

EL ODIN TEATRET EN MADRID

José Gabriel López Antuñano

Al teatro La Abadía de Madrid, se accede tras el ritual de costumbre, ceremoniosamente organizado por el Odin Teatret: aglomeración primero de espectadores ante las puertas de la sala y lento acceso a las tres filas de gradas, con una capacidad para algo menos de dos centenares de personas. Dentro del recinto, el rito Barba continúa: él y algunos actores de su compañía acomodan al público. La función tardará en comenzar, o acaso no, y ya estamos sumergidos en ella, cuando una vez sentados se contempla a un grupo de actores que visten de fiesta y charlan animadamente, mientras otro, sentado, preside una larga mesa cubierta por un mantel blanco, con un candelabro y unas copas vacías. Los ojos del espectador fijan la vista en los actores y a la cabeza acuden los recuerdos de esos mismos actores en espectáculos precedentes: los años han pasado y los pilares de Odin Teatret continúan firmes. Se descubre a Iben Nagel Rasmussen, compañero inseparable de Eugenio Barba desde hace treinta y cinco años, o a Torgeir Wethal; o a otros maduros, pero incorporados después, como Roberta Carreri, Tage Larsen, Julia Varley, etc. Los últimos en entrar en el recinto son un grupo de alumnos del curso que imparte Barba en La Abadía.

La liturgia iniciática del Odin concluye y *Mytos* da comienzo. Mientras el grupo de actores tararea con tono bajo la melodía de «La Internacional», otro ataviado con traje militar, de faena, avanza desde el extremo opuesto y, cuando alcanza al grupo, se integra en el conjunto. Transcurren unos pocos minutos y, por sorpresa, los intérpretes modifican el registro tonal y cambian el tipo de canción. A voz en grito incoan los primeros compases de una conocida canción de verano de hace muchos años, «Vamos a la playa», mientras el grupo se deshace; la elegante mesa se abre y a la vista se muestra el cadáver de un revolucionario. Es entonces, mientras se hace oscuro en la sala, que caemos en la cuenta que nos encontrábamos en un velatorio. En unas declaraciones recientes a la revista *Ubu*, Eugenio Barba ha dicho a propósito de este espectáculo y de esta escena inicial que si hubiera que definir *Mytos* «con una sola frase, se podría decir que es la historia de cómo se asesina una canción», «La Internacional».

Mytos se basa en poemas del danés Henrik Nordbrandt. Con estos textos poéticos el Odin Teatret sigue las pautas marcadas por Eugenio Barba, para el que el texto literario fijado es tan sólo el punto de partida para la creación escénica y las improvisaciones de los actores: un material imprescindible pero mutable, para levantar el espectáculo. El director y los actores intervienen sobre el texto: lo leen, lo estudian, se dejan poseer por él en una primera fase; para a continuación transformarlo mediante las sugerencias u opciones que el texto les ofrece, y las elecciones que practican. Dentro de este proceso mutante del texto, el equipo del Odin Teatret lo deconstruye en busca de las acciones físicas y verbales que deben tener los personajes. De este modo han levantado este espectáculo, como lo vienen haciendo desde el año

1967, cuando montaron *Kasparina*, propuesta que marca más acusadamente y de modo definitivo una vía de trabajo con el texto en la que ya habían dado sus primeros pasos en los montajes anteriores como *La trágica historia del Doctor Fausto* (1963) y *Ornitoflene* (1965). A pesar de las mutaciones textuales, se observa bien el carácter lírico del bastidor textual de la propuesta, por la intensidad, la condensación, el estatismo de la acción, características poemáticas, contrapuestas a lo discursivo o evolutivo de la narración dramática canónica.

Los mitos de la antigua Grecia

Pero volvamos al oscuro de la segunda escena. Poco a poco en el espacio de la representación, una zona rectangular de unos cuarenta metros de superficie, cerrada por las dos gradas y dos empalizadas, detrás de las que cuelgan dos telas, aparecen los actores que encarnan diferentes mitos, cargados con su leyenda y su representación: Casandra, la adivina que sufre porque nadie la cree; Orfeo, músico y poeta, amansador de las fieras, que llora la pérdida de Eurídice; Edipo, el héroe desesperado por dar muerte a su padre y compartir el lecho con su madre; Medea, feliz y poderosa que, despechada por Jasón, sacrifica a sus dos hijos; Dédalo, el ingenioso inventor de laberintos y de seres alados, que no puede evitar la muerte de su querido hijo Ícaro cuando escapaba con unas alas inventadas por él; Ulises, valeroso, inteligente y prudente guerrero que, a causa de las vejaciones inferidas, se convierte en un personaje vengativo, rencoroso e innoble; y Sísifo, el astuto pastor, condenado en los infiernos a los trabajos de empujar una pesada piedra hacia la cumbre por una ladera sin fin. Todos son personajes triunfadores, dotados de cualidades, pero que sucumben, que ven mudar el signo de su vida por un destino inexorable que cae sobre ellos y les transforman en perdedores.

