowski viene a México para realizar un trabajo de campo con el Taller de Investigación Teatral de

la UNAM. Un año después, el grupo La Rueca organiza en Zacatecas el tercer Coloquio Internacional de Teatro de Grupo. Esta iniciativa permite continuar con los encuentros en torno al Tercer Teatro de Barba desde la perspectiva de la identidad profesional con base en la antropología teatral.

El teatro participativo, llamado así por Nicolás Núñez, ha formado "una pandilla de considerables dimensiones con gente ligada a la danza y la filosofía de los pueblos prehispánicos; mientras que las técnicas del Tercer Teatro llamaron la atención de algunos grupos de la danza contemporánea." (Ibid., pg.15)

Y del teatro, aunque muy pocos. ¿Quiénes se ocupaban del teatro de grupo, teatro del cuerpo, teatro ritual o teatro callejero? Además del Taller de Investigación Teatral, La Rueca, fundado como un teatro laboratorio por Susana Frank y Aline Menassé en l979, fue una forma de vida, una disciplina comprometida con el cuerpo con cinco horas de entrenamiento diario. Reconocieron como sus maestros a Grotowski, Barba, Stanieski, de Polonia y Mario Delgado de Perú. En l983 se fusiona con el Centro de Cultura Experimental de Argentina y se crea el grupo teatral Itaca, bajo la dirección de Bruno Bert y un núcleo de actores integrado por Sonia Páramos y José Enrique Gorlero, entre otros. Desarrollan, hasta l991, un trabajo de teatro independiente en zonas periféricas abarcando la pedagogía, la antropología y la creación teatral. En su intento por conectarse con la población, hicieron trueques y crearon un proceso a puertas abiertas y a la vista de los habitantes. (Perales, 1989, pg. 57)

Cuando la dramaturga y crítica Estela Leñero asiste en 2004 a la ISTA de Sevilla, escribe una reseña donde aborda un tema poco analizado en México: "Eugenio Barba tiene muchos seguidores. Saben de la técnica actoral, pero no se ha transmitido el proceso dramatúrgico y de dirección para elaborar una obra como El sueño de Andersen. Se sabe cómo hacer los fragmentos a base de improvisaciones, y no se transmite cómo se aglutinan los elementos, cómo se encuentra la dramaturgia de este tipo de teatro, y menos cómo puede trabajar un director para lograrlo. Tenemos, así, una corriente teatral interesantísima que ha desarrollado una técnica actoral sobresaliente, pero que flaquea en la formación de un sólido cuerpo de directores con capacidad dramatúrgica y organizadora que reflejen la magia de este teatro." (Leñero, 2004, pg. 84)

Rodolfo Obregón nos ubica en la escena actual. Hace un diagnóstico donde reconoce el alto nivel de realización teatral en todos sus rubros, pero sigue teniendo un resultado que se caracteriza por la "ausencia de propósitos más allá del montaje rutinario de obras sin relación unas con otras; por el predominio de una imagen escenográfica que suele ocultar la ausencia de relaciones vitales con sus espectadores; por una disminución en sus aspiraciones literarias que se manifiesta en la elección de textos meramente circunstanciales o la lectura acrítica de obras canónicas, así como en la sustitución absoluta de autores mexicanos de otras épocas por una catarata de jóvenes condenados al olvido después de su segunda obra; y, sobre todo, por la desaparición paulatina del arte del actor, luego

de tantos años de habitar la escena domesticado por la abusiva presencia de los directores; misma que, a diferencia de otros países latinoamericanos, contribuyó a inhibir el desarrollo de grupos con búsquedas artísticas particulares." (Obregón, 2009, pg.1)

Y pone el dedo en la llaga: "Hoy vemos el resultado de una crisis económica que se encargó de borrar cualquier esfuerzo de teatro independiente, y por una crisis moral que llevó a los creadores a correr de un sitio a otro en busca del mejor postor: por lo regular una televisión omnívora que fue la antítesis ética y estética del mejor teatro mexicano de la segunda mitad del siglo pasado." (Idem.)

Sin embargo, reconoce que hay directores que "abren perspectivas muy a contracorriente de las tendencias predominantes y las escuelas tradicionales de México, cuestionando principalmente la vigencia del concepto mismo de puesta en escena, su dependencia del texto dramático y su consustancial enfoque mimético." (Ibid., pg.5)

Antecedentes: Tertulias 2004-2006

El recurso de la tertulia siempre me pareció flexible y al mismo tiempo enriquecedor para la vida académica. Estaba buscando lo que en Francia los letrados independientes crearon: una especie de sociedad civil del saber, un nuevo espacio de la vida pública que fue creciendo del Renacimiento a la Reforma a la Revolución. Los lectores iban por gusto y no para hacer carrera, ni para obtener un título. Se trataba del autor sin cátedra, del saber fuera de la universidad, la contemplación fuera del monasterio, la tertulia intelectual. Gabriel Zaíd, en su espléndido artículo Tertulia, academia, universidad, narra cómo estos letrados independientes organizaron academias que llegaron a tener más prestigio que las universidades. Confirmo una vez más las virtudes del desaprendizaje, el redescubrimiento, la transformación y la autoeducación que se inducen a través de un proceso alquímico personal.
En el año 2004 iniciamos en el Centro de Investigación de la Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes una serie de tertulias. La intención era resucitar El Banquete de Platón, verdadero encuentro del paladar y del intelecto, no para elogiar a Eros, uno de los dioses más importantes, sino para comprobar, de una vez por todas, que la letra con vino entra. No con sangre, como diría el refrán popular.
Servíamos vino, café, jugo, nueces, galletas y lo que pareciera seductor en el momento de caminar por los pasillos de los supermercados. Entre mis invitados siempre estuvieron Rodolfo Obregón y Fernando de Ita, avispadísimo moderador de algunos de esos encuentros.

Por ahí pasaron las voces más críticas y lúcidas del momento. Las más preparadas y las más irreverentes. Y no era de extrañarse que volviera a mencionarse un hecho implacable: desde la dictadura porfirista del siglo

antepasado, el estado mexicano ha sido el responsable de la educación artística y el fomento de las Bellas Artes.

Ahí se dijo que, por desgracia, nunca se logró el ideal de Justo Sierra y Vasconcelos: un sistema de educación pública en el que la enseñanza de las artes fuera tan importante como el de las ciencias exactas. También se dijo que a la fecha la educación artística, en las escuelas públicas y privadas, es zona de desastre y llega hasta las universidades que ofrecen licenciaturas en diversos campos de la creación artística, tan falaces como las clases de música de la escuela primaria.

En otras tertulias se llegó a la conclusión de que la educación artística se ha refugiado en lo más fácil de resolver y a tono con las políticas tecnocráticas del momento: una enseñanza apegada al vértigo de las técnicas de eficacia comprobada (fundamentalmente en la música y en la danza) y el manejo de la teoría como dogma, no como reflexión. Esto, supuestamente, facilita la transmisión de la información dentro de la actual complejidad y confusión de los horizontes de realidad.

Una de las reuniones más intensas que me tocó moderar en esa misma época fue la que convocó el Colegio de Coreógrafos para hablar sobre las políticas culturales en la era del neoliberalismo. La conclusión fue drástica: somos un país globalizado, sí, pero no para compartir los privilegios económicos del neoliberalismo sino para vivir como deudores, migrantes, productores culturales de telenovelas y consumidores de Nike, Benetton, Sony, Hitachi y demás.

La reunión estuvo a punto de convertirse en melodrama cuando alguien dijo “debemos defender el territorio de la danza como quien defiende el territorio de una nación.”

¿Por qué tal vehemencia? El mundo institucional, desarticulado y agónico, sin posibilidad de ser un interlocutor eficaz frente a los artistas, jerarquiza y hace competir a los grupos. No incluye a todas las voces por igual pero tampoco programa con claridad de criterios los pocos espacios escénicos. El bailarín egresa de las escuelas de danza y se encuentra con un mundo de competencia donde ya no hay grupos estables con proyecto y filosofía propios. La ética del bailarín, en este contexto, se reduce a su compromiso con la técnica. Es lo que vende y lo que prestigia. La estructura institucional, por tanto, fragmenta y banaliza las razones para hacer coreografía.

Tertulia 2008

Durante la gira del Odin Teatret era inevitable convocar a otra tertulia para abordar los mismos temas con la presencia de Eugenio Barba y Lluis Masgrau, director de los estudios teóricos del Institut del Teatro de Barcelona. No sólo el problema de la educación artística se había recrudecido, sino la situación mundial en general.

México ya estaba viviendo “la noche negra” de su descomposición: el narco infiltrado hasta en las guarderías de niños, miles de muertos por una guerra inservible y los medios masivos apropiándose de los poderes institucionales, haciendo justicia al margen de tribunales nauseabundos. Curiosamente, el año 2008 también cerró un ciclo que se abrió en l989 con la caída del muro de Berlín; cayó el muro capitalista de Wall Street. Un día antes del colapso pudimos cerrar nuestro compromiso con el Odin. Todo fue providencial. Luego vinieron las especulaciones: la apoteosis la sustituye siempre una nueva esperanza. Desde entonces el capitalismo vive en estado de coma.

El planteamiento para la tertulia con Eugenio Barba fue el siguiente: “El mundo contemporáneo enfrenta hoy, como nunca, una crisis en sus proyectos educativos, culturales y políticos. Nos pone a toda la especie humana en la búsqueda colectiva de respuestas. Los espacios más heridos por la falta de éstas, como la educación y la creación artística, nos obliga a debatir.”

Cientos de alumnos y maestros de las escuelas del Centro Nacional de las Artes se conglomeraron en la llamada Caja negra de la escuela de danza, una especie de galerón teatral. Siempre he considerado que refugiarse en el nicho del arte y de la cultura es el único camino para la “salvación de las almas”. Afuera el infierno, adentro el paraíso. Aquella noche muchas almas entraron a la sesión para recordar algo muy antiguo: somos los únicos responsables de nuestra realidad.

A cada invitado de la tertulia se le pidió contestar a una pregunta específica y al final intervenir en una conversación abierta con el público. Esto último nunca se dio. Los invitados se apasionaron con el tema y el tiempo se comió la propuesta de la charla abierta. No obstante, recreo aquí, en la medida de la brevedad pretendida, lo que se dijo entonces.

¿Cómo puede la sociedad civil establecer sus propias políticas culturales y qué lo obliga? ¿Cuáles son las nuevas formas de democracia participativa que requiere el mundo de hoy y con qué canales cuenta? ¿Cuáles son los nuevos espacios que requiere el artista para su formación y desarrollo? ¿Qué tipo de educación requiere el mundo actual con toda su diversidad social y cultural? ¿Dónde reside el espacio de libertad y creatividad que permite construir el mundo a imagen y semejanza de nuestros más elevados anhelos?

Los comentarios coincidieron en varios puntos: Alejandro Jiménez, joven director de Eje siete, la vialidad del arte S.C., agrupación que facilita el financiamiento de las artes, es un ejemplo de cómo la sociedad civil debe ir por el camino libre y encontrar esquemas de trabajo que nos permitan aprender a valernos de las instituciones, no a depender de ellas. “Desarrollar al público no significa convertir al arte en un producto de consumo, sino desarrollar a la sociedad para que consuma arte.” Horacio Lecona, director de Creativa A.C., generador de intercambios internacionales, propuso que la forma de trabajar tiene que ver con la

infraestructura de cooperación de muchas redes sociales, independientes, en colaboración con los fondos públicos.

Ignacio Toscano, director de Instrumenta A.C., para el fomento de la música, se encargó de recordar que lo más importante son los contenidos de los proyectos alternativos. “Estos nos permiten decir: sí, somos un buen producto y nos tenemos que ofrecer como los mejores. Debemos invertir en el ánimo, ser ambiciosos para ser generosos y enamorar a los demás”.

Omar Chanona, pedagogo y en aquel momento subdirector de educación e investigación artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes, mostró su osadía. Dijo: “la escuela es una institución que se degradó, que está en proceso de extinción paulatina en términos civilizatorios por cómo organiza los contenidos y ciertos principios de autoridad, orden y control.” En consecuencia, Luis de Tavira, director de la Compañía Nacional de Teatro se refirió al sujeto de la libertad que es la conciencia. “Si no hay conciencia no hay libertad. Hay una serie de ilusiones. La misión de la cultura es la construcción de la conciencia”.

Lluis Masgrau, teatrólogo y miembro del equipo científico de la ISTA, fue al grano tomando ejemplos de la historia del siglo XX cuando los grandes reformadores tuvieron que reinventar el teatro. ¿Cómo encontrar las soluciones materiales para llevar a cabo ese teatro? ¿Cómo inventar actividades nuevas que en la época no eran vistas como propias del teatro? La solución estaba en hacer pedagogía, publicar revistas, hacer acciones sociales en fábricas. ¿Dónde aprendemos ese nivel del oficio? Una escuela oficial de teatro sólo prepara a la gente para trabajar en el mercado. La solución está en el autodidactismo. Tavira hablaba del arte como la creación de tu propio mundo. Eugenio habla del espacio de libertad a través del oficio.”

Omar Chanona cierra la discusión. “Hoy en día no podemos jugar con disyuntivas falsas: o mercado o arte, teatro o alienación porque los referentes han cambiado. Estamos sometidos a intercambios de información como nunca antes. Se trata de entender los nuevos referentes. Es como entender que la paz no es la ausencia de conflictos, sino más bien la capacidad de generar armonía en medio de los conflictos. Son nuevos misterios que deberían influir en los procesos formativos.”

La pregunta dirigida a Eugenio Barba es breve y concreta. La resumo hasta el final por su carácter decisivo en la discusión: Si el futuro es hoy, ¿cómo ves el futuro?

“Si el futuro es hoy, todo está muy claro. Los jóvenes pueden ir a una escuela teatral privada y encontrar una serie de conocimientos que les permite más o menos flotar en lo que existe como teatro con una cierta mentalidad, una cierta manera de producir espectáculos, desde lo comercial hasta lo financiado por el estado como la Compañía Nacional de Teatro.

“Después está la resistencia, que es vivir tu propio extremismo. Tu propio rechazo. Y tienes que pagarlo de tu bolsillo. Si eres inteligente empiezas a producir algo e intentas seducir a otros. Cuando uno decide ser un corsario, un pirata, eres tu propio capitán y tienes que inventarte todo. Reinventarte el teatro. Debes encontrar un buen equipo de colaboradores. Los colaboradores son tu verdadero capital. Así veo el futuro.”

“El actor debe responder en un determinado momento a la pregunta: ¿por qué hago teatro? ¿Cómo puedo organizar mis motivaciones? ¿Dónde quiero hacer teatro? ¿En provincia, en las prisiones, en la Compañía Nacional de Teatro? Pero la pregunta más importante es: ¿por qué quiero hacer teatro. ¿Para quién?

“El teatro se puede hacer con nada. No necesita de gran tecnología. Un continente que tiene mucho teatro y que es muy ignorado es África. Las personas hacen teatro y no necesitan dinero. Tienen su presencia. Esto es fundamental en una época donde la pérdida de la relación humana se ha vuelto uno de los problemas en nuestros escenarios.”

Tres horas más tarde interrumpimos la tertulia. Estaba por iniciarse la función de El Castillo de Holstebro. Pero apenas estábamos entrando en materia: autonomía de espíritu, vínculos sociales independientes, un oficio más resistente y penetrante que el aprendido en las escuelas convencionales, un entusiasmo a prueba de bomba, un equipo de colegas capaces de enamorar a los cómplices del teatro. Quedamos los mexicanos de repetir esta tertulia. Fue un asilo lleno de oxígeno.

Pos Data:

Ese mismo año Eugenio Barba regresó con Julia Varley para participar en el encuentro Siete caminos teatrales, organizado en la ciudad de Guanajuato. Ahí lo entrevistó la periodista Rosario Manzanos, de la revista Proceso. Leí el texto y descubrí aspectos “franciscanos” de la historia del Odin Teatret que desconocía. Me sorprendió cuando dijo, hablando de sus inicios, que al presentarse en l969 en el Festival del Teatro de la Naciones, en París, después de un encierro de cinco años en Oslo y Holstebro para afianzar un saber autodidacta, a veces sintiéndose inferiores a los maestros que han pasado por las grandes escuelas, y “a los teatreros que lo sabían todo”, tuvieron un éxito que no se esperaban.

