

El Odin Teatret y Latinoamérica

Fernando de Toro

I. Teatro y trueque

El Encuentro Internacional de Teatro Antropológico en Bahía Blanca (6-12 de abril 1987) constituye un evento de particular importancia, no solamente para el ámbito cultural de dicha ciudad, sino para la Argentina toda. Si me preguntaran cuál es la importancia y el legado de dicho encuentro, podría responder en una sola frase: un gran compromiso y dedicación a su arte. Por sobre lo que el Odin Teatret de Barba, o el Teatro Potlach de Pino di Buduo, o el Grupo Farfa de Nagel Rasmussen y César Brie, o el Teatro Tascabile de Bergamo de Renzo Vescovi o el Canada Project de Richard Fowler, puedan ofrecer como mensaje, como propuesta estética, como trabajo corporal y actoral, lo que más impresiona es la profunda disciplina y seriedad con la cual enfrentan su práctica artística, el compromiso casi sagrado con que se entregan al trabajo, al teatro, al público. Solamente este aspecto constituye ya un legado permanente para todos.

Pero hay más. La gran conciencia de trabajo se expresa también en una gran riqueza humana. El teatro de estos grupos no se queda recluído a las cuatro paredes de un teatro, sino que también sale al exterior, se inserta en la ciudad, en el barrio. El teatro callejero presentó, no solamente una gran destreza y total dominio de este arte, que además requiere un particular manejo del público y sus desplazamientos, sino también el punto más sensible del vínculo entre la comunidad bahiense y el encuentro de teatro antropológico. Aquí se reunieron teatro y comunidad, jóvenes y viejos, amigos y enemigos, pobres y ricos, en un acto de comunidad que viene a reiterar la actividad esencial del teatro a través de todas las épocas: identidad y participación.

Importante también fue el espacio que el encuentro concedió a voces "marginales," como al grupo de teatro campesino de Chile y al teatro de Luisa Calcumil, al teatro Laboratorio de Brasil de Luis

Burnier o al teatro de la Comuna del Uruguay. Este intento de vincular teatros "marginales" con los grupos de teatro antropológico en un trueque permanente, me parece de primera importancia. Nuestro teatro latinoamericano adolece, por lo general, de ese nivel artístico que es tan necesario para construir el arte dramático: demasiado compromiso con el mensaje, sin duda importante, pero poco compromiso con la elaboración artística de ese mensaje. Esto es algo que también queda como legado de este encuentro: el teatro, la práctica teatral no se constituye solamente de componentes ideológicos o objetivos políticos, sino también de una dimensión estética que es lo que finalmente queda en la historia.

II. Teatro y teatralidad

Cuando se habla de teatralidad, todo parecería apuntar a una noción transhistórica, cuando de hecho la teatralidad es propia a cada época, e incluso a cada práctica teatral. Es por esto que siempre debemos hablar con respecto a casos concretos y el teatro de Barba es un teatro donde la noción de teatralidad se da de una forma más evidente. Pero antes de dar algunos ejemplos, debemos hacernos una pregunta: ¿qué es la teatralidad? ¿Es posible reducirla a un cierto número de componentes transhistóricos? Y si esto no es posible, ¿podemos hablar de teatralidad? Pero, si esta noción consiste en la especificidad del teatro, esto es, el teatro es teatralidad, entonces habría que reflexionar al menos sobre dos puntos: a) en qué consiste la especificidad teatral, b) y si esa especificidad es transhistórica, esto es, si lo que se considera como especificidad teatral es aplicable diacrónicamente.

Con respecto al primer punto, baste decir que la teatralidad (especificidad) reside en la dimensión bifacética del teatro, si entendemos por teatro un conjunto complejo de sistemas significantes diversos, un cruce de sustancias de la expresión que provocan una explosión significativa al nivel de la sustancia del contenido. Es esta figura jánica lo que constituye al menos un nivel de teatralidad: texto dramático/texto espectacular; acto de lenguaje real/falso, su discurso es el discurso de otro; actor real/personaje falso, el actor no es él mismo, sino Hamlet, o Lear, etc.; objetos reales/objetos artificiales que se mutan y transmutan en diversas sustancias de la expresión, que se tridimensionalizan en tanto signos, ya como iconos, índices o/y símbolos. Todo en el teatro es afirmación de una existencia real y material, pero simultáneamente se opera una total denegación que anula todo acto real: el teatro es signo y, como todo signo, no es la cosa en sí, sino un indicio, un jeroglífico, una marca de referente en el mundo. Es precisamente la actitud que va a tomar la gente de teatro ante este objeto bifacético, lo que va a determinar qué grado de

denegación es operado, es decir, el grado de teatralidad.