Y equiparable a todos ellos, la última construcción mitológica —según Barba—, la Revolución que, según se cuenta en el programa de mano, sólo ha durado un breve periodo de tiempo, el comprendido entre 1917 y 1989, entre la revolución soviética y la caída del muro de Berlín. El mito de la Revolución se encarna en un soldado que formó parte de la rebelde columna brasileña de Prestes, un revolucionario que luchó en la segunda década de los años veinte por la liberación de Brasil de manos de los gobernantes corruptos. A Prestes y sus hombres, entre los que se encuentra el anónimo soldado al que se le dedica el velatorio, Guilhermino Barbosa, que murió años más tarde en la paz de su rancho, sin abandonar los ideales de la revolución, les sucede lo mismo que a los héroes de la mitología: su sacrificio, su heroísmo y sus acciones son arrasadas por un inmisericorde destino; mejor, por unos sistemas que imponen su ley, la del más fuerte. De este modo, con la incorporación del guerrillero brasileño, el Odin Teatret muestra la fidelidad a su peculiar estilo, al ensamblar en una misma realidad, en una temática común, culturas diferentes. Barba ha justificado la elección de un héroe de América de Sur, porque «quería de una parte alejarme de unas coordenadas eurocéntricas»; de otra para rendir homenaje a un soldado que caminó veinticinco mil kilómetros a lo largo de Brasil, «que no ganó pero que tampoco fue vencido».

«La Internacional» ¿muerta?

Ahora bien, esta última propuesta de Barba que concluye con la derrota de unos mitos que, a su vez, son enterrados (olvidados) por una historia que —según dice uno de los personajes— «prefiere basura para levantar los monumentos», no puede ser interpretada por el espectador en clave pesimista, en clave de final de una ideología, la que representa «La Internacional», aunque el final parezca abocar a ello. Sacar esta conclusión de *Mytos* resultaría ingenua e incorrecta; significaría no conocer los dogmas a los que se aferra Barba, ni el modo de enfocar las denuncias a través de sus montajes. De ordinario, este director siempre ha censurado la hipocresía y la falta de rigor de la sociedad, que se alinea con lo que denominaríamos lo políticamente correcto, con la corriente de opinión, con las modas ideológicas: con una sociedad que con extremada rapidez ensalza y entierra unos mitos o unas ideologías o corrientes de pensamiento. La crítica que formula Barba, por tanto, no afecta a lo que encierran o significan los personajes de *Mytos* —y menos al héroe brasileño—, sino a la visión que el espectador (representante de la sociedad) tiene de ellos. Con otras palabras, el espectador que dé por finiquitado el marxismo, en opinión de Barba, se equivoca: la ideología está adormecida pero viva.

El problema que, a veces, plantean las puestas en escena de Eugenio Barba, deriva de un cierto hermetismo y de la carencia del contexto que enmarca el pensamiento del director. Por este motivo, en la presentación en Madrid a muchos les pudo parecer que Barba arrojaba la toalla y nada más lejos de la realidad. El final abierto, con preguntas formuladas, no contestadas, magníficamente teatralizadas con ese final, en el que tras un oscuro, cae un velo sobre el espacio de representación que se ilumina con fuerza y luz fría, puede desconcertar. Acaso por este motivo, Barba se ha sentido obligado a clarificar en unas recientes declaraciones la significación de *Mytos*. En la revista *Ubu* se refería a esta cuestión con las siguientes palabras: «Existen periodos en los que, aparentemente, todo esto (los grandes sueños laicos, es decir, la rebelión contra la injusticia y la explotación) parecen adormecerse pero este espíritu de rebelión permanece. En estos momentos, se percibe que está muy presente. Aunque se trate de una forma muy marginal a causa de las medias, se ven nacer en diferentes países focos de resistencia. Todo esto existe. Y el teatro puede tomar partida respecto a estas pequeñas insurrecciones».

El texto como trampolín

Líneas arriba he escrito que *Mytos* posee un carácter lírico, con un conflicto dramático que se plantea al principio de la intervención de cada personaje y que progresa en intensidad pero no en extensión, ni en diversidad. Se trata, por otra parte, de un conflicto que cada héroe tiene consigo, o mejor, con su propio destino, pero que no surge del choque entre dos personajes. Así pues, los ocho héroes mitológicos transmiten su drama y lo amplían en sus detalles, pero todos de una u otra forma lo repiten, si nos atenemos al esquema estructural. De este modo, la obra no progresa por la trama, por la acción consecuencia de un texto canónicamente dra-

mático, sino por la intensificación lírica del drama personal de cada personaje, amplificado por esa dimensión antropológica en la búsqueda del actor de nuevos resortes de la voz y de la gestualidad; es decir, utilizando el texto, a modo de trampolín para el actor, como le gusta subrayar a Barba, remedando a su maestro Grotowski. Además *Mytos* se apoya en una acumulación de signos que llegan por la vía emocional de la belleza e intelectualmente a través de las analogías que se establecen.