“La situación era extraña, bizarra, y sentía que yo y el grupo estábamos fuera de lugar. El éxito de París era inesperado y me espantó. Por eso en cuanto regresamos a Dinamarca deshice el grupo y propuse crear otro con condiciones más duras, con mayor rigor. Yo temía que el éxito pudiera minar la humildad, el anonimato que tanto trabajo nos había costado lograr como agrupación.

“Al paso del tiempo seguí sin entender bien a bien qué sucedía, hasta que un día tuve que aceptar y asumir que lo que hacíamos era trascendente para los demás.

Y no era que nos quisieran imitar, porque imitar al Odin es imposible, sino que nos usaban como referencia." (Manzanos, 2009, pg.68)

La periodista concluye con curiosidad legítima: ¿Qué le estimula para seguir en el teatro?

"En realidad lo que me da fuerza son aquellos momentos de cansancio, de pérdida de la fe, de sentir que no hay que entregarse tanto. Ahora tengo una gran necesidad de sentirme vulnerable, de ser tímido, no quiero ser un adulto o un viejo que se olvide de sus emociones infantiles." (Idem.)

Me pregunto: ¿querrá decir que sigue haciendo teatro porque ya lo soltó?

Mientras celebrábamos el fin de temporada en el Centro de las Artes, durante una espléndida cena de despedida con todo el grupo, recuerdo que Eugenio tranquilamente me comentó que él podría vivir en el anonimato. "No tengo ningún problema con eso". Lo comprendí en silencio y seguimos degustando del vino y los salmones.

DINAMARCA
Holstebro: Odin Week 2007

En el castillo de Sanjukta

Bajo del tren a las 23:20 horas, puntualidad danesa. La estación de la pequeña ciudad de Holstebro esta húmeda, fría y desierta. En la oscuridad vislumbro dos figuras. Una es la de Julia Varley. Unos pasos atrás viene Eugenio Barba.

No oculto mi sorpresa de encontrármelos a esas horas de la noche. Suponía que algún enviado me llevaría a mi habitación. Vengo cargando una maleta pesadísima, llena de chiles chipotles, moles poblanos, harina para hacer tortillas y otros antojos de mi hijo que vive en Berlín. Después de Holstebro haré escala en la capital alemana antes de viajar a México. Eugenio insiste en cargar la maleta de los antojos.

Casi atropelladamente nos ponemos al día desde la última vez que nos vimos en el aeropuerto de la ciudad de México. En el lobby del hotel, con unos buenos cafés y panecillos de nuez que saqué clandestinamente de mi bolsa, (sólo se consiguen en la panadería de unos amigos) habíamos planificado este encuentro en Holstebro como parte de mi investigación para escribir el libro sobre el Odin Teatret y su relación con América Latina. Aquí se encuentra la hemerografía completa de esta trayectoria.

Diez minutos después estamos en las instalaciones del Odin dirigiéndonos a la torre construida con sobria devoción a la memoria de Sanjukta Panigrahi. Es un espacio que nadie pisa casualmente. El misterio termina con una breve explicación de Julia: “Te vamos a poner en el cuarto de Sanjukta porque todos los dormitorios están ocupados”. En el momento en que atravesamos la puerta entiendo el agradecimiento que le tuvo Eugenio Barba a esta mujer que se atrevió a romper con el hermetismo de la tradición Odissi para integrarse al equipo de la Escuela Internacional de Antropología Teatral.

La torre, semejante a la de un castillo medieval nórdico será mi morada durante diez días. Construida con una madera casi blanca, natural, en forma de octágono, en cada pared una ventana, desde ahí podré ver la estructura de las instalaciones inmensas del Odin Teatret. Desde ahí he sentido, también, las palabras de Edgar Allan Poe impresas en el programa de mano de El castillo de Holstebro, “un castillo espléndido, que alzaba su radiante frente en el reino del pensamiento”.

Eugenio Barba ha dejado la maleta pesadísima en el piso y en ese momento aprovecho para entregarle la botella de champagne que compré en el aeropuerto de Amsterdam. “Para no perder la costumbre”, le dije mientras recordaba la deslumbrante celebración del 40 aniversario cuatro años atrás. El único requisito de asistencia para cada invitado era contribuir con una botella de champagne. Nos reunimos cien personas en aquella ocasión. Hoy, el champagne francés, entregado en la torre del castillo de Sanjukta, a un director italiano, de manos de una investigadora costarricense radicada de México rumbo a Berlín, da la pauta para el inicio de este libro que trata sobre los movimientos territoriales, no precisamente sísmicos, aunque también, en la vida de Eugenio Barba y su presencia en América Latina.

Mis diez días de encierro en estas instalaciones magníficas verán llover todo el tiempo. Algunas tardes despejadas nos recordarán que existe la luz de Helio.

En las instalaciones de una “ilusión vital”

Treinta y cinco jóvenes actores han llegado de diversas partes del mundo. El Odin Week es una de las múltiples actividades de este ensemble. Su intención es mostrar la tradición pedagógica, estética, técnica, ética y estilo de vida al interior del colectivo. Es una visión compacta de los procesos, productos y reflexiones de sus cuarenta y seis años de vida. Es la presentación en vivo de lo que puede llegar a generar una cultura al interior del Tercer Teatro.

El primer día he desayunado en una de las tres cocinas de los dormitorios que alojan a los visitantes del Odin. Ahí he encontrado una canasta llena de quesos, fruta, galletas, mermeladas, miel, té. Hasta una botella de vino y una cerveza belga que pude saborear hasta la noche de despedida. La canasta trae mi nombre. Cuando la veo siento el impacto repentino de no estar en México. Una canasta así ya hubiera desaparecido misteriosamente.

En ese mismo piso, al fondo, está la enorme biblioteca del Odin. Hay libros donados de particulares e instituciones. Me interesan principalmente los que tratan sobre el Odin y su relación con América Latina. Pero mi mente aún no se concentra. La verdad es que no siento mi cuerpo, más bien está entumido, como si hubiera viajado de México a Siberia. No estoy tan lejos.

El encuentro empieza a las cuatro de la tarde, así es que este día camino por los alrededores con el frío que hace circular la sangre. El famoso jet lag me ha pegado durísimo y a duras penas me mantengo despierta. Estoy rodeada de árboles y el aire puro entra como un cuchillo en mis pulmones contaminados del Distrito Federal. Entro en un estado de ensoñación cada vez que regreso a mi habitación/castillo. Me abruman los recuerdos. He retrocedido treinta años y me siento como si estuviera viviendo todo de nuevo. Además, el compromiso de escribir un libro me persigue como una sombra. ¿Por dónde empiezo? ¿Cómo ver con nuevos ojos a quienes he conocido durante tanto tiempo? Todo se ha dicho ya sobre el Odin. La bibliografía sobre su trayectoria es inmensa.

Arar el cielo contiene las cartas de Eugenio Barba a personajes y amigos latinoamericanos, además de un ensayo de Lluis Masgrau y una recopilación de todas las actividades del Odin en el continente. Leí el libro días antes de viajar a Dinamarca y me sucedió lo de siempre. Quedo prendida de la lectura durante días.

Así es que en este estado de pseudo sonambulismo me he prometido soltar todo tipo de preocupaciones y expectativas. Me ocuparé de vivir minuto a minuto lo que la vida al interior del Odin me vaya presentando. Entonces sabré dónde estoy.

A las cuatro en punto ha sido convocada la primera reunión en el salón blanco con Eugenio Barba. Todos los salones tienen el nombre de un color. Llego tarde pues me he dormido y Julia sube a despertarme. Bajo las escaleras despavorida, sintiéndome culpable. La puntualidad es una de las disciplinas más estrictas al interior del Odin. Llegar tarde es un sacrilegio, una muestra de debilidad y falta de compromiso, de poco respeto a la presencia de los demás. Me juré a mi misma no volver a descuidar esto. Hay silencio absoluto cuando entro al salón. Lo recibo como un sablazo. Y no quiero ver las miradas de los demás. Me siento en la única silla que queda libre y me enrosco para hacerme invisible, algo imposible cuando mi falda roja y un sweater más rojo aún son algo muy semejante a un alarido en medio del silencio.

Eugenio narra la historia de cómo el Odin Teatret llega a Holstebro. Es algo parecido a los cuentos de Andersen. Un día un cierto alcalde decide llevar la cultura a un poblado de pocas casas y muchos predios vacíos. Compra una “extraña” delgadita escultura del suizo Alberto Giacometti que nadie entiende y la ubica fuera de la iglesia en un espacio público. Quienes pagan impuestos protestan. ¿Qué tiene esa figura de hermoso? ¿Cómo va a enriquecer la vida de

los demás? El alcalde no presta atención a los reclamos y un día, por medio de una enfermera que se interesa por el teatro y está familiarizada con las ambiciones culturales del alcalde, invita a un grupo de jóvenes noruegos escandalosos que hacen teatro con un desconocido director italiano. Les ofrece un pequeño subsidio y un establo donde ensayar. Gritan, saltan, producen extraños ruidos, viven encerrados con ropa de trabajo todo el tiempo, llevan una especie de vida monástica y francamente no inspiran ninguna confianza a los pobladores.

El alcalde sale en su defensa. Son los aliens en un poblado de paz, hasta que empiezan a mostrar su trabajo y a compartir sus conocimientos con la comunidad.

Hoy, la escultura de Giacometti vale muchos millones de coronas y el Odin ha construido un imperio teatral que cuesta millones también. Holstebro, como tal, ya existe en el mapa del mundo y la cultura ha sido uno de los factores determinantes para su crecimiento.

Lo que primero fue un establo para la crianza de puercos se convirtió en un salón de ensayos al que le fueron agregando otros salones y así sucesivamente hasta tener hoy tres enormes espacios de trabajo que se convierten en teatro para recibir a los espectadores. Hay dormitorios para alojar a unos cincuenta visitantes, cocinas, un comedor enorme, oficinas, biblioteca, hemeroteca, videoteca, talleres de construcción de escenografía, de confección de vestuario, bodegas y por supuesto, la torre consagrada a Sanjukta Panigrahi.

Estoy rodeada de jóvenes de España, Suecia, Italia, Corea, Brasil, México, Alemania, Irán. Cada quien da su razón para estar ahí. Unos lo dicen muy claramente: quiero conocer al mito que se llama Eugenio Barba. O, quiero conocer a uno de los grandes y últimos directores del siglo XX. Eugenio Barba luego hará una broma al respecto refiriéndose al Odin Teatret como una especie de mamut prehistórico que aún sigue con vida.

Lo que me fascina es ver las miradas de entusiasmo de estos muchachos. ¿Así era yo treinta años atrás? Es inevitable el flashback. Me veo con la misma sed de conocimiento, el mismo asombro ante lo que sabemos es un hito histórico del siglo XX. Desde sus inicios fue uno de los grupos más perturbadores y por tanto embriagantes. La rebeldía de los actores barbianos de los años 70 hoy se percibe como una madurez asentada. Una sabiduría transparente. Un humanismo acogedor.

Cuando termina la primera sesión de este encuentro, Eugenio dice algo que me impacta: “No se enamoren del Odin. Hagan su teatro, tomen lo que les gusta”.

Otro flashback me deja inmóvil: me veo a mi misma sentada en los salones del Centro Cultural del Bosque del Instituto Nacional de Bellas Artes observando en l984 el seminario impartido Eugenio Barba y que me abre los ojos para entender la danza de una manera totalmente novedosa para mí. En ese momento no tengo

asideros. No sé cómo atrapar la danza con la palabra. Ha sido un calvario deshacerme del vocabulario adquirido en la carrera de filosofía. Los conocimientos históricos sólo sirven para contextualizar. ¿Cómo hablar de la danza con un lenguaje que no es técnico pero sí concreto para un público no especializado? ¿Cómo encontrar la palabra equivalente a la experiencia estética dancística? ¿Existe?

“No se enamoren del Odin”, dice Eugenio treinta años después. Imposible, pienso. Ya sabemos que al final todos estos jóvenes querrán vivir ahí. ¿Quién puede resistirse a ese nicho de claridad, donde se respira un sentido de pertenencia, de arraigo, de tradición? Afuera todo es confusión y competencia.

A las seis de la tarde pasa un autobus para ir a cenar a un centro de la comunidad atendido por señoras ya mayores. Sirven mucha ensalada, por fortuna.

Por la noche hemos visto El sueño de Andersen. Participa toda la compañía.

Ahora compórtate como si fueras parte del Odin

He despertado a las siete de la mañana con una melodía de Erick Satie en mi teléfono celular. Si desayuno a las siete y media me dará tiempo para presentarme a las ocho en punto en el salón de trabajo. Me asomo por una de las ventanas del octágono y el cielo está totalmente cubierto de nubes. Y llovizna. Qué silencio más embriagante. Veo a varios adolescentes ir a la escuela en sus bicicletas. ¿Cómo serán sus sueños frente a este horizonte blanco?

Dejo el nicho de Sanjukta y voy al comedor donde están los jovencitos que ya han untado sus buenas rebanadas de pan con mantequilla y mermelada. Platican animadamente. El café es delicioso. El té también. Y las naranjas. Todos se ven contentos. Incluso una mujer mayor, hindú, que luego supe tiene setenta años, se concentra en sus alimentos. Qué espíritu de aventura, a su edad.

Hoy nos recibe la italiana Roberta Carreri. Es una mujer con una fuerza inusual en su mirada. Y en su voz. Nos saluda con una serenidad firme, disciplinada, innegociable. La disciplina del Odin es el anclaje de todos. Roberta nos introduce al origen del Odin Week. Es su creación personal. Cuando se integró a la compañía durante muchos años vivió de gira ocho meses al año, hasta que se embarazó de su hija. De ese alumbramiento nacieron dos productos más: su espectáculo unipersonal Judith y la Semana del Odin, o el Odin Week. Fueron dos actividades que le permitieron seguir activa sin tener que viajar todo el tiempo.

Una vez enterados de los antecedentes, nos comenta las reglas del juego. Eso significa vivir ahí como si todos fuéramos actores del Odin. Nos lleva por el tour de las instalaciones que tendremos que barrer, sacudir, ordenar, aspirar. Serán nuestros espacios de convivencia. Todos hemos recibido una hoja con veinticinco reglas a seguir. Ahí se indica desde cuáles son las zonas de silencio donde sólo se

puede susurrar, hasta la manera de cómo usar las cocinas disponibles y deshacernos de la basura.

A mí me han asignado “simbólicamente” las escaleras que suben a la oficina oculta de Eugenio Barba. ¿Sólo las escaleras? Entiendo, mi tarea es otra, pienso. Porque estoy aquí en una doble misión: escribir un libro y conocer el paquete de actividades para llevar a México en septiembre. Y ya no pregunto más.

La oficina de Eugenio la he bautizado “el secreto”. Está en el lugar menos visible de este conglomerado arquitectónico, como la cabina del capitán de un barco. Adentro es una buhardilla con el techo inclinado y una pequeña ventana. Da la sensación de ser una cueva saturada de recuerdos. Hay objetos de todos los lugares del mundo donde ha viajado. Es un perfecto desorden, quiero decir, un desorden organizado. Ahí me siento como cuando entro a la torre de Sanjukta. Es un espacio cotidiano que no tiene nada de cotidiano.

El desayuno es también responsabilidad nuestra. Cada mañana le corresponde a alguien diferente colocar pan, queso, fruta, carnes frías, yogourt, mermelada, mantequilla, deliciosas galletas en una enorme mesa de donde todos se sirven. Una tentación. Desde el primer día el pan y las galletas serán el peor enemigo pues estamos sentados la mayor parte del tiempo. Los jóvenes reciben entrenamiento a primera hora, pero yo escribo. Tomo nota de todo. No hago ejercicio salvo en los descansos cuando me voy a caminar por las calles silenciosas que circundan las instalaciones del Odin. No importa el frío o la lluvia o el viento. Sólo me encuentro a los fumadores empedernidos del grupo que tienen que salir para no ahogarse de la ansiedad por la falta de nicotina.

