



# MYTHOS

## Ritual para el siglo breve

Basado en poesías de Henrik Nordbrandt y textos del Odin Teatret

*Dedicado a Atahualpa del Cioppo*

Kai Bredholt	Guilhermino Barbosa, soldado de la columna Prestes
Roberta Carreri	Casandra
Jan Ferslev	Orfeo
Tage Larsen	Edipo
Iben Nagel Rasmussen	Medea
Julia Varley	Dédalo
Torgeir Wethal	Ulises
Frans Winther	Sísifo
Espacio escénico	Odin Teatret
Diseño de luces	Jesper Kongshaug
Música	Odin Teatret, canciones políticas y populares
Director musical	Frans Winther
Vestuario	Odin Teatret
Consulentes literarios	Thomas Bredsdorff y Nando Taviani
Traducción	Rina Skeel
Diseño gráfico	Marco Donati
Asistente de dirección	Gitte Lindholt
Dramaturgia y dirección	Eugenio Barba

El Odin Teatret agradece: Henrik Bredholt, Palamshav Childaa, Nikolaj de Fine Licht, Jan de Neergaard, Tran Quang Hai, Knud Erik Knudsen, Byambakhishig Lchagva, Ganbold Muukhai, Ganzori Nergui, Natasha Nikprelevic, Halfdan Rasmussen, Teatro Libre de Bogotá, Michael Vetter, Cristina Wistari.

Odin Teatret: Eugenio Barba, Patricia Braga Alves, Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Søren Kjems, Tage Larsen, Iben Nagel Rasmussen, Sigrid Post, Pia Sanderhoff, Pushparajah Sinnathamby, Rina Skeel, Ulrik Skeel, Edel Svendsen, Nando Taviani, Julia Varley, Torgeir Wethal, Frans Winther, Poul Østergaard.

## LOS ACTORES DE LA FEROCIDAD

Podemos imaginarlos cansados de matar y ser matados, cansados de raptar y destruir, de violar y ser violados. Así se nos presentan los protagonistas de los mitos de la antigua Grecia que repiten desde hace milenios sus acciones feroces.

¿Pueden los personajes del mito representar la Historia? ¿No es la Historia justamente lo contrario del mito? Pero por “Historia” podemos también entender el sentido inexorable del devenir, la Fuerza victoriosa sobre la Justicia, los ideales subvertidos, el triunfo recurrente de los sistemas que pisotean las utopías.

El espectáculo representa un velorio, al final de un milenio y de un siglo breve, que inicia en 1917 con la revolución soviética, y termina en 1989 con la caída del muro de Berlín. Alrededor del cadáver de un revolucionario se reúnen los personajes de los mitos griegos. Se apoderan de él y lo introducen en su inmortalidad.

Los protagonistas de los mitos recitan para él - que ha luchado por una humanidad internacional y justa - las mentiras y los horrores que los volvieron eternos. Evocan el sentido oscuro del destino: Edipo, el asesino vidente de órbitas vacías, que erró entre Tebas y Colono; Medea que acuna niños degollados; Casandra violada por los guerreros y oprimida por sus visiones del futuro; Orfeo, el chamán que penetró en el reino de los muertos y cuya cabeza flota cantando sobre el mar; Dédalo, inventor del laberinto y del vuelo, que vió a su hijo Ícaro precipitarse; Sísifo, esclavo eterno del trabajo.

Mientras tanto, la petulancia de Ulises comenta escéptica y sarcásticamente la ciega vitalidad de los vivos.

Los personajes del mito son sólo acción y energía. Su ferocidad no es maldad. Sus sufrimientos no son tristeza. Su prepotencia no es ambición de poder. Son salvajes, trágicos, serenos. No creen, saben. Conocen la verdadera Realidad: el imperio inevitable de las fuerzas que nosotros llamamos El Mal.

Por esto son profundamente diferentes de los seres humanos. No nos comprenden. Se burlan de nosotros y nos aman como niños ciegos.