Las palabras dichas por un personaje, en ocasiones acompañadas de tonos musicales, de una parte causan admiración en el espectador al percibir las posibilidades de la voz, cuando ésta se trabaja; pero, de otra, y esto es lo más importante, adquieren una resonancia específica, emocional, basada más en el tono, en la fonética de la palabra que en la significación de la misma. Esta utilización de la palabra por sus cualidades fónicas es lo que permite la existencia de una transferencia emocional entre el actor y la sala, al margen de la mayor o menor comprensión de la lengua. De otro modo, es lo que permite que los espectáculos del Odin Teatret caminen por un mundo sin fronteras. Pero además de la búsqueda de la cualidad sonora de la palabra, los intérpretes del Odin Teatret se apoyan en la expresión corporal. La intensificación lírica se traduce, en múltiples ocasiones, en imágenes que evocan de forma plástica el antagonismo del héroe con su destino y, a su vez, esas imágenes provocan a través del cuerpo del actor una acción orgánica, minuciosa y cuidada hasta el detalle, que deriva en unos movimientos extremadamente lentos en la ejecución y aparentemente desconectados en su sucesión. Se logra así la creación de un clima evanescente, irreal, donde un cuadro sucede a otro de manera aparentemente inconexa en su formulación externa, pero que adquieren su lógica cuando se ensamblan en la conciencia o en la imaginación del espectador.

La observación de las acciones desarrolladas por los actores denotan tres cuestiones importantes a tener en cuenta: la organicidad, la codificación de las improvisaciones y, por último, la refinada técnica. De este modo, la organicidad, es decir, la energía precisa que el cuerpo del actor necesita para ejecutar una acción, se aprecia sobre una parte del organismo. De esta creación deriva su significación, que es transferida al público, y captada más por su vía emocional que intelectivamente. A su vez, los movimientos que en *Mytos*, como en otras propuestas de Eugenio Barba, se aprecian codificados con exactitud milimétrica, son el resultado de un largo proceso de ensayos donde los ejercicios se van matizando en función del personaje y la reacción orgánica del actor ante estímulos. Finalizada una fase de los ensayos, se escogen tan sólo unos cuantos, desechando, por tanto, muchas improvisaciones que no aportan nada al sentido de la puesta en escena. Además, Barba, en la construcción del espectáculo, cuando debe ensamblar el trabajo realizado por los actores exige que éstos pierdan autonomía y se subordinen al sentido de la puesta en escena. Una vez conseguido este sentido unitario de la propuesta, una vez que las piezas están organizadas, Barba desea que el trabajo del actor recobre su sello de distinción. Como es sabido, durante esta última parte de los ensayos es cuando Barba elabora la dramaturgia de sus espectáculos; antes existe un texto, una historia preestablecida, y el trabajo de los actores, pero queda la fase de levantar el espectáculo, de lograr que éste crezca sobre el escenario, y posea el ritmo preciso.

Por último, todos los actores exhiben esa técnica consecuencia del *training*, agotador, diario, colectivo en un principio, adecuado al ritmo de cada actor después, que prepara el cuerpo, pero también y sobre todo que ayuda a los actores a adoptar una actitud mental y anímica,

que les permite conocerse, conocer, reconocer su cuerpo y a expresarse a través del mismo. Describir este trabajo del Odin Teatret no reviste novedad, lo importante es comprobar que continúa funcionando el impacto emocional, que suscita una seriación de analogías permitiendo desentrañar el sentido de la puesta en escena.

Mytos también se concibe con la aportación de elementos visuales: unas veces conseguidos a base de la proyección de la luz, siempre matizada y concentrada, dirigiendo la mirada del espectador; otras mediante la presencia de objetos o signos, que producen belleza a la par que adquieren una significación. Es el caso de la infinidad de manos que se diseminan por el lugar de la representación, sin ser enterradas, que figuran los cadáveres, que el tiempo deja tras de sí con su paso inexorable. O el laberinto que se dibuja sobre la gravilla del improvisado escenario que se borra y se reconstruye en una metáfora de la vida por la imposibilidad de llegar a término y por la tenacidad con la que se construyen idénticos recorridos.

Como todos los espectáculos del Odin Teatret, están cuidados hasta el detalle e interpretados por unos soberbios actores que ejecutan con perfección el método de Eugenio Barba. Sin embargo, y a pesar de que me parece un espectáculo menos hermético que otros, el público acogió con excesivo distanciamiento esta última propuesta, manifestado en los sólo correctos aplausos del final. Del teatro salieron los espectadores hablando de la belleza del espectáculo, de la melodía de las voces de los actores o del formidable trabajo actoral, pero acaso con menos impacto emocional. Tal vez, al hilo de estos comentarios se plantea el interrogante acerca del posible agotamiento de la fórmula, concretado en cierta repetición en las propuestas, que se admiran por el grado de perfección. Acaso, por ello, el camino del Odin esté llegando a su fin, porque Barba es consciente, y así lo manifestaba en unas recientes declaraciones, que, cuando existen instituciones que están ligadas a personas (el caso de Stanislavski y el Teatro del Arte o de Brecht y el Berliner Ensemble), «cuando ellos mueren, entonces la institución se desvanece con ellos».