A la hora del lunch nos encontramos siempre con las charolas de comida vegetariana y platillos para carnívoros. Mucha ensalada, siempre. Los actores del Odin se turnan para acompañarnos y vigilar que no falte nada. A veces vemos al danés Tage Larsen con su inconfundible sentido del humor. Otras veces al brasileiro Augusto Omolú con su generosa sonrisa. Rina Skeel, argentina, del departamento administrativo y también sensualísima cantante de tangos e incansable conversadora, igualmente hace la guardia de los alimentos, como la danesa Anne Savage, la brasilera Luciana Bazzo y el shrilankese Pushpa Synnathamby. Algunas veces vemos al noruegoTorgeir Wethal, fundador del Odin, con su cordial y envidiable ecuanimidad. No falta que se presenten los enormes vikingos daneses Jan Ferslev y Frans Winther, tan accesibles y dispuestos a la camaradería como cualquier viejo amigo de la infancia. Raras veces aparece Julia Varley, inglesa, cuando se permite un minuto de entre sus infinitas ocupaciones. Y el más juguetón de todos, el hiperquinético danés Kai Bredholt, se presenta cuando menos lo esperamos. Así es todos los días.

La tradición pedagógica

Hoy inician las demostraciones de trabajo que desglosan la anatomía de la tradición pedagógica y escénica del Odin, producto de las investigaciones de la antropología teatral. Aquí conoceremos, de manera personalizada, los principios universales que comprometen la totalidad del cuerpo. No hay un recurso que no se integre a su expresión. Porque los actores hablan como si cantaran, cantan como si hablaran, caminan como si bailaran, bailan como si caminaran. Cantan caminando y hablan bailando. No sé cómo decirlo en pocas palabras. Es un teatro que danza, diría Eugenio Barba.

El Odin Tradition, en síntesis, es un sistema pedagógico que han elaborado los actores para crear este teatro que danza y canta. Es la tradición que privilegia el entrenamiento físico y la presencia del actor, aquello que atrapa la atención del espectador. Aquí no hay realismo ni linealidad. Hay causalidad invisible dentro de una dramaturgia de niveles múltiples donde suceden varias acciones simultáneamente y siempre con un lenguaje metafórico.

El Odin Tradition contiene los principios de trabajo de cada uno de los actores para darle verosimilitud, congruencia o lógica orgánica a las acciones vivas, a los textos y subtextos, a la música del cuerpo, al cuerpo de la voz, a la danza de los impulsos, a los impulsos de la palabra. A la energía en la inmovilidad, a las pausas en la acción. Poemas y melodías se funden. Pies y ritmo elevan los cuerpos. Rodillas flexionadas, brazos que respiran. Cuerpos decididos. Cuerpos vivos. Listos para reaccionar. Conciencia en movimiento. Todo esto es el cuerpo de la Consciencia.

¿Cómo opera la mente cuando sucede todo esto? ¿Cuántas horas de investigar y repetir y reconocer lo mismo para construirse como personaje? ¿Cuánto tiene que trabajar un actor sobre sí mismo para convertirse en su propio maestro? ¿En su propia obra de arte?

Julia Varley es una virtuosa en el manejo de la voz. Hace una anatomía de los impulsos físicos y de la voz para demostrar cómo trabajan juntos. Así, la voz baila con el cuerpo. O la danza de la voz provoca que el cuerpo cante. Todo esto implica subtextos, tanto físicos como vocales. El personaje se monta sobre subestructuras sonoras y físicas para construirse. Eso crea un texto vivo.

Lo digo de otra manera. Debajo de ese texto hay un tejido invisible de partituras elaboradas como imágenes mentales, melodías subterráneas, ritmos camuflageados. Estamos hablando de El eco del silencio, es decir, el continente sumergido que sostiene lo visible.

Julia le da una enorme importancia a la respiración. La acción respira con la música. Los detalles entre la inhalación y exhalación de la acción hacen verosímil a la acción misma. La hace reconocible. No es una acción abstracta, sino llena de matices y detalles para leerse, significarse. El espectador nunca se queda vacío.

También habla de cómo descubrir la música en el texto. Y los detalles de la música.

Dice Julia: “el cuerpo sabe cuándo está comprometido con la acción y cuando no. Tiene que ver con la respiración, con una sensación en el alma. El entrenamiento nos ayuda a tener una memoria corporal. Es a través de la repetición que el cuerpo encuentra su lugar. Hay que confiar más en el cuerpo que en la inteligencia racional. El juicio crítico detiene esta conciencia, este conocimiento. Se necesita de paciencia para que todo caiga en su lugar.”

Hoy los jóvenes actores han empezado a descifrar los misterios de la antropología teatral, principios extraídos de las culturas escénicas asiáticas, occidentales y afro-brasileiras aplicados a un teatro que danza y compromete cada milímetro de su cuerpo.

Los enigmas de lo esencial

Iben Nagel Rasmussen siempre me deslumbró. Ella inicia la serie de entrenamientos que se ofrecerá a los jóvenes a partir de la tradición pedagógica del Odin. ¿De dónde proviene la fuerza volcánica de su voz? ¿Y la electricidad de su cuerpo? Hoy sabemos que el entrenamiento en el Odin abrió las compuertas de una presa energética que el espectador lee como un caudal de emociones, compromiso, presencia total, intensidad, poder. Estas son palabras, sólo palabras. Lo que se vive es una conmoción ante su presencia.

Iben entra al salón para mostrar sus ejercicios. Es sencilla. De pocas palabras pero indispensables. Su cuerpo es el de una adolescente a pesar de sus sesenta y tres años. Es más elocuente que sus palabras. Dice qué hacer y cómo hacer los ejercicios. Son extremadamente sencillos: unos son de resistencia, como tomar al compañero por las caderas con una cuerda para ejercer energías en direcciones contrarias. Un actor realista diría: ¿Y esto para qué?

Para unir mente y cuerpo. Para intensificar la presencia del actor. Compromiso total con las acciones y reacciones. Alta temperatura de la conciencia del cuerpo. Este juego de fuerzas lo entendería un bailarín de inmediato.

Iben pide repetir todas las acciones que ha desarrollado pero al cincuenta por ciento de su volumen original. Sin embargo, debe mantenerse el cien por ciento de la energía inicial. Ahora sólo queda el impulso. Se debe percibir en el cuerpo. Este ejercicio permite extraer la esencia, el jugo, el aroma de la intención en la acción. El actor pasa de lo obvio y aparente, a lo sutil y sugestivo. El espectador puede leer en estos cuerpos intensamente vivos su propia proyección mental. Los cuerpos de los actores son como lienzos donde el espectador se refleja a sí mismo.

Esta reducción energética es uno de los recursos de Eugenio Barba para extraer de los maestros de Bali, India, Japón y China los principios universales de los lenguajes escénicos. Los jóvenes actores del Odin Week han vivido en carne propia una experiencia que les permitirá comprender el secreto del bios escénico.

Iben ha dirigido esta sesión como si fuera un juego. Y aunque no lo fuera, trabajar con el cuerpo de esta manera se convierte en algo lúdico. Y conduce al autoconocimiento. ¿Tengo un cuerpo alerta o adormecido? ¿Estoy consciente del lenguaje que generan mis acciones? ¿Es significativo para mí y para el espectador? En el momento del ejercicio, del aquí y ahora, de la unión mente y cuerpo, todas estas preguntas suceden al mismo tiempo, consciente o inconscientemente.

Los ejercicios de la voz son igualmente lúdicos y sencillos para dejar fluir el sonido de manera natural. La voz tiene cuerpo. Forma parte del cuerpo. Se le puede trabajar como se trabaja el cuerpo. ¿Cuántos actores están conscientes de esto?

Por la tarde hemos visto el video donde Eugenio Barba, muy joven, lo dice todo en pocas palabras: “el entrenamiento sirve para hacer las cosas con el ser total. No sólo para adquirir habilidades.”

En el video aparecen los espectáculos que me marcaron. Cenizas de Brecht, Talabot, El Evangelio de Oxyrhincus. Escucho la música de Talabot y algo se mueve. ¿Qué pasaba en mi vida personal que esa música me provoca una nostalgia insoportable? La voz de Iben me duele hasta los huesos.

Descubro en este momento que todo se ha vuelto demasiado autobiográfico. Esto me resulta revelador y entiendo por qué siempre le digo a mis alumnos que el arte, los personajes de ciertos espectáculos, la música y la literatura son los que más me han formado en la vida, además de la naturaleza y los animales, mis maestros de lo arcaico. No recuerdo a los maestros de la universidad. Sólo a Teodoro Olarte, refugiado de la guerra civil española cuando impartió un curso sobre la “naturaleza” de Dios. No aprendí nada sobre Dios, pero sí sobre la necesidad del hombre de definir a Dios.

Cavilaciones en torno a los encuentros con Eugenio Barba

Todas las tardes habrá tertulia con Eugenio Barba. Es la oportunidad para plantear dudas y comentarios. En mi mente revolotean las preguntas sobre la danza que conozco y el “teatro que danza” de los actores de Odin. Para el bailarín profesional la danza es postura, flexibilidad/resistencia, centros de gravedad/peso, esfuerzo/energía, ritmo/flujo, (libre o controlado), intención/cambios de dinámica, espacio/tiempo, segmentos corporales, acciones/conexiones. ¿Motivaciones? Sí, sólo que la mayor parte de las veces resueltas con un lenguaje poco personalizado y sin detalles. ¿Emociones? No entendidas como reacciones frente a un estímulo, sino como una teatralidad agregada a la forma. El bailarín pocas veces trabaja la

dimensión de las emociones como parte de su entrenamiento en el sentido de que entrar y salir de ellas también es una técnica, un oficio.

Para Eugenio Barba su teatro es danza. ¿En qué difiere de la otra danza? En la concreción de muchos detalles significativos, diría yo. Todo se finca en el manejo de la conciencia corporal que proviene de una dramaturgia personal, un subtexto complejo y desarrollado. Esta dramaturgia crea un lenguaje particular, único. No pertenece a ninguno de los lenguajes de las corrientes dancísticas de Occidente.

La mayoría de nuestros bailarines profesionales privilegia el cuerpo sin un mayor compromiso de la mente. Se privilegia la repetición de códigos estéticos ajenos y que pertenecen a las modas o escuelas del mayor prestigio. Nos ofrecen una abstracción fácilmente reconocible. Salvo extraordinarias excepciones, son pocos los bailarines que tienen el anhelo de ser co-creadores. O quizá no saben manifestarlo. O no se atreven a pensarlo. Pocos coreógrafos lo tolerarían. Hay excepciones extraordinarias, como el Wuppertal Tanztheater de Pina Bausch.

En el Odin, el compromiso entre mente y cuerpo no se negocia. Cuando el cuerpo se mecaniza es porque desapareció la expresión consciente en el aquí y ahora. El actor del Odin es un guardián de esta condición. Es un celoso vigilante. Es una segunda naturaleza vivir así. Lo ha entrenado durante años. Eso fue lo que me enganchó desde que vi Cenizas de Brecht.

Con razón dice Eugenio: “mi danza es más danza que la de muchos coreógrafos. Utilizamos los estímulos para construir asociaciones que provocan la danza en la mente del espectador. Desorientar al espectador es una de ellas. Es otra danza. Cunningham no hace esto. Ni Maurice Bejart, ni Balanchine, todos terriblemente predecibles. El modo de pensar de los coreógrafos es lineal. Pocos saltan a la órbita energética de la sorpresa, del enigma.”

Esto último me lleva a otra reflexión: lo que sí han hecho los coreógrafos de vanguardia es saltar, cada vez más, a la órbita energética del cuerpo. Su propuesta es irse al extremo opuesto de la comodidad física. Bios escénico exacerbado, explosivo. Además, han seguido los postulados del posmodernismo: detonar la linealidad para volar hacia la fragmentación absoluta. Los canadienses del grupo La La La Human Steps, en la década de los 90, rompieron la melodía dancística con acrobacias suicidas. Durante una de las versiones del Gran Festival de la Ciudad de México la presencia de estos grupos impuso la regla que muchos coreógrafos mexicanos luego adoptaron para sí: la intensidad y el exceso físico como provocación. Actores y bailarines se convirtieron en suicidas simbólicos, metáforas de la muerte, profetas del siglo XXI.

La danza ganó en espectacularidad y animalidad pero no en humanidad. Detrás de la enorme ferocidad y arrebato de los espectáculos de La La La Human Steps, así como del belga Wim Vandekeybus se puso en evidencia una impotencia para conmover al espectador. Impactarlo, sin duda, pero de manera efímera. Los

catalanes de La fura dels Baus no se quedaron atrás. Suma de retazos—cine, danza, teatro, música, circo, canto, gimnasia—estos productos del enojo del fin de milenio son las expresiones casi místicas de la tribu urbana de la posmodernidad.

Durante los descansos me encierro en el cuartito de la videoteca. Necesito repasar nuevamente las imágenes de El Príncipe Constante, con Ryszard Cieslak. Quiero ver cómo este actor "extremo" –sin perder su humanismo-- entrenaba a los actores del Odin.

Después de la cena vemos Judith, con Roberta Carreri.

Un pedazo de selva en las mañanas frías de Holstebro

Amanecer en Holstebro con las clases de danza de los Orixás del Candomblé de Augusto Omolú es encontrar el antídoto perfecto para el entumecimiento. Esta clase la quiero tomar. Necesito mover el cuerpo. El ritmo fuerte despierta y entona. Pero mi cuerpo está desentrenado. No puedo sostenerme por mucho tiempo. La clase es fuerte, empieza fuerte. Para mí y muchos que están tan desentrenados como yo sólo hay dos opciones. Continuar para salvar la autoestima o detenerse y continuar con otra cosa. Mi compromiso es escribir y opto por la danza del bolígrafo.

Augusto tiene el cuerpo de un guerrero. Y su entrenamiento es para despertar las fuerzas de la naturaleza en cuerpos adictos a la cultura sedentaria del teatro realista/psicológico. Por las barreras del idioma, Augusto no explica lo que hace. Y hay que seguirlo. Sus secuencias tienen que ver con las energías del fuego, del agua, de la tierra y del aire. Cada una está relacionada con la manifestación de un Orixá, de una divinidad africana. Nuestros actores desconocen esta tradición. Eugenio Barba incorporó desde los años 90 la danza de los Orixás, que es la base de la danza afro-brasileira, a la serie de tradiciones asiáticas y occidentales de la Escuela Internacional de Antropología Teatral por contener los principios universales del bios escénico. La presencia afro-brasileira enriqueció el horizonte de culturas teatrales con las que trabaja la ISTA.

Vivir esta experiencia en Holstebro es como ingresar a un trozo de "selva" virtual. El esfuerzo puede ser agotador. El sudor corre por los cuerpos jóvenes. Muchos no saben si reir o llorar. Pero el compromiso está. Torpes, rígidos, derechos o contraídos, se mueven y siguen. Ninguno, por fortuna, ha entrado en estado de transe.

Cinco minutos antes de terminar la clase se asoma Roberta para advertir que es hora de cortar. No se ha podido cerrar el circuito de energía. El corte es abrupto y los alumnos se quedan con los cuerpos sobreexcitados. ¿Cómo bajar a la cotidianidad? La hora del café y las galletas son el único "calmante". Salir al frío a fumarse un cigarrillo es la otra opción. Todos hablan sin parar.

Yo me pude retirar a tiempo.

Lo que no se ve….

Una de las demostraciones de trabajo más teatrales es la de Roberta Carreri. Porque ella es teatral, aún en la cotidianeidad. Ejerce un magnetismo que atrapa. Un joven actor mexicano no puede quitarle la mirada de encima. Parece hipnotizado. Lo entiendo. Los treinta y cinco pares de ojos que la observan se prenden como antorchas de sólo escucharla. Nos narra su origen en el Odin Teatret. Y demuestra sus primeros días de entrenamiento.

Pienso en mis alumnos de México y los imagino en un ambiente como éste. Podrían ser excelentes, brillantes. Vivir en el aislamiento que exige la concentración ininterrumpida da frutos inimaginables. Roberta nos comenta que la presencia escénica la adquirió, en un principio, a través de la acrobacia practicada incansablemente. No era una clase aislada entre muchas. Era una disciplina en la que ya estaban integradas las demás cualidades del actor: unidad mente-cuerpo, decisión, precisión, concentración, intención, estímulo, acción-reacción. La primera etapa consistió en seguir al maestro y hacer el entrenamiento en colectivo.