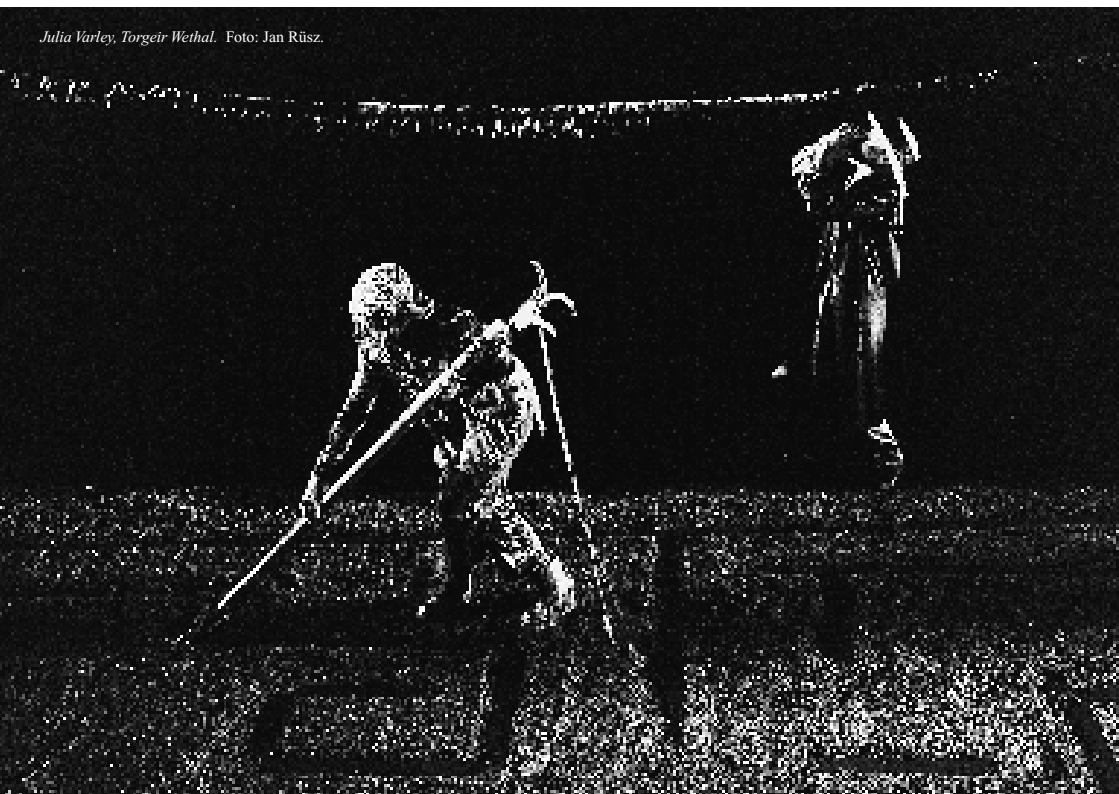
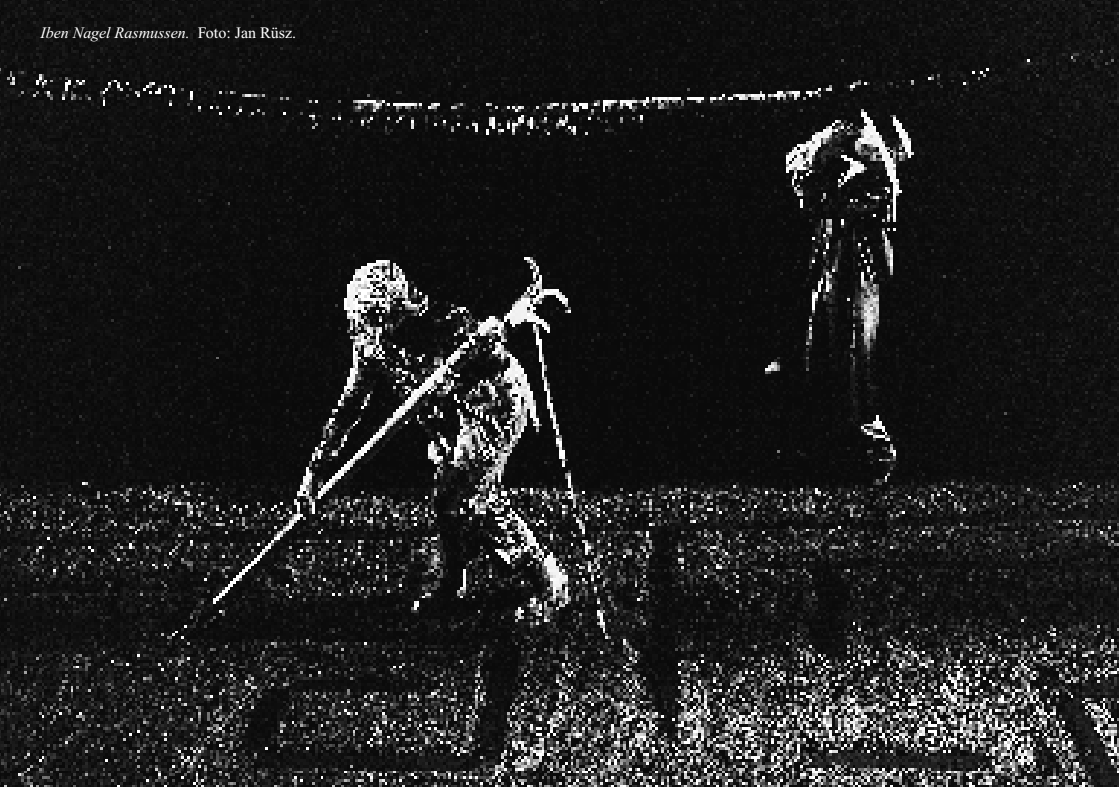
El velorio es para Guilhermino Barbosa. Quizás nadie recuerde el nombre de este analfabeto que desde 1925 a 1927 marchó 25.000 kilómetros a lo largo y a lo ancho del Brasil. Él era uno de los soldados de Luiz Carlos Prestes y luchaba por la dignidad de su país en mano de gobernantes corruptos. La “columna Prestes” no conoció la victoria. Mas nunca fue derrotada. Guilhermino Barbosa envejeció en un rancho, en la selva boliviana, fiel a los ideales de la revolución.