No pensamos que la teatralidad esté determinada solamente por la performance, sino más bien, que cada época decide su teatralidad. Por ejemplo, la teatralidad del teatro de Barba yo la veo a varios niveles: primero en que el texto espectacular es un texto fragmentado, múltiple, cruzado de otros textos, intertextos, leyendas, mitos, etc. Solamente basta pensar en *El evangelio de Oxyrhincus* del Odin Teatret o en *Esperando el alba* del Canada Project. Allí se asiste a presenciar el juego, a evaluar el juego y a vivir una experiencia del imaginario. Segundo, la teatralidad también se sitúa a un nivel performativo: en la práctica teatral misma, en el empleo de la máscara, de la gestual, de la voz y particularmente de la energía que comunica el actor a su receptor, la forma de entregar el discurso (pensemos en *El evangelio de Oxyrhincus*, *Esperando el alba*, *Matrimonio con Dios* del Odin Teatret, *El país de Nod* del grupo Farfa), en una palabra, en toda la fabricación del espectáculo, lo cual quedó clarísimo en los "desmontajes" realizados por Oscar Brie, Richard Fowler, Roberta Carreri, Iben Nagel Rasmussen, Luis Burnier. La teatralidad se presenta, entonces, como la apertura interna de los signos, incluso en su período más realista. Precisamente, la paradoja está en que cuanto más realista es el teatro, más artificial deviene, puesto que su intento de mimar la realidad fracasa, se desvanece en la pura ilusión referencial, en una puesta en signo que se autodeniega en el intento mismo de su simulacro referencial.

Esta dimensión bifacética, que es la teatralidad, es penetrada además por una diversidad de sistemas de significación, que independientemente de sus sustancias de la expresión, se organizan y pueden ser reducidos a un sistema semiótico, triádico: icono, índice, símbolo. Esta triada constituye un elemento definitorio de la teatralidad: ningún otro arte del espectáculo semiotiza con la complejidad signica que lo hace el teatro. Es aquí donde se puede encontrar la base común, si se quiere, relativamente, transhistórica del teatro.

La teatralidad, como señalábamos más arriba, está históricamente determinada. Esto significa que la forma de articular y producir los signos varía en distintas épocas, como igualmente, el énfasis en uno u otro aspecto de dicha articulación/producción es lo que determina la teatralidad de un momento dado. En cambio, en un teatro como el de Eugenio Barba, como lo fue el caso de Oskar Schlemmer, Tadeusz Kantor, Edward Gordon Craig, por citar solamente casos representativos, es la dimensión visual, espacial, plástica y lúdica la que se encarga de la semiosis. El discurso es insignificante en el proceso de semiosis que es asumido por una variedad de sistemas semióticos no miméticos. Pensemos en *El evangelio de Oxyrhincus*, donde el texto dialógico no es sino útil en su dimensión sonora, puesto que es una

mezcla de lenguas muertas y de sonidos diversos que nadie comprende.

De este modo podríamos cernir la noción de teatralidad como la convergencia del texto como discurso (cuando lo hay), de una textualidad que está constantemente haciéndose, y donde esta textualidad al transformarse en signo, es semiotizada por un complejo de sistemas semióticos que se centran en la realidad/denegación: en el juego. Por ello, no hay teatralidad transhistórica, sino una serie de teatralidades que articulan y producen signos de manera diferente y esta diferencia viene determinada por el contexto social/cultural de producción espectacular. En este sentido, el teatro antropológico de Eugenio Barba es un ejemplo, tal como quedó ampliamente demostrado en el Encuentro de Bahía Blanca.

III. Teatro e identidad

No pensamos que la identidad, tal como la propone Barba, pueda situarse simplemente a nivel de un tipo de entrenamiento y de energía, que nos parecen más bien culturalmente situadas. Sin embargo, la identidad, si hay tal, la vemos situada en una forma de trabajo más que en una serie planificada de ejercicios de entrenamiento: se situaría, en una primera instancia, en el rigor y la disciplina de trabajo. Este es el legado más importante que deja Barba en el Encuentro de Bahía Blanca. Esto nos parece central y trasladable, como también la concepción general del actor y del teatro. Es importante señalar esto, puesto que la problemática que se le plantea al Odin Teatret hoy, es precisamente que devenga una doctrina, y que su teatro se plantee como un paradigma, no por el Odin, pero por todos aquellos que han encontrado un espacio común, una identidad de propósitos e inquietudes en su práctica teatral y lo cual sin duda fue manifestado en el Encuentro.