La segunda consistió en crear el propio entrenamiento buscando la inspiración en libros, películas, pinturas. El entrenamiento físico es realmente entrenamiento mental, dice Roberta. Porque cuando la mente se agota, el cuerpo también. Y cuando la práctica se vuelve una segunda naturaleza, la mente se fuga y el cuerpo pierde la presencia. Hay que buscar, siempre, la manera para atrapar la mente. “Hacemos asociaciones para atraparla. Así, toda acción es una reacción a un estímulo mental.”

La tercera etapa surgió con la exploración de una dramaturgia personalizada. Esta demostración de Roberta deja muy claro el procedimiento para que el actor se convierta en co-creador junto con el director de escena. Es un colaborador que propone, que estimula al director con su trabajo. A su vez, el director estimulará al actor para seguir improvisando, investigando aún más. Es un diálogo de provocación continua.

Tras demostrar sus ejercicios de voz con los resonadores del cuerpo, concluye con una frase de peso completo: “Técnica es lo que no se ve.” Lo que percibe el espectador es sólo la punta del iceberg. Debajo hay un continente sumergido, oculto en las células de cuerpos de actores entrenados durante años con la conciencia de que ellos dirigen la percepción del espectador a partir de su maestría interior. Mística de trabajo. Lo mismo me inspira la dedicación de los maestros orientales.

La historia que todo lo revela es una historia muerta

Después de la comida y una vez que se han limpiado baños, barrido pisos y aspirado alfombras, tenemos el encuentro con la noruega Else Marie Laukvik con My Stage Children (Mis hijos escénicos). La recuerdo en El Evangelio de Oxyrhincus en el papel del sastre judío. Me había estremecido su delirio controlado. Ahora estamos frente a una mujer de sesenta y tres años, retirada, sonriente, que fundó el Odin junto con Torgeir Wethal y Eugenio Barba en Oslo en 1964. Tiene la mirada de una niña. Hoy nos muestra la dramaturgia de su trayectoria. La creatividad, dice, "es como un acto permanente de dar a luz y todas las figuras a las que les he dado vida son mis hijos escénicos a los que quiero encontrar y revivir una vez más". Vemos fragmentos de Ornitofilene, Kaspariana, Ferai, Ven! y el día será nuestro, El millón, El evangelio de Oxyrhyncus, entre otros. Todo lo va narrando con un júbilo contagioso.

Esta mujer está tocada por los ángeles. Nos atrapa con su voz. Cada palabra la saborea lentamente. Nos comparte sus secretos. Habla de su problema del oído. Aún así, canta, canta y canta. Su voz es corazón líquido. Su aparente ingenuidad está llena de sabiduría. "La historia que todo lo revela es una historia muerta", nos dice. Por eso nos ofrece atisbos, pequeñas luces de cuando vivía entregada al Odin. De cuando creó cada uno de sus personajes. Cuando concluye, muestra un corazón agradecido. "Esto es un regalo, dice. La oportunidad y el privilegio de tener un espacio así como el Odin es único."

De la inocencia a la elocuencia

Los encuentros vespertinos con Eugenio Barba le permiten ir más allá de la aparente inocencia o sencillez de algunas preguntas. No sé si porque tienen la virtud de provocar respuestas que abordan temas que nunca le escuché desarrollar o porque Eugenio aprovecha cualquier provocación para abrir el dique de su memoria. Las toma como un trampolín para asociar la inquietud del joven actor con la riqueza de su trayectoria y la del teatro como historia. Habla mucho de sus orígenes con Jerzy Grotowski y su proceso para deformar y estilizar el comportamiento del actor. Se remonta a la Comedia del Arte para referirse a la energía extracotidiana, - no naturalista - donde la artificialidad es la raíz del arte: componer acciones que parezcan naturales, espontáneas y verosímiles. Meyerhold es otro de sus puntos de referencia. Estos encuentros con Eugenio son cátedras de reflexión aderezadas con anécdotas personales.

Una de las preguntas me permite conocer un aspecto nuevo de Eugenio. Y tiene que ver con el trabajo de las emociones y la participación del director en la vida íntima del actor. "Un director tiene enorme poder sobre sus actores. Me costó mucho encontrar la seguridad en mi nueva identidad. Yo no quería interferir en su vida íntima. Pero sí les pedía que sus acciones fueran convincentes. Nunca me metí con su psicología o emociones".

Es algo totalmente desacostumbrado escuchar a un director hablar así. En el ambiente teatral más bien se sabe de los atropellos de los directores en la vida íntima de sus actores. En el realismo psicológico ésta sería la norma.

Sigue su disertación. ¿Cómo se logra una acción convincente? "El concepto de sats (término noruego que significa impulso) fue para mí el elemento que me permitía indicar a mis actores si una acción era convincente o no. El cuerpo humano todo el tiempo baila con sus impulsos/sats. El movimiento como tal no tiene finalidad. El sats o impulso de una acción sí lo tiene y se percibe en la acción que cambia la energía del cuerpo motivado hacia algo. El espectador percibe esta información dinámica con su sistema nervioso, aunque pueda o no comprenderla con su intelecto."

Queda claro que el sats permite al espectador hacer la lectura de un cuerpo. Lectura de sus intenciones en el tono muscular.

Un director es un coreógrafo de impulsos, dice Eugenio. Lo traduzco: es un coreógrafo de intenciones visibles en el tono muscular y extremidades del cuerpo. Este concepto siempre me sorprendió. Porque desentraña el secreto de todo gran coreógrafo y de todo gran intérprete. Desentraña la profundidad de su compromiso. Lo volví a encontrar en el comportamiento animal en sus momentos más intensos de sobrevivencia. Su expresión corporal solamente obedece a necesidades vitales: es decir, a impulsos que van a determinar la vida o la muerte del individuo. Si vemos a un tigre en actitud de combate, sus movimientos son precisos, certeros, responden a una intención clara: matar o morir. El animal no tiene juicio. Tampoco duda. Tiene un cuerpo decidido. ¿No es esta la esencia del bailarín/actor? ¿No es esto lo que determina su presencia? Vemos movimientos indispensables, cambios de tono muscular según los cambios de intensión; vemos precisión, estado permanente de alerta, sorpresa, acciones impredecibles, contención y liberación de la energía, congruencia en sus acciones, coherencia entre movimiento e intención, claridad en la construcción de sentido.

Por la noche vemos Las mariposas de Doña Música, con Julia Varley.

No es cómo lo haces, sino adónde apuntas la flecha

Torgeir Wethal (fallecido el pasado 27 de junio de 2010, tres años después de que escribo esta crónica), impone una cierta distancia. Permite el acercamiento en momentos muy particulares. Cuando camina por los pasillos está en su mundo. Pero en el salón de clase maneja una delicadeza amable. Todos los actores del Odin tienen el don de la concentración desarrollada. Pero en Torgeir esto es poco decir. Hoy conoceremos la tradición pedagógica desde su perspectiva.

Los ejercicios son tan sencillos como los de Iben. Caminar, detenerse y mantener la acción. Simular el lanzamiento de un dardo y mantener el cuerpo en equilibrio precario. Cambiar el peso todo el tiempo. Recurre a la memoria física del actor

para encontrar un ejercicio olímpico y hacerlo con precisión. Sus indicaciones son estratégicas: “No es cómo lo haces, sino adónde apuntas la flecha.” Habla del foco de la mirada. Pide energía e intención impecables.

Aprovecha los ejercicios de Iben de jalar cuerdas y tensar para cambiar el tamaño y el peso del compañero. ¿Qué pasa con el cuerpo del actor cuando esto sucede? No son ejercicios banales. Son recursos para conducir la percepción del espectador. Es tener conocimiento de la información que se lee en el cuerpo. Admirable ver cómo se van transformando algunos actores con indicaciones tan básicas. Al trabajar en parejas, hacen una pequeña danza con pleno sentido.

Torgeir se concentra en la transición de la forma al contenido. No es necesario indagar en la memoria emocional para crear un significado, dice. La forma en sí contiene el significado cuando ésta trae el impulso, la intención y los cambios de dinámica para darle precisión. Conozco a muchos bailarines que trabajan de esta manera. Y su danza puede llegar a ser conmovedora.

La preparación de un trueque

Enorme, aunque dice que ha bajado la mitad de su peso, Frans Winther parece un papá Noel. Junto con Kai Bredholt y Jan Ferslev se va a encargar de preparar el trueque con otros grupos de la comunidad. Esta es una tradición que nació en l974 cuando el Odin Teatret vivió varios meses en Carpignano, pequeño poblado en el sur de Italia. Una tarde que salieron a visitar a unos amigos llevaron consigo sus instrumentos musicales. La gente que los veía pasar decidió seguirlos. Llegaron a la plaza donde se vieron rodeados de curiosos esperando que los actores compartieran sus cantos. Durante una hora escucharon canciones folclóricas escandinavas y algunos ejercicios vocales. Al final, los espectadores los invitaron a conocer sus cantos de trabajo, amor, nacimiento y muerte. El intercambio se convirtió en otro lenguaje del Tercer teatro. (Roose-Evans, 1989, pg. 172)

Frans inicia su clase con una introducción de sí mismo. Un sentido del humor lo vuelve noblemente crítico. Se ríe de sí mismo y de los demás. Bonachón, disfruta dar su clase. Ha pedido a todos que traigan una canción de memoria. Empiezo a conocer a los actores individualmente por sus voces. Una joven israelí, segura de sí, determinada, tiene bella voz, profunda. Todos la escuchan asombrados. Una joven italiana fuerte, hermosa, nos deja encantados. De inmediato Frans hace unos arreglos con su canción. Él es como un chef probando diferentes ingredientes sonoros para preparar un suculento platillo musical. Sigue la chica coreana bellísima, llena de misterio. Todos la ven como un fenómeno. Ha venido en bicicleta desde Corea. Muy pronto se convertirá en el centro de atención.

Una chica uruguaya no se sabe la canción. Totalmente dispersa, sin presencia. La brasileña no tiene buena voz pero es muy expresiva, intensa. Frans crea ritmos

con su melodía. Me impresiona mucho la jovencita que he bautizado el “pajarito”. Tiene una anorexia galopante. Come naranjas todo el día. Está determinada en ser actriz, muy comprometida y concentrada, aunque su cuerpo poco le ayuda. La jovencita danesa, encantadoramente masculina, tiene voz de hombre. No se peina nunca. Es fuerte, brusca, aunque de carácter dulce. La voz le sale como un grito ronco.

A estas alturas ya todos estamos sacando ritmos con los pies. La joven vasca, guapísima, canta La bella Lola. Con esto la coreana empieza a bailar en su asiento. Trae una locura natural o un impulso de vida incontenible. Todos han entrado en un estado de alegría cuando bailan con los arreglos de Frans, que van surgiendo sin ningún esfuerzo. Ha organizado las voces sin perder el tiempo. Éste ha sido uno de los encuentros más gozosos.

Entramos a otro salón para ver el video sobre el trabajo de la voz. Los actores del Odin, muy jóvenes, siempre con rodillas y torso flexionados, brazos vivos, parecen banderas ondulantes y la voz también. Se enroscan, se abren, se estiran, agarran el cielo. El cuerpo siempre listo para reaccionar ante un estímulo preciso. Evitan sonidos dramáticos y “originales”. La voz reacciona naturalmente al estímulo.

Más tarde me encierro en el cuartito de la videoteca. Veo una entrevista con Grotowski. Habla del entrenamiento como una manera de romper bloqueos. “Un cuerpo bloqueado crea distancia con el espectador”. Y agrega: “El entrenamiento sirve para encontrar la individualidad del actor. Yo intervengo sólo cuando aparecen los estereotipos. El actor se revela a sí mismo a través de sus acciones.” Todo está en cómo el actor o el bailarín trabaja sobre sí mismo. En las escuelas de danza el entrenamiento masifica, estandariza. Nunca individualiza.

La muerte como subtexto

“La muerte es un subtexto permanente en mi vida”, ha dicho Eugenio. “Todos envejecemos y vienen los nuevos retos. ¿Se puede hacer un espectáculo sentado? La edad te obliga a recrearte.”

Eugenio se refiere al nuevo espectáculo que Iben ha dirigido. Ha permanecido sentada en un mismo lugar. Se titula Ester’s Book y lo ha presentado en la biblioteca de Holstebro. Vaya sorpresa ver a Iben sentada durante una hora, narrando una historia conmovedora sobre la vida de su madre. Y sin embargo, pasan muchas cosas a pesar de la renuncia a teatralizar. Ha escrito a máquina, como su madre, escritora. Ha narrado una historia, ha cantado. La acompaña una violinista que interpreta melodías mientras pasan películas mudas. Para una actriz que ha tenido una voz y un cuerpo prodigioso éste es un reto mayor. Sin embargo, ha mantenido una presencia vital todo el tiempo. No he entendido una sola palabra del danés pero he sentido su danza de impulsos todo el tiempo. En el programa de mano Iben se pregunta sobre el espectáculo, escrito y dirigido por ella misma: “¿Su esencialidad y la renuncia a teatralizar constituyen su fuerza o son el

resultado del cansancio de una vieja actriz respecto a su propia profesión y a sí misma?”

Es muy extraño escuchar a Eugenio hablar de la muerte como un subtexto permanente en su vida. Incluso frente a la muerte expresa una rebeldía saludable. La clave es renovarse hasta el último día.

Lo mismo debe suceder con los espectáculos. Vida es estructura y cambio. Lo confirma cuando dice: “sin estructura no hay vida”. Pero una partitura dramatúrgica no puede ser repetida noche tras noche de la misma manera. “Puedes cambiar el sats, el impulso para renovar la relación con la obra y el espectador”. Lo que entiendo es que cambiando el sats, cambias la intención del impulso, por lo tanto cambia también el estímulo. Y esto refresca la perspectiva del actor y del espectador.

Después de la cena hemos visto El Castillo de Holstebro II, con Julia Varley.

De la pelvis a la mirada

“Si teatro es relación, usen sus ojos”, dice Roberta Carreri en su sesión de la tradición pedagógica. Les pide a los actores entrar en posición de alerta y saltar. Sin hacer ruido. Las rodillas están flexionadas, siempre, pues prepara para el sats.

Empieza con el calentamiento de la pelvis. Se desplaza con el movimiento de la culebra en el torso. La culebra se convierte en cobra. Ahí se planta con una firmeza de karateka. “Se fortalece la pelvis para fortalecer la mirada,” dice enfocando fijamente un punto en el espacio. Es como si los ojos estuvieran amarrados a la energía del torso. En este momento pienso en la danza hindú y su principio de comunicación con el espectador: donde va la mirada, va la mente. Donde va la mirada y la mente, va el cuerpo. Donde va la mirada, la mente y el cuerpo, ahí está el espectador.

Roberta trabaja los ejercicios de Iben con cuatro energías distintas: la de neblina en movimiento; la de un río pequeño que corre; la del río ancho y poderoso. Finalmente la energía del agua mineral. Improvisan pasando de una a otra. El entrenamiento físico es entrenamiento mental para dirigir la energía, dice Roberta. Veo los cambios de dinámica para la construcción de un sentido.

El trabajo de voz es el descubrimiento de los resonadores del estómago, pecho, boca, cabeza y coronilla con la misma técnica de las imágenes. Escucho en ese momento la versatilidad de una voz trabajada como cuerpo. Los actores dicen un texto dejando salir las palabras sin interpretar ninguna emoción o intención. Un rezo, por ejemplo, se convierte en voz como niebla, o riachuelo, o río grande o burbujas impredecibles o nieve. Roberta les pide no pensar en los significados de las palabras sino en las imágenes. Me viene a la memoria Natsu Nakajima cuando

dice: “no quiero ver formas sino transformaciones internas que los hace conocer la cualidad de la sustancia.”

Formalismo y realismo en Casa de Muñecas

En esta demostración Roberta y Torgeir responden a la pregunta que inquieta a la mayoría de los actores que conocen el trabajo del Odin: ¿cómo aplicar la misma técnica al teatro realista? Ni en tiempos ni en forma las escuelas de teatro del mundo reproducen este sistema. Y los jóvenes actores aquí reunidos vienen de estas escuelas.

Una escena de Casa de muñecas, de Henrik Ibsen, lo ilustra. En su época, las obras de Ibsen fueron consideradas escandalosas por una sociedad victoriana. Al cuestionar el modelo de familia y de sociedad dominantes, el autor hace evidente que una mujer no puede ser sí misma en la sociedad masculina, con leyes exclusivamente masculinas, con jueces y fiscales que la juzgan desde el punto de vista masculino. Nora, la protagonista, renuncia al matrimonio con Helmer. Se convirtió en la bandera del feminismo de l880.

Roberta describe el subtexto de Nora cuando abandona a su marido. Se pregunta: ¿cómo caminaría en una circunstancia así? Y explora: quizás sentiría que sus pasos están pisando lodo, pesadamente, con el corazón como una piedra, o podría sentirse como si se resbalara sobre el hielo. La actriz describe todo esto con su cuerpo. Encontramos la congruencia entre sus acciones e intenciones.

Prosigue. Nora le regresa el anillo a su esposo. Lo hará de tal manera que le está clavando una espada. Sus rodillas se colapsan cuando menciona a los niños. Roberta ha encontrado acciones pequeñas para el texto. Las grandes acciones del Odin son reducidas al mínimo. Por ejemplo, en el momento de partir, toma la bolsa de la manera más interesante posible. Y la entonación de su voz es la que usaría Nora para no despertar a los niños. La danza de los actores del Odin se ha reducido a impulsos esenciales.

“No hay que temer a las asociaciones”, explica Roberta. “No hay que pretender ser inteligente. Puedes ser perfectamente banal pero muy efectivo escénicamente”.

¿Cómo se trabaja con un director que busca la psicología de las motivaciones? La respuesta es hacer las acciones muy pequeñas, como las ha hecho aquí, y mantener la “culebra del torso” muy viva. Y aconseja: “Aprendan el texto muy bien para improvisar todo el tiempo con él. El reto es mantener la partitura viva.”

Torgeir hace lo suyo igual. Busca las acciones a partir de un subtexto que lo encarna con extrema meticulosidad. Puede explorar el detalle de un gesto durante días, hasta que lo fija a partir de las asociaciones más insólitas. Es como un relojero minucioso.

Torgeir explica que siempre se empieza con un tema alrededor del cual se crean los materiales de trabajo. Son acciones para crear una partitura. ¿Cómo se fija una improvisación? "Hubo un tiempo en que nos dimos cuenta de que los actores del Odin nos estábamos repitiendo. Hacíamos cosas que eran únicamente efectivas. Entonces empezamos a improvisar con nuevas asociaciones. Para esto recurro a mi archivo personal de la memoria. Luego fijo las acciones. No le digo al director mi historia porque eso afectaría sus asociaciones."

"Yo utilizo mucho a mis colegas para reaccionar. Si ellos cambian, yo cambio. Lo más importante para mí es la precisión con respecto al por qué hago lo que hago. No el cómo. Los porqués pueden cambiar una acción."

Para un actor realista es un enigma cómo los actores formales producen la ilusión de la emoción en el espectador, sin sentir ellos mismos lo que producen en el otro. Es como un juego de ilusionismo. Y Torgeir lo aclara: "Yo no me provoco emociones. Yo hago la acción y produzco la ilusión de la emoción."

Hoy hemos visto la misma escena de Casa de muñecas en versión realista y en versión Odin Teatret. Ha quedado claro que los principios universales de la antropología teatral funcionan para todo tipo y estética del teatro. Un trabajo semejante lo han presentado más tarde Julia Varley y Tage Larsen sobre un texto de Othello. Muestran así la versatilidad de la técnica. Se concentran básicamente en la justificación de las acciones y de cómo los actores se apoyan entre sí para resolver la relación entre acción y texto. Anatomía íntima de la co-creación.

Después de la cena, hemos visto En el Esqueleto de la Ballena. Toda la compañía.

En el jardín zen de Roberta

Hoy amanecí con un ojo hinchado. "Por andar viendo lo que no debo", me dice Eugenio según una popular creencia de su abuela pugliese, del sur de Italia. Me pierdo las clases de Tage Larsen y Jan Ferslev pues me llevan a ver a un médico. Me receta una medicina carísima que en México hubiera podido sustituir con un chile verde asado colocado en el ojo. Medicina azteca eficaz.

Por la tarde comí en casa de Roberta y Torgeir. Han preparado sopa de calabaza, un fresquísimo salmón al horno, coliflor con azafrán y de postre, fresa molida con manzana picada y crema con cáscara de limón. Invitaron a Claudio Coloberti, un simpático amigo de Julia durante sus años de teatro político en Milano-, y ahora cercano a Roberta y a Torgeir. Es el encargado de filmar todas las producciones del Odin. Su afinidad con Torgeir es definitiva: comparten miradas e instrumentos de trabajo comunes. Las películas de Torgeir son la extensión de su perfeccionismo profesional. Durante sus cuarenta y seis años de actividad Torgeir no sólo fue actor sino director teatral y cinematográfico. Su film con Ryszard Cieslak sobre el training es un testimonio único de la fuerza innovadora de esta

práctica redescubierta por Grotowski. Igualmente filmó los espectáculos, viajes y trueques del Odin como testimonio de las múltiples veredas que puede tomar la actividad teatral.

Fue una tarde preparada con el bellísimo subtexto de la amistad y la generosidad. Visité una casa de exquisito buen gusto, con un enorme jardín con rosales donde Roberta vacía su mente. La actividad intelectual de un actor del Odin puede convertirse en vértigo. El jardín de Roberta es como una meditación zen que se refleja en la comida y en la manera como construye un personaje.

Unas horas después Roberta nos regresa a la sede del Odin para ver Itsi Bitsi, con Iben Nagel Rassmussen, Jan Ferslev y Kai Bredholt. De Torgeir me he despedido mientras lavaba los platos de la comida con la meticulosidad que lo caracteriza. Esa misma imagen me regresó cuando tres años después, un 27 de junio de 2010, me enteré de su muerte, víctima de un cáncer pulmonar. Lo recordé igualmente sereno. Aún en momentos de extrema tensión, nunca perdió la sonrisa. Tal vez frunció el entrecejo. Lo conocí mejor en México, en casa de Sally Sandoval durante una cena rebosante de colores, sabores y bebidas nacionales. Reía mucho, discretamente. Hablaba poco. Y volvía a reír mientras Roberta lucía una diadema juglaresca con estrellas de colores de la bandera patria. Sujetas a un resorte, las estrellas rebotaban cuando Roberta movía su cabeza. Era como si las neuronas agitadas, inquietas del cerebro de la actriz se hicieran visibles. Fue un memorable 15 de septiembre.

Los orixás en el animal escénico

Hoy llegó la hora crítica del agotamiento. El alboroto de los desayunos por la mañana convertió en un sepelio. Pero la clase de Augusto Omolú es un placer y vuelve a revitalizar los cuerpos “ausentes”.

La chica que come naranjas todo el día me asombra. Hace un esfuerzo desmesurado para no desfallecer. El actor iraní, al que llamo cariñosamente “Rodolfo Valentino”, también. La coreana misteriosa está en su elemento. No puede dejar de mover su cuerpo en permanente estado de electroshock armónico. A la joven israelí de bella voz la invade una risa nerviosa. El dinamismo de la clase no da tregua.

El baile de Oshún, sensual, exquisito, cierra con energía femenina una clase que fue vitalmente masculina. Las diagonales expulsaron el cansancio de los cuerpos. El ritmo de los tambores convoca a las “deidades” y en los muchachos se despierta su animal escénico donde los orixás cabalgan.

Veo al animal escénico cuando aparecen las fuerzas de la naturaleza en sus células. Esto va más allá de la técnica. Es un estado de alerta que magnetiza. ¿Se puede llegar al animal escénico por la vía de la técnica? Lo he visto siempre y

cuando ésta no se mecanice y despierte los impulsos de sobrevivencia con acciones que ponen al cuerpo en situación de riesgo. Las acciones repetidas, como en los rituales, con una intención, despiertan igualmente la memoria arcaica. Ahí se cruzan las fuerzas de la naturaleza, de la animalidad. De los impulsos biológicos de sobrevivencia. ¿La pre-expresividad de la antropología teatral es el animal oculto? Nunca se lo he preguntado a Barba. Los hindús dirían que toda la energía es Shakti. Vida creadora en estado de neutralidad. Hasta el momento, la única energía sin aculturación que conozco es la del animal en vida salvaje.

Después de los rollos del mar muerto

El Proyecto Magdalena hace referencia a María Magdalena, supongo. Su voz fue suprimida por la iglesia católica y según el thriller de Dan Brown, El código Da Vinci, se vuelve a escuchar cuando descubren los rollos del mar muerto. Sea realidad o no, lo cierto es que las mujeres del teatro del mundo se han reunido alrededor de este proyecto para hacerse escuchar.

En él colabora Julia Varley. Han publicado revistas y organizado festivales. La fuerza de la unión mueve montañas. Julia nos pide a todos compartir nuestro sueño. Porque una vez pronunciado y anunciado, se materializa. Y funciona. Escuchamos. Como ya lo había previsto desde un principio, el sueño de unos es quedarse en el Odin Teatret, otros canalizar en sus cuerpos las enseñanzas del Odin, otras hablar de las mujeres de su región. Alguien dice que quiere organizar un festival con puras mujeres. Yo quiero organizar una gira del Odin Teatret en México para que los jóvenes actores conozcan la tradición pedagógica, las demostraciones de trabajo y los últimos espectáculos. Cuando termino de hablar siento que se me revienta la cabeza. ¿Sabré en lo que me estoy metiendo? Septiembre es el mes de las fiestas patrias. Todos los teatros están ocupados. El alboroto burocrático es inmanejable. Pero es el único mes libre del Odin durante el año.

Por la noche vemos Blanca como el Jasmín, con Iben Nagel Rasmussen. Y después de la cena, conoceremos el último montaje de Roberta y Jan titulado Sal.

Comunicar más allá del texto

Julia Varley ha trabajado los principios esenciales para la comunicación escénica. Su sabiduría es sencilla y contundente. Empieza el trabajo con los pies de los actores. Es como si los sumieran en la arena. Las rodillas necesariamente se flexionan. El poder se toma de la tierra. Los brazos sueltos, libres, creando un espacio con el torso, atrapan el aire en distintas direcciones. Pide expulsar el aire haciendo shhhh. Y así sucesivamente en este calentamiento inicial.

Caminando, los actores lanzan la voz diciendo un texto y dirigiéndolo hacia donde miran. Así se corrigen espontáneamente todos los artificios. Una vez más, trabajan la voz como cuerpo. Caminan, brincan, van en cámara lenta, corren y la voz

deberá hacer lo mismo que la acción física. Muchos resuelven la tarea con un simulacro en la expresión facial. Sus reflejos condicionados son difíciles de romper. Otros gritan raspando las cuerdas vocales a manera de proyección. He observado con el tiempo que uno de los vacíos más grandes en las escuelas teatrales del mundo es el trabajo con la voz. En América Latina se ha vuelto endémico.

“Siempre sentimos lo opuesto de lo que realmente está sucediendo”, dice Julia. Y para terminar de borrar toda confusión y autocomplacencia, aclara: “Pensamos que la voz sigue de manera congruente los cambios del cuerpo, pero no. Es monótona aunque el cuerpo cambia sus acciones e intenciones. Eso no conmueve”. La tendencia es tensionar mandíbula y garganta. “La fuerza debe ubicarse en el centro del cuerpo, no en la rigidez de la mandíbula”, corrige Julia.

Concluye la sesión recordando lo esencial: “Lo medular del teatro es la comunicación con el espectador, no el texto”. En ese momento confirmo que una cosa es actuar, y otra comunicar actuando. “No hay tensiones, no hay sobreactuación. Pero si la mente se enfoca en uno mismo, la voz no sale. Proyectar es poner el estímulo afuera en el espacio. Para la voz también es importante sonreír, gozar, relajarse”. Romper los estereotipos de un mal entrenamiento ha puesto a todos tensos. Reconstruir los reflejos condicionados es más difícil aún. Enfrentarse a lo nuevo es un reto mayúsculo.

En la demostración de El hermano muerto Julia se extiende con detalle en los principios que permiten esta comunicación. Habla del equilibrio del cuerpo fuera del centro, habla del peso que se convierte en energía, de las oposiciones, del sats o la energía que se acumula antes de convertirse en acción. Habla de la noción de resistencia. Y explica: “una acción creíble consiste en lograr la precisión en las extremidades. La partitura del actor es el material de trabajo construido y fijado en pequeños detalles.” Eugenio ha dicho en otro momento que: “Uno de los aspectos que indica que un actor reacciona frente un estímulo está en los detalles de sus manos. Muestran precisión y foco”.

El encuentro de dos visiones

Roberta y Jan Ferslev describen cómo se trabaja con un director escénico como Eugenio Barba. Lo narran en detalle durante la demostración de trabajo en torno al espectáculo Sal. Se basa en el texto Carta al viento, uno de los relatos de la novela Se está haciendo cada vez más tarde, de Antonio Tabucchi. Es una historia de amor que revive la protagonista a través del recuerdo de viajes, verdaderos e imaginarios. Ella cree encontrar las huellas de un hombre desaparecido. Esos recuerdos son como la sal de las lágrimas secas. He visto anoche a muchas de las jóvenes actrices del grupo salir del espectáculo con los ojos humedecidos.

Roberta y Jan trabajaron estos materiales de investigación durante cinco años. Reunieron objetos encontrados en diversos viajes. Todos referían a la melancolía,

a la nostalgia. Cuando Eugenio conoció la obra de Tabucchi, decidió transformar los materiales de trabajo en Sal.

Pero antes hubo que depurar mucho de lo que los actores habían construido. Ésta es una de las disciplinas del actor. Desprenderse de sus apegos profesionales. Otra de las proezas de un actor del Odin es romper con sus propios clichés, conscientes e inconscientes. Roberta habla de esto. ¿A qué recurre un actor en este caso? Busca estímulos, obras de otros autores, sean pintores, literatos, escultores, músicos. “El Guernica de Picasso me ayudó a romper con mis clichés.” Roberta imitó las figuras de la pintura de Picasso enlazándolas con una determinada dinámica y agregando algún objeto, o sosteniendo un bebé, por ejemplo. De esas secuencias sólo sobrevivieron la música y el ritmo.

Mientras tanto, Jan exploraba un nuevo instrumento, el acuaphone, y después con una mandolina del siglo XIX que compró en una vieja tienda de Nápoles. Al mismo tiempo, Roberta hacía la danza del velo blanco. Cuando lo vio Eugenio, se fue el velo blanco y se sustituyó por uno negro amarrado en la cabeza como turbante. También se mantuvo el acuaphone.

“El impulso viene del actor pero sólo la elaboración del director lo puede convertir en espectáculo. Esto permite pasar del oficio al arte, a la estética. En este proceso el actor debe saber soltar su material, aunque le signifique mucho en lo personal”, explica Roberta.

En algún momento Roberta trabajó un zapateado con la música de Jan. “Sabemos investigar pero no sabemos qué encontrar”. Al final, este fragmento fue el inicio de la obra.

Roberta siguió buscando más imágenes y encontró unas de crucifixión. Integró varias en una partitura para el texto. Luego trabajó la coreografía sentada. Después redujo lo mismo a los impulsos esenciales. Y así quedó en el espectáculo: los puros impulsos.

La narración de Roberta es elocuente. Nos ha explicado que la cantidad de sal en las lágrimas de un ser humano es la misma que en el agua de mar. Cuando se secan las lágrimas, queda la sal. “Yo llené mi maleta con la sal de las lágrimas secas del personaje”. Y de las siete maletas con las que había trabajado, Eugenio se quedó con la más pequeña. La caminata dentro de la maleta llena de sal quedó como el viaje que nunca llega a Samarkand.

¿Cómo asimila el actor la lógica distinta del director cuando ha trabajado con sus propias justificaciones? Jan explica que el actor deberá crear una nueva lógica con nuevas asociaciones. Aún si no comprende la lógica del director, “hay la manera de nadar en las aguas de tus propias justificaciones”.

Dice Eugenio sobre Sal: “El espacio escénico tiende a cubrirse de objetos-partners y a transformarse en suntuoso, sobre todo en los espectáculos con uno o dos actores. Es una forma de compensación. Ha sucedido, por ejemplo, en el trabajo para Sal. Hasta cierto punto el espacio escénico se había vuelto sofocante. La actriz y el actor nadaban como peces en un acuario demasiado pequeño. Saciaba los ojos. No nutría ni a la mente ni al corazón. En casos de este tipo el hacha tiene que ser despiadada.”