Aquí también la situación es compleja, puesto que si bien es cierto que Barba a todo nivel evita desesperadamente la sistematización, también es cierto que sus escritos, sus constantes trueques y talleres, contribuyen a establecerlo como paradigma. De hecho, el Tercer Teatro proclamado por Barba y el tipo de teatro que él ha desarrollado es en sí mismo un nuevo paradigma estético-teatral. No hay forma de evitar el paradigma, y la pregunta que se plantea es simplemente ¿cuándo el Odin Teatret será deconstruido a su vez, de la misma forma que éste viene deconstruyendo toda la práctica teatral moderna? Por otra parte, si la identidad en el teatro antropológico consiste en "proteger su propio eje," como lo declarara Barba en su manifiesto de Bahía Blanca, ¿cómo protegerlo en casos donde ese eje es una búsqueda? (al menos con respecto al teatro), es decir, cuando no hay eje. Es aquí precisamente donde se instaura la incorporación del paradigma odiniano.

El establecimiento de nuevas relaciones entre actores de diversas culturas o el trueque cultural/espectacular con grupos "marginados" constituye la identidad fundamental entre actor y actor, más que un método específico de trabajo. Debemos considerar que más allá de esto no es posible entender la identidad, puesto que su transculturalidad es limitada, como el mismo Barba afirma, ya que todo hombre de teatro es parte de una cultura (el contexto social) y de una biografía (lo individual) y esto no es trasladable, y de aquí, quizás, cierta resistencia que se manifestó en el Encuentro de parte de aquellos que temían ser "colonizados," a mi ver, actitud equivocada y que revela una total falta de conocimiento de los escritos de Barba. Pero habría que preguntarse: ¿qué es trasladable? Pensamos que solamente la forma de trabajo y la visión general de que el teatro es algo más que el teatro que existe en muchos lugares.

Por último, debemos añadir, aunque parezca una afirmación intelectual, que Barba, con el paradigma teatral que instituye, a pesar suyo (el Encuentro es un ejemplo), lo que hace es materializar, por primera vez, los intentos fallidos de Jarry, Artaud, Meyerhold, Schlemmer, Craig, incluso de Brecht. El problema que éstos tuvieron, como toda la práctica teatral, desde Jarry en adelante, es que no pudieron solucionar el problema actoral, esto es, introducir un nuevo tipo de actor que no consiste solamente en un tipo de actuación. Barba sí lo soluciona y construye una concepción completamente nueva del trabajo del actor. Esta búsqueda antes de Barba fue confundida, por los directores antes citados, con la práctica escénica y un tipo de actuación, creyendo que allí estaba la salida de una nueva forma de semiotizar. De hecho, es difícil separar la concepción de Craig, por ejemplo, esencialmente basada en la luminotécnica, de su concepción de la supermarioneta, o de Schlemmer y la relación del actor con el espacio que define su teatro/danza como un espectáculo espacial. En Barba, desde el comienzo el espacio como el público se reduce, pero se reduce no en relación al espectáculo mismo, sino en relación al trabajo del actor. Es decir, lo que faltaba en Occidente era el actor como sujeto de construcción, de creación programática y como objeto teórico, en cuyo entorno se construye el espectáculo. Con el Odin Teatret, el actor pasa al centro de toda productividad signica, su cuerpo, su voz, su energía, su gestual son el centro del espectáculo y de aquí procede la reducción del espacio espectacular e incluso la disposición particular del público y del espacio teatral. Además, la diferencia fundamental de Barba con cualquier otro teatro occidental, salvo con el de Grotowski, reside en la manera de introducirse en el oficio, en el entrenamiento y la forma de preparación no canalizada hacia la producción inmediata de un espectáculo, sino hacia la creación de un actor, de un cuerpo-en-vida-actoral. Esto nos conduce al cuarto punto de nuestro trabajo.