A medio día hemos visto Las grandes ciudades bajo la luna, con toda la compañía.

Los vientos que susurran entre el teatro y la danza

Los actores han sido bailarines desde tiempos inmemoriales. Hoy existe en Occidente una clara separación entre un género y otro. Los bailarines se entrenan de manera distinta y piensan de manera distinta al actor. Pero las formas clásicas orientales mantienen esta unión y lo vemos en el Teatro Noh y Kabuki, en la Opera de Pekín y en el Topeng balinés. En Europa solía ser lo mismo hasta el siglo XVIII. Moliere, un siglo antes, fue bailarín y buen coreógrafo. Cuando se separan los géneros se especializan los oficios.

En l996 la ISTA de Copenhagen se concentró en la relación teatro/danza. Los actores del Odin prepararon una demostración para hablar de cómo cada uno hace un teatro que danza.

Durante toda la semana he esperado con ansias este encuentro. Eugenio introdujo el tema diciendo que la danza fue un elemento esencial en la Comedia del Arte. Debido a la diversidad de lenguajes conviviendo en un mismo territorio, el teatro del periodo isabelino integró la danza al final de cada espectáculo, puente de comunicación inmediata con el espíritu humano.

“No es fácil usar la danza en el teatro. Pero en el siglo XX hemos creado un teatro que danza. Tiene un impacto sensorial muy fuerte. Cuando éramos principiantes en Noruega hicimos lo mismo que en los siglos XVI y XVII. Recurrimos a la música y a la danza para comunicarnos con los demás. En esto radica nuestro lenguaje universal.”

Julia ha hecho una anatomía de las diferencias entre un bailarín y un actor que danza. Se refiere a la generalidad de la danza formal, aunque sabemos que hay excepciones extraordinarias que se apartan de este estereotipo. En el bailarín, dice, el movimiento es forma. En el actor, el movimiento es acción. Es decir, hay intención y contenidos. Otra gran diferencia es que el bailarín extiende la forma al máximo. El actor la extiende lo suficiente para satisfacer la claridad de la información a proyectar. La acción también se puede mantener en la inmovilidad, mientras que el bailarín pocas veces recurre a la inmovilidad. El bailarín se apoya en la música para encontrar su ritmo. El actor encuentra su ritmo en la voz y en la acción de su cuerpo.

El actor baila con sus acciones. “Puedo romper un pedazo de papel y bailar. También la voz y el texto bailan moldeados por la música. Cuando quito la música que me ayudó a encontrar las acciones, permanece una danza oculta. Para mí, la danza más importante es la de los impulsos que me relacionan con los demás actores, siguiendo sus impulsos. O los impulsos del espectador que atraigo hacia mí”.

La danza le ha permitido a Julia descubrir el carácter de Doña Música. Nos dice cómo. Primero vemos el baile inspirado en una música japonesa. Luego retira la música, comprime los movimientos, introduce la intención y contenidos del texto y subtexto y los movimientos se convierten en acciones. Nace el personaje. Este ejemplo ilustra la integración natural entre danza y teatro.

El testimonio de Roberta empieza con una frase emblemática de la actitud de un actor del Odin: “Me gusta saber lo que hago y también sorprenderme a mí misma”. Se refiere a la partitura física de acciones, semejante a una partitura musical, que se aprende de memoria para luego jugar con ella y explorar nuevas posibilidades de expresión.

La dilatación del cuerpo, la intensidad de las acciones y la velocidad se adaptan al texto dramático. Acciones que eran grandes se reducen o se modifican en su dinámica. Esto ya lo vimos en la demostración de Casa de muñecas, ejemplo clarísimo de cómo se adapta la técnica del Odin al teatro realista.

La versatilidad de la técnica la vemos en otro tipo de ejemplo. Una misma serie de acciones relacionadas con la música y un texto determinado, se adapta a otro texto. Cambia el contexto y cambia la danza del cuerpo. Roberta recuerda a Sankjukta Panigrahi que bailaba con sus ojos. Pero la maestra del Odissi decía: “Primero tengo que bailar con mi alma para poder bailar con los ojos”. Kazuo Ohno, otro gran maestro de la danza Butoh, dice que la verdadera danza es la que ocurre dentro del cuerpo. Y añade Roberta: ésta es la gran diferencia entre Oriente y Occidente donde la danza es lo que el cuerpo hace.

La tradición del Odin creció y se nutrió de la raíz oriental. “Sólo si tengo claras mis intenciones mentales puedo bailar con ellas. ¿Hago teatro o danza? Las dos. Hago teatro porque me da la posibilidad de danzar. El teatro me permite hacer mi propia danza.”

Por su parte, Iben advierte que toda explicación es ilusa cuando “las palabras son una sombra de la realidad.” Inicia su demostración ilustrando cada una de sus palabras con el cuerpo. Habla de su entrenamiento. Y de cómo éste colorea su movimiento. Nos enseña la cualidad de un peso firme, o de un cuerpo fuera de equilibrio, o uno que expresa resistencia con energía lenta. Todos estos recursos sirven para explicar cuáles son los cambios de dinámica o saltos de energía que permiten al espectador hacer diversas lecturas en el cuerpo del actor. Es el

ejemplo perfecto de cómo transformar el movimiento en lenguaje. Así, la danza se convierte en una danza/personaje donde la voz se integra a los impulsos del cuerpo.

Torgeir es el ejemplo más claro de la danza profunda en un actor. Es la danza no evidente. Julia, Roberta e Iben son más extrovertidas en este sentido, aunque su punto de partida es la danza profunda de impulsos invisibles. Para aclarar la diferencia entre danza profunda y evidente, Torgeir pone como ejemplo extremo el ballet abstracto, danza evidente, forma sin dramaturgia, dinamismo físico puro.

“Los bailarines intérpretes reciben las formas de los coreógrafos. Los actores inventan sus formas. Los primeros años de entrenamiento condicionan a los bailarines a pensar sus cuerpos de una determinada manera. Es un entrenamiento completamente vacío. Forma pura. No hay acciones ni reacciones. Pero si a esto que hacen los bailarines le agregamos cambios de velocidad e intensidad, ritmo y detalles dramatúrgicos, vemos emociones, sentimientos, intenciones”. Así, la forma pura se convierte en acción, en lenguaje.

Torgeir ha construido una serie de acciones a un poema de Boris Pasternak. Es una “coreografía intelectual”, dice. Una danza puede ser grande o pequeña, explica. “Pequeña no quiere decir menos acción. Si a esta danza pequeña que parecen acciones cotidianas le agregamos un cambio de velocidad e intensidad y volumen, se convierte en danza grande o también llamada extracotidiana”.

El magnetismo o electricidad de una forma brota de una obsesión, de un pensamiento, de ciertas intensidades, detalles y reacciones del actor frente a sus estímulos. “El teatro es relación y las relaciones son reacciones. Cuando ya no tengo que pensar en las acciones, puedo reaccionar. Acciones y reacciones pueden ser fijadas en una partitura. Pero si se vuelven rígidas ya no pueden seguir un pulso musical y dejan de ser danza. La extensión de un segundo en una acción depende de aquello que la provoca. Un ejemplo: ¿Recuerdas cuando murió tu padre o cuando repentinamente te enamoraste?”

Termina la sesión y confirmo para mis adentros que la dramaturgia del bailarín es la única manera de alcanzar el cuerpo de la conciencia, que no es lo mismo que la conciencia del cuerpo. De Fokine a Mats Ek, de Isadora Duncan a Virpi Pahkinen, de Mary Wigman a Natsu Nakajima ha transcurrido cerca de un siglo. ¿Qué los une? Una historia de resurrecciones del cuerpo como conciencia. Porque es fácil olvidar la unidad mente-cuerpo.

Hace algunos años Herbert Read, en su libro La educación por el arte me cautivó con un concepto luminoso. La naturaleza, en su permanente transformación y evolución, siempre busca la “forma eficaz”. Se comporta como el creador, es decir: busca el “crecimiento sin estorbos y la máxima resistencia estructural”.

No fue fácil asimilar esta sentencia. Sin embargo, la sencillez profunda con que está planteada sólo provoca su degustación, hasta que un día la podemos traducir en nuestro propio lenguaje. Y yo lo diría así: hay un aspecto lúdico, provocador, luminoso, riesgoso en todo acto creador, al mismo tiempo que requiere de un aspecto estructural que lo amarre, sostenga, estabilice y proyecte. Hay un aspecto dinámico y otro permanente. Hay un extremo expresivo y otro formal.

La historia del arte oscila entre ciclos que intensifican el valor de lo expresivo o, por el contrario, (como si fueran opuestos) el valor de la forma. Son oscilaciones extremas. En Occidente, esto ha generado conflagración de intereses estéticos. No así en Oriente. Lo entendí en las primeras ISTAS. Lo han dejado muy claro los actores del Odin Teatret el día de hoy. El cuerpo de la conciencia hace que la conciencia lo abarque todo.

¿Podrá continuar el Odin?

El último encuentro ha sido con Eugenio Barba y todos los actores. Me surge una pregunta que creo está en la mente de los participantes, sobre todo los más jóvenes. Si la tradición del Odin se ha enseñado a través de breves talleres, ¿sería viable crear una escuela permanente en Holstebro a mediano plazo? La inquietud es natural. Los muchachos han conocido un sistema vital, inventado por los integrantes del Odin, que no van a encontrar en otra parte. Quien decida continuar con esta línea de trabajo tendrá que ingeniárselas solo. Explico que el término "permanente" no significa aplicar el modelo de la escuela de teatro tradicional, sino darle continuidad a un sistema pedagógico tan singular como el de las reuniones de la Escuela Internacional de Antropología Teatral.

Eugenio parece irritarse con el tema. En Polonia fue igualmente inflexible, incluso más. "La verdadera enseñanza se transmite a través de un gran maestro, un director, a través del oficio, en el teatro. Una escuela no es una buena idea. La enseñanza es una relación y nuestro deseo es evitar la repetición en todo lo que hacemos."

Aquel que siga interesado en esta tradición pedagógica puede organizar en su localidad talleres con los maestros del Odin. El Odin Week no necesariamente tiene que desarrollarse en Holstebro, y puede incluso durar seis meses. La responsabilidad de darle continuidad a los aprendizajes es de los actores interesados, no de los maestros. Quedó claro.

Alguien le pregunta sobre el humanismo del grupo y de sus espectáculos. No es un enigma. Es tan sencillo como saber que: "en el oficio, no en lo humano ni en lo psíquico radica nuestra fuerza." No cabe duda que el Odin privilegia la relación con el espectador y todo gira alrededor de esto. Las partituras son la clave para amarrar esta relación. En la acción, en la energía y en la forma están los contenidos necesarios para provocar esta seducción que ha sentido la joven actriz que expuso la pregunta.

A continuación se escucha una pregunta incómoda. ¿Por qué nunca van a Estados Unidos? La respuesta no mide sensibilidades. “Cuando vamos a un sitio es porque alguien ahí necesita de nosotros. Nunca voy a Estados Unidos porque no hay nadie a quien reencontrar. Cada vez que produzco una nueva obra quiero ir a esas ciudades donde tengo buenas relaciones humanas. Y eso me lo da América Latina.”

Finalmente surgen las preguntas que todos callan. ¿Qué va a pasar con el Odin Teatret en el futuro próximo? ¿Seguirá el subsidio del gobierno danés?

“Sabemos que si el estado interrumpe el subsidio, el Odin se acaba. Vivimos con esto cotidianamente. El papeleo burocrático para justificar nuestra existencia es cada día mayor. Pero el subsidio no lo es todo. Éste cubre únicamente un cuarenta por ciento de nuestro presupuesto. El resto lo conseguimos nosotros. El Odin tiene compromisos permanentes con Bali y Cuba. Apoyamos económicamente a grupos determinados. Es importante para nosotros ayudar a otros que nos necesitan. También ofrecemos una beca anual para proyectos específicos en diferentes partes del mundo. Nuestra lucha es convencer a los funcionarios que el proyecto cultural del Odin trasciende fronteras. Nuestras actividades son tan inmensas que nos hemos convertido en un punto de referencia, sobre todo en América Latina.”

Concluye la sesión y siento que me caen años de historia encima. Años de esfuerzo. Años de una “ilusión vital” materializándose día a día. Aquí las palabras se quedan cortas.

En la hemeroteca

Por la tarde, cuando todos se han ido a la playa, me voy a la hemeroteca a seleccionar el material sobre América Latina. Encuentro artículos de treinta años atrás. Incluso los primeros que escribí en l984. Me detengo a leer las críticas que aparecieron en México cuando vimos por primera vez Cenizas de Brecht. Un flashback fulminante me regresa a la edad de mi inocencia.

La hemeroteca forma parte de un centro de documentación completísimo. Está distribuido en diversos espacios del edificio central. En el comedor de los actores están las revistas, los recortes de periódicos y parte de la biblioteca también. Cubre varias paredes. Para llegar a este comedor documental hay que atravesar el pasillo donde se encuentran las oficinas de los actores y algunos administrativos. Cada vez que he pasado por ahí siento la energía alborotada. Ahí se resume, me parece, la historia completa del Odin. Ahí flotan las ideas, los proyectos. Quien entra ahí (al público no le está permitido) sabe que se introduce en las entrañas privadas de la compañía. De aquí he sacado las cientos de fotocopias para desenredar la madeja que amarra a este colectivo con América Latina.

En el segundo piso está la otra parte de la biblioteca, los Archivos del Odin Teatret y del Centro de Estudios del Teatro como Laboratorio, en colaboración con la Universidad de Aarhus. Académicos de universidades extranjeras colaboran en la organización de esta área de documentación. Ahí ofrecen su año sabático o trabajan temporalmente para organizar el acervo. Esa parte del edificio es nueva y huele a nuevo. Es un espacio más impersonal pero lleno de luz.

Después de la cena hemos visto Oda al progreso. Toda la compañía.

Los aromas de México y Holstebro

Salgo a las cinco de la madrugada para tomar el avión a Berlín con la maleta más pesada aún. Ahora viajo con los artículos, videos, cuaderno de notas y libros, sólo que aderezados con el olor del orégano y chile piquín mexicanos. De Holstebro llevo mermeladas y galletas. No me despido. Estaré de regreso en junio del año próximo.

DINAMARCA
Holstebro: Festuge 2008

Tras los pasos de Medea

En mi segundo viaje a Holstebro he tomado el tren equivocado desde Copenhague. Es un domingo desierto donde la vida se oculta detrás de los muros de las casas y es imposible conseguir otro medio de transporte. Decido bajarme en la estación más cercana y tomar un taxi para llegar a mi destino. Es eso o dormir en una banca fría y dura de una estación de tren después de haber atravesado el Atlántico. Por cuarenta y cinco minutos de viaje me han cobrado lo de un boleto de avión en un viaje al interior de México.

Llego de noche a la sede vikinga del Odin y me recibe una cara amable. Es Lluis Masgrau, sonriente ave nocturna que se fuma un cigarrillo bajo el cielo estrellado. Hoy no ha llovido, por fortuna. Estoy desolada y le cuento mi odisea y nada le parece extraño. Es común que esto suceda.

Me instalo en uno de los dormitorios a un lado de la biblioteca nueva. Ahí estaré cinco días conviviendo con más de sesenta invitados para el Festuge de Holstebro (semana de fiesta). Vienen de todos los continentes para integrar el elenco de El matrimonio de Medea. Este festival de verano sin golondrinas lo organiza el Odin Teatret cada año.

Al día siguiente amanezco tan ofuscada que no recuerdo en qué momento me vi, de pronto, siguiendo la procesión nupcial de Medea en el barrio de etnias de Aarhus, cerca de Holstebro. Estamos supuestamente en una “favela” danesa. En México sería el equivalente a un barrio de clase media. Digamos que aquí es un barrio marginal de inmigrantes.

Me acompaña Lluis Masgrau y todo el tiempo y hablamos de la gira del Odin a México en el próximo mes de septiembre. Discutimos sobre la educación artística, sus debilidades y fortalezas. Caminamos detrás del espectáculo itinerante que reúne a los treinta y tres actores y músicos del Pura Desa Gambuh Ensamble de Bali y a los treinta y cinco jóvenes actores de todos los continentes, así como a otros de la localidad y del Odin. Eugenio ha montado un Matrimonio de Medea eurasiano con Tage Larsen como Jasón el griego y su novia oriental, Ni Made Partini, del Ensamble balinés, como Medea. La parada inicia cuando ella arriba en el puerto donde la espera Jasón con su corte de acompañantes. La barca es transportada hasta el centro de la ciudad. Medea es recibida como la nueva reina por la gente de la localidad y le ofrecen las expresiones de su cultura. El evento nupcial, “símbolo más extremo de aceptación de las diferencias”, sin embargo está teñido por signos trágicos. La traición de Jasón, el infanticidio de Medea.

Julia Varley, a veces como Clotho, la divinidad que teje el destino de los humanos, y otras como el emblemático personaje Mr. Peanut conduce la procesión nupcial más exuberante de la región. Los jasonitas, o pobladores de la tierra de Jasón, los encarnan el ensamble de jóvenes que Eugenio ha pintado con la estética urbana de los raperos, break dancers y hip-hopers. Dan el toque carnavalesco a esta procesión nupcial. Esta juventud de irreverentes contrasta con la estructurada y refinadísima presencia de los balineses. La música oscila entre las melodías tradicionales asiáticas y el zafarrancho afrobrasileño de los jasonitas.

Hombres y mujeres del mundo árabe se asoman por los balcones de los edificios de departamentos. Sus miradas observan indiferentes. Pero no se retiran. Miran cómo el teatro irrumpe en la rutinaria desesperanza de sus vidas con un desparpajo que los descuadra. No reaccionan. Sólo los niños están realmente atentos.

Hay un sol abrasador. Estamos entrando a un parque donde en la explanada todos nos detenemos para ver las escenas de Medea como parte del trueque con la comunidad. El público es casi todo danés. Alguna que otra pareja mestiza. Pero más que el barrio de inmigrantes, me sorprenden los divertimentos de los daneses. Vemos a un grupo de señores tocando música country. Otro grupo, de danza kurda, es seguido por el dúo de percusión del barrio y luego una banda de jazz. Hay una viejita solitaria que baila de puntitas debajo de un árbol. Finalmente se presenta un cuarteto de jóvenes con bajo, acordeón, voz y un bote de basura como percusión. El trueque entre particulares, grupos, y minorías étnicas ha formado parte de la procesión nupcial de Medea.

En el programa de mano Eugenio advierte que nuestras ciudades son cada vez más pobladas por la diversidad étnica. “Comunidades ocultas crecen día con día y sus hábitos y costumbres se mezclan en la vida cotidiana”. El matrimonio de Medea ha transformado esta convivencia en un evento festivo. Ha reunido realidades urbanas fragmentadas en una totalidad teatral. “Es una metáfora de la tolerancia en un contexto donde sobre cada nueva migración cae la sombra del rechazo y la violencia de la historia.”

Al final, la comunidad ha organizado un abundante almuerzo.

Escenarios de paja

En el Straw Square Kai Bredholt ha instalado cubos enormes de paja cómo módulos para construir pirámides, graderías, escenarios y lo que se ofrezca durante los trueques con la comunidad. Hoy cantan los actores del Teatro Zar que dirige Jarek Fret, director del Instituto Grotowski de Wroclaw. El espíritu sagrado de su música, en medio de la paja dorada, crea una extraña sensación que anuncia lo ajeno a toda congruencia previsible. Sobre todo cuando aparece la alumna “estrella” de la escuela local de ballet haciendo una rutina técnica sobre un bulldozer que la eleva por encima de los mortales. Todos la miramos azorados.

También participan unos niños de escuelas cercanas que se deleitan construyendo figuras con la paja polvorienta. Éste es otro día más donde se rompen todos los esquemas y rutinas de la vida cotidiana. Sólo al teatro se le permite esa digresión. Y Kai Bredholt, carpintero de oficio y músico de vocación, transformado en actor/cantante con el Odin, ha desarrollado la manera de entusiasmar a todos con su espíritu juglaresco.

Aquí vivo mi segunda edad de la inocencia. En estos escenarios de paja también han traído unas vacas para ser ordeñadas frente a todos. No me puedo imaginar algo semejante en la ciudad de México. La cultura latina tiene una malicia que un encuentro así se convertiría en caos y desenfreno. Aquí sólo he visto ángeles en medio del viento desatado y el polvo que nos nubla la vista.

Por la tarde presenciamos el espectáculo completo de Medea en un campo de golf. Agita un viento frío que contrasta con el calor de la mañana. Ahí vemos a Clotho narrar la trama de la historia bañada en sangre y pasiones, venganza e intriga. Es la imagen del eterno retorno, lo humanidad pintada en los mitos de todos los tiempos.

Por la noche asistimos al concierto de Iben y su grupo de actores internacionales. Es un alucinante caleidoscopio de voces.

Universitarios de hielo

Hoy tenemos desayuno en la agencia de viajes que resuelve todas las giras internacionales del Odin. A las 8:30 los chicos se duermen sentados. Otros platican animadamente. Algunos se han lastimado durante los ensayos y deben reunir todas sus fuerzas y valor para seguir adelante con el compromiso.

La parada inicia en este punto para dirigirnos a la Universidad de Holstebro. Los rostros hieráticos y sonrientes de los balineses llaman la atención en estas calles tan limpias y solitarias que pareciera nadie las habita. Además, su refinamiento oriental contrasta con la explosividad de los ritmos de tambores brasileños de los jasonitas. Al final de la parada siempre va, montada sobre ruedas, la barca balinesa de Medea. Es el toque arcaico en este río de culturas musicales y escénicas. Y más atrás aún, como corolario, una estudiante de Taiwan, con su traje blanco vaporoso, los sigue con una rutina de danzas chinas. La paloma de la paz.

Siempre, al frente, van Jasón y Medea. Los cantos, entre ellos La llorona por la multiculturalidad de los participantes, los tambores y la vitalidad desahogada de los jóvenes les arranca una leve sonrisa a los curiosos. Nos encontramos en el camino con algunos viejos y niños. Cada quien se queda donde está. Ven pasar a los comediantes y luego siguen su camino.

Llegamos al campus universitario de Holstebro. Entramos al vestíbulo de la biblioteca con todo y barca. Ahí nos esperan otros grupos de jóvenes bailarinas de la localidad que se integran al festín. Una bella universitaria masticando chicle se molesta y trata de seguir leyendo como si nada ocurriera a su alrededor. Hay otros escépticos que tampoco reaccionan. Miran indiferentes. Uno, por lo menos tiene la cortesía de apagar su laptop. La bella del chicle sufre con la interrupción de su lectura. Algunos prefieren retirarse. Otros, reanudan su trabajo con las computadoras. Con la entrada del dragón balinés, vuelven a despertar. Luego se miran entre ellos. No sé si es franco desprecio a la excentricidad del momento o es incredulidad. Se lo comento a Julia en el coche de regreso: “su realidad pasa por la televisión. Cuando hay algo real, se asustan,” me dice.

En la enorme biblioteca se reúnen otros espectadores. Hay profesores y visitantes. El espacio, en todos sus niveles, se llena de actores, bailarines y cantantes. La fiesta, a pesar de todo, se ha impuesto.

Honrar las diferencias

Durante la visita a una escuela primaria gozamos del mejor público de Holstebro. Responden a las percusiones de inmediato. Imitan a las bailarinas. Los más concentrados son los niños muy chiquitos. Están descubriendo un mundo de sonidos y colores que nunca olvidarán. A ellos les corresponde cantar. Entra el dragón balinés que se roba la mirada de todos. Mr. Peanut es el maestro de ceremonias. Los niños le dan la mano, están felices.

Me llama la atención que los niños negros y kurdos están separados de los daneses. Niñas con la cabeza cubierta y falda larga. Es fuertísimo el contraste. Me da escalofríos. Me pregunto por qué no están integrados con el resto de los niños. Le comento a Eugenio que me impacta ver esta separación. La lectura de alguien que viene de un país mestizo puede ser la de racismo. Pero me dice que no. Se ha hecho a propósito para subrayar "la belleza de lo diferente". ¿Lo verán todos así?

Porque "es falso que todos somos iguales" en las sociedades contemporáneas, me dice. Aquí las razas no se integran. Conviven armónica o forzadamente, pero no se mezclan. De todas maneras me impacta ver esta minoría aislada. Los latinoamericanos mestizos no estamos acostumbrados a esto. Pienso en los vagones del metro de Berlín. Ahí se juntan los turcos con los alemanes con los negros y orientales y latinos, que viven hasta el momento en paz, pero sin relacionarse. Es la paz negociada tácitamente. Solo alguna pareja de jóvenes que se enamoran y repiten la historia de Romeo y Julieta indica otro rumbo.

En la reunión de la tarde los actores comentan sus experiencias con el público. Algunas historias son conmovedoras. Las visitas a las casas de ancianos y escuelas son las más gratificantes. En los demás lugares puede haber rechazo, indiferencia, molestia. Me refiero a los bomberos, la policía, hospitales psiquiátricos. Para el joven actor éste es un entrenamiento veloz. Las reuniones también tratan sobre la disciplina del grupo. La concentración y la seriedad del compromiso deben ejercerse al cien por ciento. Desde que suben al camión y mientras se dirigen al lugar de la función deben guardar silencio. El parloteo desgasta, agota. Julia conduce la sesión con paciencia monástica.

Por la tarde nos encontramos en un bar de Holstebro el joven crítico de Noruega, la profesora rusa/canadiense y yo. Son pocos los lugares de convivencia aquí. La ciudad está hecha para no vivirse en las calles. A las cinco de la tarde todo está vacío y parece un set de Hollywood.

Los tres somos invitados y escribimos sobre el Odin con diferentes fines. Con su inglés fuertemente marcado por el acento eslavo, la profesora trae una ametralladora de preguntas. Inquieta, nerviosa por las disonancias académicas con sus colegas del Canadá sobre el Odin Teatret, armoniza muy bien con la ecuanimidad del periodista noruego. Jamás he conocido a un interlocutor que escuche interminablemente al otro sin parpadear.

Está calientito adentro del bar. El frío azota afuera y estamos en junio. La conversación también entra en calor. Se agita alrededor de un tema central: el aburrimiento de los estudios antropológicos como meros protocolos intelectuales. Nuestra amiga rusa pregunta qué tiene que ver la antropología teatral con el trabajo desarrollado por Turner y Schechner en los años 60 y 70. Por primera vez un antropólogo y un hombre de teatro interdisciplinario invirtieron sus papeles: el antropólogo se convirtió en dramaturgo y viceversa.

A Turner le preocupaba que las monografías y películas antropológicas pudieran describir o presentar las acciones de un grupo cultural al mismo tiempo que involucrar plenamente a los lectores o espectadores. Lo que falta, se dijo Turner, es la implicación emocional y activa, además de la racional. Propuso, entonces, una solución antropológica/teatral. Es decir, transformar en guiones teatrales las partes más interesantes de los datos etnográficos, actuarlos en clase, meterse dentro de los personajes de otras culturas y conducir el estudio antropológico hacia el performance. Nada que ver con la antropología teatral que estudia el comportamiento humano de las culturas teatrales en una situación de representación escénica.

Todos los karmas se pagan en Holstebro

Hoy empiezo a sentir el agotamiento característico de todos los encuentros organizados por el Odin. Me levanto cuando los actores ya se han ido a una larga parada que los conduce a la Escuela de Música. Al aire libre presentan fragmentos de la obra. Al final la explosión festiva de los jasonitas arrastra a los estudiantes de música que se van bailando con el ritmo de las percusiones. No sueltan. Han sido contagiados y yo también. No me canso de seguirlos y escucharlos. Ya me acostumbré a bailar todo el tiempo, no importa donde estemos. Esta percusión de los jasonitas es como los tambores de guerra y permite que la batalla campal continúe. Me dicen que hoy han caminado kilómetros al lado de un rio, sin espectadores, para llegar a dar función aquí. Un pequeño avión ha lanzado a un paracaidista que ha aterrizado frente a Jasón y Medea ofreciendo champagne. ¿Fue la recompensa para quienes aguantaron esta odisea? Con buen sentido del humor comparan esta faena con una manda. Aquí muchos han pagado sus karmas. Las caminatas interminables por la ciudad de Holstebro purifican.

Y algo mágico sucede. La maestra ruso/canadiense ha podido, por fin, relajarse y tomar la decisión de ser feliz. Ha optado por mandar al diablo a sus colegas del teatro ortodoxo y liberarse de sus telarañas mentales. Mi diálogo con ella, ahora, es interminable. Saltan como liebres sus lecturas sobre el Odin, las críticas a Eugenio Barba por utilizar a las etnias para sus fines espectaculares. Todo es más sencillo, le digo. Y le explico lo que hasta ahora entiendo por “antropología teatral”.

Además, le comento, Eugenio no es un hombre de lógica lineal ni respeta fronteras ficticias. Transgrede todos los dogmas respetando una ética implacable que ha sostenido durante cuarenta y cinco años de su vida. Sin tregua. En ese momento se nos acerca un joven profesor inglés que escribe otro libro sobre el Odin. Nos comenta su proyecto y está tan nervioso como nuestra colega de origen ruso. Hemos concluido que esta mística transgresora incansable del Odin es el valor más grande de Eugenio como hombre de teatro. Un ejemplo de integridad y decisión, de implacable convicción en lo que hace. Esto último tranquiliza al colega inglés. Ahora ya sabe por dónde empezar.

Fellini revivido

Trabajar con actores jóvenes no es fácil. Trabajar con Eugenio Barba y los actores del Odin, menos. Continuamente hay llamados de atención por problemas de autodisciplina y presencia escénica. Pero estos jóvenes han aprendido más en esta semana de Festuge que en toda su vida de estudios teatrales.

Hace un frío endiablado. En nuestras caminatas tras los actores, mis amigos escritores y yo continuamos la discusión sobre el Odin y su tradición pedagógica. Es un modelo para el teatro independiente de América Latina, les comento. Nos detenemos en pequeños cafés para tomar algo caliente o un vino que haga circular la sangre. No lo saben, pero mis interlocutores me están ayudando a escribir mi propio libro. Siento que avanzo con cada palabra que pronuncio para aclarar sus dudas.

En el Straw Square, la plaza de la paja, una vez más nos encontramos con lo insólito. Ahí están los polacos que son sublimes, más niños, los jasonitas y también treinta mujeres portugueses de todas las edades con su vestido blanco de novias provenientes de Oporto para homenajear a Medea y Jason en sus bodas. Además, el show burlesque que han presentado los viejitos de la Casa de Ancianos me deja perpleja. Es un cortejo picaresco entre un gallo y una gallina. Pienso que nada puede superar este surrealismo cuando de pronto aparece un grupo amateur de belly dancers con no menos de noventa kilos cada una. Amas de casa maduras, algunas podrían ser abuelas, se han permitido la libertad de vivir sus cuerpos con deleite y desparpajo como nunca lo hubieran soñado en su juventud. La adolescencia, aquí, está representada por la bailarina de ballet de la academia local, nuevamente subida en el bulldozer, haciendo su rutina clásica que le congela la sonrisa. En contraste, nos fascina la picardía del Sancho Pansa italiano que se encarga de divertir con sus entremeses. Hoy están presentes los invitados especiales de Eugenio Barba que vienen de Italia, Francia, Estados Unidos y Dinamarca. Críticos de renombre. Académicos distinguidos. Los contrastes son inauditos. Han venido para presenciar el estreno de Medea en el enorme gimnasio local.

Por la tarde hemos asistido al concierto de los músicos balineses y un grupo de música contemporánea en un castillo remodelado a veinte kilómetros de Holstebro. La arquitectura danesa es sobria y elegante. Ha sido una bella expedición. Llueve y hace sol. Hay una luz que brilla en toda la naturaleza que nos rodea. Nunca he visto campos agrícolas con un verde tan impecable. Todo es perfecto Hoy me retiro temprano. Necesito estar en silencio y escribir este diario de minucias.

Los holstebranos existen….

Los espíritus de la naturaleza aman los altares, los sonidos y los colores. Los balineses saben esto. Su arte es abundante en naturaleza, brillo y percusión. Digo

esto porque la naturaleza de Holstebro es como sus edificios. Sobria y elegante. Los balineses, aquí, representan la estridencia, la exuberancia. Me resultan tan familiares y los asocio a los indígenas mexicanos que para acercarse a los dioses, los “actores” se visten de animales, se transforman en tigres y coyotes, águilas y serpientes. Se cubren de plumas e imitan a las aves en sus movimientos y voces. También pueden ser mariposas, flores o insectos.