IV. Identidad del actor y del espectador

Nunca ha existido identidad entre el actor y el público en la práctica teatral Occidental. Lo que sí ha existido es, o bien identificación o distanciamiento con respecto a un personaje. El actor siempre quedaba en segundo plano, suplantado por el personaje como productor de signos *in situ* o bien con una carga histórica ya pre-codificada. Barba, al codificar al actor, de la misma manera que el Kabuki o el Katakali, descodifica al personaje, puesto que el teatro de Barba se centra en la energía que se transmite del actor al receptor y no del personaje al receptor. Cuando se asiste a un espectáculo del Odin, o de unos de sus grupos, se asiste a un rito, a una ceremonia secreta, pero donde falta el aspecto iniciático del público: el rito y la ceremonia necesitan de un conocimiento previo para poder leer los signos culturales inscritos en éstos y permitir la participación del receptor. Esta ausencia es compensada precisamente con la energía del actor, por su trabajo corporal, vocal, gestual y es aquí donde se establece, no ya solamente una comunicación con el público, sino una identidad psico-somática, que no es sino una identidad del traspaso de energía más que el de contar una historia o vehicular un mensaje.

Pero hay también otra dimensión a esta identidad, y es su dimensión lúdica fragmentaria. De alguna manera el Odin Teatret se inserta contradictoriamente en un contexto cultural e ideológico contemporáneo, esto es, su teatro obedece a la fragmentación y decentramiento ideológica que ha caracterizado la sociedad Occidental desde los años '60 en adelante. Este decentramiento se da también de una forma contradictoria, de la misma forma en que la identidad se inscribe en la *otredad*, el decentramiento, la falta de unicidad, se manifiesta en una búsqueda de un centro, de unicidad ritual y ceremonial: el público actual, público de una sociedad tecnológica en transición en todos sus niveles, encuentra una identidad en este tipo de teatro donde, por una parte, reconoce el decentramiento, la caída de valores y la dispersión ideológica, sólo basta pensar en *Esperando el alba* del Canada Project, en *El evangelio de Oxyrhincus* del Odin Teatret, o en *Matrimonio con Dios*, del grupo Farfa, para captar esta dimensión. Pero por otra parte, este mismo teatro ofrece, a través de la energía del actor, del rito y la ceremonia, una base donde asirse. Precisamente, el texto espectacular decentrado, fragmentado, disperso del *Evangelio*, su codificación críptica, el cruce de textos, intertextos, mitos, leyendas y culturas es programáticamente explosivo, ya que no solamente su forma de estructurar el significante, la materialidad misma del signo es astillada, pero también su significado que se entrecruza en los intertextos de diversos tiempos y espacios, y cuya significación escapa a toda lectura signíca coherente. Allí hay que dejarse absorber por el texto espectacular, dejarse penetrar y poseer

por la plasticidad y estética del objeto observado, que revierte especularmente su juego en un público que no solamente mira ese objeto espectacular, pero que también se mira a sí mismo, como ante un espejo que constantemente le devuelve su imagen.

Es precisamente en esta doble identidad, energética y ritual, donde el receptor encuentra un espacio de comunión y, al mismo tiempo, de vértigo. En el teatro multimedia, del cual hemos hablado en otra parte, el público vive solamente el vértigo, el abismo que se presenta entre la concreción del texto espectacular que no puede vincular a su mundo, a pesar de constituir su mundo. En cambio, con el teatro de Barba se establece ese vínculo ancestral, de lo perdido (rito y ceremonia) y del presente (fragmentación del significante/significado).

La identidad que puede establecer hoy el Odin Teatret es esencialmente con el Tercer Teatro, presente en el Encuentro, y particularmente con el llamado Tercer Mundo, ya que provee una especie de refugio artístico e ideológico. Pero por otra parte, el Odin también encuentra su identidad en ese Tercer Teatro y Tercer Mundo que son organismos vivos, los cuales le permiten el trueque constante y, por qué no, la contaminación de cierto telurismo, de cierto esoterismo y de cierto estado de descomposición necesario para toda fermentación cultural. América Latina puede encontrar una identidad en el Odin, más allá de su técnica actoral y estética, en su visión de las relaciones entre los hombres, en su trabajo e interés por lo sagrado y por lo ritual. Nuestros pueblos son pueblos penetrados por el sincretismo, por el animismo, y esto el Odin solamente lo puede encontrar allí. 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, y sin duda alguna el Encuentro Internacional de Teatro Antropológico de Bahía Blanca proveyó un nuevo trueque, una nueva renovación orgánica al Odin Teatret.