Hoy sábado los holstebranos han salido a la calle para hacer sus compras de la semana. Hasta hoy compruebo que realmente existen. En broma y en serio los amigos italianos de Eugenio le dicen que él se inventó Holstebro. Así parece hasta que llega el día sábado y la necesidad de surtir sus alacenas los saca a todos de sus casas y oficinas para llenar el centro comercial de esta pequeña y silenciosa ciudad. El Festuge termina hoy con una enorme parada donde participan todos los grupos invitados. Se han distribuido los cantos y danzas y escenas dramáticas en ciertos puntos seleccionados de las calles principales. Estoy tan contenta que me he comprado la camiseta más cara de mi vida. La he pagado en coronas danesas. En pesos mexicanos equivale a un buen par de zapatos de cuero. Pero no me importa. El sol ha salido también y la gente está de fiesta. Los jóvenes siguen la ruta de los actores para no perderse de este sueño real que estamos viviendo como colectivo.

Mis amigos escritores y yo nos encontramos a Eugenio en una de las placitas/ escenario. Nos comenta que sólo un nueve por ciento de la sociedad va al teatro. Entonces hay que ir donde está la gente. Y causa real conmoción. Incluso en Holstebro, que ya se acostumbró a la excentricidad de los foráneos. Me viene a la mente lo que afirma Peter Brook cuando dice que la ficción, es una necesidad orgánica, como la comida y el sexo. Sin esta cualidad, que se ha perdido en Occidente, la vida no se reconoce a sí misma. Hay que provocarla.

Para cerrar los festejos hay un enorme banquete de despedida en un salón enorme universitario. Espléndida en carnes, ensaladas y vinos. La convivencia nos acerca a todos. Hasta he podido cruzar unas palabras con el shamán balinés. Mi amigo el escritor inglés ha delirado con los parpadeos de una de las actrices mexicanas. Todos hemos bailado con las percusiones afro-brasileñas. Ya muy tarde caminamos hasta las instalaciones del Odin. Hay que empacar para madrugar. Esta vez tampoco me despido porque nos veremos en septiembre, pero en la ciudad de México.

Sobre las alas de la nostalgia

Anoche leí hasta tarde. Tomo el avión a Copenhagen. No más trenas. Después vuelo a México. Cruzando el Atlántico recuerdo mi primer viaje a Holstebro para los cuarenta años del Odin Teatret, en octubre de 2004. Me invade una enorme nostalgia. No sé si he de regresar algún día a esta tierra de vientos borrascosos.

Recuerdo cuando Eugenio dijo, en su discurso de bienvenida a todos los invitados del mundo: “Somos el grano de arena. Pero también somos la piedra.” Para este aniversario Eugenio mandó construir un mural de arena con el emblema del Odin Teatret. La intención era convertirlo, al final de los tres días de celebraciones, en un reloj de arena. Piedra líquida. Tiempo que se escurre.

Ahí estaban los teóricos del teatro Richard Schechner, Patrice Pavis, Franco Ruffini, Fernando Taviani, Jean Marie Pradier, Georges Banu y una centena más de invitados de veintiún países que, confundidos, presenciábamos otro montaje provocador del creador de la antropología teatral. El mural se desvanecía mientras Eugenio seguía hablando.

En ese momento pensé que la locura es el método, y método quiere decir camino.

La metáfora del mural tiene que ver con aquellos hombres de arena que hace cuarenta años levantaron un monumento de piedra al “Desorden” (con mayúscula). Así le llama Eugenio Barba a la energía capaz de confrontarnos con lo desconocido. Porque sólo olvidando lo aprendido podemos vivir en el umbral de lo que aún no tiene nombre: “cuando el Desorden nos asalta, tanto en la vida como en el arte, nos despertamos de repente en un mundo que ya no reconocemos, y que todavía no sabemos cómo volver a ordenar”. Pero eso nos mantiene en permanente estado de alerta y creatividad.

A pesar de los escepticismos y/o fanatismos que el Odin Teatret pueda seguir provocando en el público de hoy, el proyecto que trazó con la ayuda de los hombres de arena sigue rodeado de amigos. Dice Barba que esos amigos son la piedra que sostiene a la “isla flotante” de Holstebro, puerto de embarque de donde ha zarpado hacia el resto del mundo.

Barba siempre quiso suscitar el “Desorden” en la mente y sentidos del espectador. Una “oscilación emotiva”, una suerte de estupor. La razón es muy sencilla. Ese “Desorden puede ser una medicina para protegernos” del desorden con minúscula. El que nos asedia, dentro y fuera de nosotros. Ese desorden es “la ausencia de lógica de las obras insignificantes”.

Cenizas de Brecht, Talabot, Oxyrhincus Evangeliet, Kaosmos, Mitos y en general todas las obras fuertes de Barba hacen referencia al desorden mediante un lenguaje exuberante. La eficacia de la paradoja. Y son obras producto de una filosofía, una mística perteneciente al linaje de los “maestros locos del Desorden”. Barba los adoptó desde un principio, empezando por Stanislavsky, Meyerhold, Copeau, Decroux, Grotowski. Juntos revolucionaron la estética teatral contemporánea.

Barba cree en ese linaje que empieza con preguntas tan “incogruentes” con el espíritu del tiempo que “fueron acogidas con indiferencia y burla”. Pero estaban envueltas en teorías tan bien formuladas que algunos las consideraron como

“atentados contra el arte del teatro”. O como “utopías” que pretendían “buscar la vida en un mundo de cartón; hacer brotar la verdad en un mundo de disfraces; conquistar la sinceridad en un mundo de ficciones; hacer de la educación del actor el camino hacia la integridad de un Hombre Nuevo.”

La mayor demencia agregada al método de la locura fue realizar las utopías, dice Barba.

En su sede de Holstebro, a veinte horas de viaje de la Ciudad de México, fuimos recibidos con la magnificencia propia de un cuento de hadas. Hasta las comidas y las cenas eran espectaculares. Actores/meseros servían y entre platillo y platillo nos ofrecían una canción en danés, inglés o español. Jóvenes actrices aparecían como libélulas con violines y minutos después con una botella de vino o con un platillo exquisitamente colocado en vajilla de porcelana.

Quienes vivimos el “sueño de Andersen” fuimos los invitados que desde hace más de treinta años (en mi caso) entendimos que la locura es el método, y que método significa camino. Y desde entonces no hemos parado de investigar dónde se encuentra el asiento de la locura creadora.

El sueño llegó a su clímax con un festín frente al mar en una playa desierta en el gélido aire del octubre nórdico. Cien invitados presenciando el poder de las olas, en mesas haciendo una media luna sobre la arena, escuchábamos los valses de una orquesta de viejitos bajo la dirección de un pequeñísimo director, “el más grande de la región”. Por ahí pasaron como fantasmas los “esperpentos” de un grupo de teatro mientras bebíamos champaña. Enmascarados y vestidos de negro podían recordarnos que, pese al lujo de sabores y visiones de ese momento, vivimos en medio de una epidemia de pobreza y desorden del espíritu. Pareciera que todo lo humano se ha refugiado en el exilio. Sólo dan la cara los títeres de las corporaciones sin rostro que estrangulan al mundo.

Pero el Odin nos ofrece el panorama de la abundancia. Festín en la arena, mural de arena, hombres y mujeres que son granos de arena construyendo una trayectoria sólida como una roca. El milagro de las alianzas.

Quedó claro que lo humano en el exilio puede construir su propio paraíso.

Pos Data

Concluyo este viaje por la antropología teatral con la palabra “paraíso”. La asocio con la palabra que abrió este recorrido: “imaginación”. No hay mucho que explicar: sin imaginación no hay paraíso. Tampoco hay infierno. Quiero decir: todo está adentro. Uno elige: “ilusiones vitales o ilusiones mortales”. La vida es sueño, y los sueños… sueños son. Se materializan cuando confiamos.

BIBLIOGRAFÍA:

Barba Eugenio y Saverese, Nicola, El arte secreto del actor, Escenología A.C./ Instituto Queretano de Cultura y las Artes, México 2009.
Barba, Eugenio, Canoa de papel, Editorial Gaceta, México, 1992.
Masgrau, Lluis, Arar el cielo, diálogos latinoamericanos, Cuadernos Casa, núm. 40, La Habana, Casa de las Américas, 2002.
Obregón, Rodolgo, "Diversidad de la escena mexicana hoy", en Paradigmas recientes en las artes escénicas latinas y latinoamericanas/Current Trends in Latino and Latin American Performing Arts, Beatriz J. Rizk, Miami, Festival Internacional de Teatro Hispánico/International Hispanic Theatre Festival, Teatro Avante, 2010.
Perales, Rosalina, Teatro hispanoamericano contemporáneo 1967-1987, México, Colección Escenología, 1989.
Rizk, Beatriz, El nuevo teatro latinoamericano, una lectura histórica, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1987.
Rubio, Miguel, El cuerpo ausente (performance político), Perú, Grupo cultural Yuyachkani, 2008.
Roose-Evans , James, Experimental Theater: from Stanislavsky to Peter Brook, Routledge, London, l989.
Soto Quispe, Heeder, "Historia del nacimiento de las luchadoras por la verdad y la justicia", en ¿Hasta cuándo tu silencio? Testimonios de dolor y coraje, Perú, ANFASEP, 2007.
Watson, Ian and colleagues, Negotiating Cultures, Eugenio Barba and the Intercultural Debate, New York, Manchester University Press, 2002.

HEMEROGRAFÍA:

Adalid, María Teresa, "Eugenio Barba, el espíritu danés vuelve a México", Suplemento Sábado, Periódico Unomásuno, 7/09, México, 2008.
Allain, Paul, "Ludwig Flaszen", en The world as a place of truth, International Theater Festival, Polonia, UNESCO/Institute Grotowskiego, 2009.
Bartra, Roger, "Fábula de la abeja migratoria", en Letras Libres, núm. 46, año IV, México, Editorial Vuelta, 2002.
Barba, Eugenio, "Las casa con dos puertas", en Máscara, núm. 2, México, enero/ 1990.
_____, "La cultura del naufragio", en Arar el cielo, diálogos latinoamericanos, cuadernos Casa de las Américas, núm. 40, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2002.
_____, "La tercera orilla del río", en Revista Conjunto, La Habana, Casa de las Américas, 1989.
Barrera, Reyna, "El Odin Teatret en México", Periódico Unomasuno, 23/04, México, l994.
Beck, Humberto, "Sobre caníbales", en Letras Libres, núm. 140, año XII, México, Editorial Vuelta, 2010.

Bert, Bruno, “En defensa del tercer teatro”, en Revista Conjunto, núm.74, La Habana, Casa de las Américas, 1987.
Cardona, Patricia, “Dos décadas y una visión”, Suplemento Sábado, Periódico Unomásuno, 11/11, México, 1999.
_____, “La más grande ingenuidad de los jóvenes teatreros es creerse necesarios a los demás: Eugenio Barba”, Periódico Unomásuno,18/12, México, 1984.
_____, “Los ríos subterráneos de las culturas”, en Memorias académicas del Cenidi Danza, México, Cenidi Danza/INBA, 2006.
Ceballos, Edgar, “Únicamente la calidad salvará al teatro de grupo: entrevista a Jerzy Grotowsky”, en Revista Máscara, año 3, México, 1993.
De Ita, Fernando, “Isla de raíz polaca”, Revista Siempre, núm. 1638, México, 1984.
_____ “La danza de la pirámide: Historia, exaltación y crítica de las nuevas tendencias del teatro en México”, en Latin American Theatre Review, 23/1, Center of Latin American Studies, University of Kansas, 1989.
Delgado, Mario, “Cuatrotablas y el Tercer Teatro”, Revista MARKA, Lima, 1978.
De Toro, Fernando, “El Odin Teatret y Latinoamérica”, en Latin American Theater Review, núm. 22/1, Center of Latin American Studies, University of Kansas, 1988.
_____, “El teatro argentino actual: entre la modernidad y la tradición”, Latin American Theater Review, Kansas, 24/2, Center of Latin American Studies, University of Kansas, 1991.
Domínguez, Christopher, “John H. Elliot o el dominio del mar Atlántico”, en Letras Libres, núm. 137, México, Editorial Vuelta, 2010.
EFE, agencia de noticias Vassiliev presenta su Medea de laboratorio en el Teatro Lluire, Barcelona, www.elmundo.es/2005/10/04/cultura/11.
El Comercio, “Entrevista a Eugenio Barba, 1978”, en Taller Latinoamericano de Teatro de Grupo, en Revista Conjunto, La Habana, Casa de las Américas núm.68, 1986.
Grotowsky, Jerzy, “To Mario Delgado”, en “Reencuentro Ayacucho 88: The International Gathering of Group Theatre”, Latin American Theater Review, Kansas, 23/2, Center of Latin American Studies, University of Kansas, 1990.
Ibañez, Andrés , “Por una literatura simbiótica”, en Letra Internacional, núm. 74, Madrid, Editorial Arce, 2002.
Leñero, Estela, “Eugenio Barba y El sueño de Andersen”, Revista Proceso, núm. 1461, México, 2004.
Manzanos, Rosario, “Eugenio Barba en siete caminos teatrales”, Revista Proceso, núm. 1713, México, 2009.
Muguercia, Magali, ¿Nuevos caminos en el teatro latinoamericano?, en Revista Conjunto núm. 73, La Habana, Casa de las Américas, 1987.
Partida, Armando, “Las nuevas propuestas de Eugenio Barba”, Periódico Novedades, 23/10, México, 1984.
Peirano, Luis, “La creación teatral en América Latina desde la perspectiva de la puesta en escena”, en Revista El Sótano, núm. 3, Bogotá, Escuela Superior de Teatro, 1989.
Peralta, Braulio, “Barba, la vieja vanguardia”, Periódico La Jornada, 10/05, México, l987.

Rabell, Malkah, “Odin Teatret, de la risa al llanto”, Periódico El Día, 21/10, México, 1984.
Rubio, Miguel, “El puente de Huampaní o el teatro de grupo,” en La Escena Latinoamericana, Ontario, Carlton University, 1989.
Salazar de Alcázar, Hugo, “Ilusiones vitales, ilusiones mortales: una entrevista con Eugenio Barba”, en Revista Quehacer, Perú, DESCO, 1978.
_____, “Remontar la década, el hallazgo y la paradoja”, en Revista Conjunto, La Habana, Casa de las Américas, HABANA, 1988.
Sheridan, Guillermo, “El día que conocí a Vargas Llosa”, en Letras Libres, núm. 143, México, Editorial Vuelta, 2010.
Swansey, Bruce, “Odin Teatret en México”, Revista Proceso, núm. 42019, México, 1984.
Taviani, Fernando, “Les guste o no les guste”, en Revista Conjunto, La Habana, Casa de las Américas,1989.
Valenzuela, José Luis, “Eugenio Barba y nuestro teatro débil”, en Ediciones del Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano, Editorial Galerna, 1987.
Watson, Ian, “Reencuentro Ayacucho 88: The International Gathering of Group Theatre”, Latin American Theater Review, Kansas, 23/2, Center of Latin American Studies, University of Kansas, 1990.
Yuyachkani, “El Odin Teatret y la cultura de grupo”, en Revista Quehacer num.56, Perú, Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1978

TEXTOS INÉDITOS

Cardona, Patricia, Danza moderna en América Latina, 1979.
Cardona, Patricia, Y al son que me toquen, bailo, 2005.
Catania, Andrea, Encuentro de Ayacucho: Homenaje al elitismo de grupo, 2008.
Delgado, Mario, Justificación histórica de los encuentros de Ayacucho.
Fernández, María de Lourdes, Encuentros de diversas visiones del cuerpo en la danza latinoamericana, Ponencia para el III Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales: “Reconstruyendo Latinoamérica como protagonista”, convocado por el Cenidiap, 10 de octubre de 2009.
Manzanos, Rosario, “La beligerante danza mexicana en los noventa”, en Hacia el mar, México, Cenidi Danza, 2005.
Varley, Julia, Semillas de memoria, ideales e ilusiones, Ayacucho 2008.