¿Es también la Revolución un “mito”? Existen mitos que representan la ferocidad de la Historia, y mitos que enseñan a no aceptarla.

¿Qué puede ser el mito para nosotros? ¿Un arquetipo? ¿Un valor que debe ser desacralizado? ¿Una esperanza sin fe?

¿Dónde se esconde, hoy, el mito? ¿Porqué muere? ¿Cómo se lo sepulta? ¿Cuándo renace?





Eugenio Barba

## POIEIN

### La tácita colaboración con el poeta Henrik Nordbrandt

Cuando hablo de *texto* hablo de éste a la manera de un artesano. Uso el término en su valor etimológico: texto = tejido, textura y lo entiendo como una obra literaria caracterizada por un alto grado de elaboración. Esta puede ser en prosa o en poesía; puede haber sido compuesta pensando en el teatro o sin haber pensando en absoluto en él - puede ser una comedia, una tragedia o una novela, una selección de poemas o incluso un ensayo.

Hay infinitos modos de trabajar con un texto literario en teatro. Mas todos pueden ser agrupados en dos tendencias: Trabajar *para* el texto; trabajar *con* el texto.

Trabajar *para* el texto significa asumir la obra literaria como el valor principal del espectáculo. Actores, director, organización del espacio o acompañamiento musical se utilizan para hacer brillar la calidad y complejidad de la obra, los sobrentendidos, los nexos con el contexto de origen y el contexto actual, su capacidad de irradiarse en distintas direcciones y dimensiones. Es un trabajo fascinante y significativo. No creo de ningún modo que caracterice al *viejo* teatro. Puede ser “el plus ultra” del *nuevo*. El teatro que trabaja *para* el texto traspassa la obra literaria de la escritura a la experiencia de la sensorialidad del sonido y de la visión. Las palabras escritas se vuelven voz y presencia física, se hacen carne y pensamiento-enacción.

Amo el teatro que sigue este camino hasta el fondo. Pero lo practico raramente. Me limitaré, por lo tanto, a la otra tendencia.

#### *Trabajar con el texto*

Trabajar *con* el texto quiere decir elegir una o más obras literarias, no para ponerse a su servicio, sino para elaborarlas como una sustancia que debe alimentar un nuevo organismo: el espectáculo. El texto literario se utiliza como uno de los niveles o de los componentes que constituyen la vida del resultado escénico.

El texto literario era un organismo autónomo y terminado. Ahora es *material pronto a mutar*, inmerso en un proceso de elecciones y visiones que le son ajenas. Vuelve a ser trabajado por la intervención de los actores y del director, cortado, descompuesto, recompuesto en algo irreconocible.

Se dirá: esto no es *con*. Es *contra*.

No lo creo.

Las obras de arte están caracterizadas por el hecho de que la vida invade cada uno de sus niveles de organización, cada una de sus porciones, cada una de sus

células. No es sólo el organismo entero de una poesía, sino también son los pequeños nudos de palabras, imágenes y sonidos los que conservan el trazo sabio de la mano que los ha vuelto densos y los ha entrelazado. Esto implica que la poesía puede ser subdividida en pequeñas “acciones verbales”, enredos de palabras, imágenes, sonoridades que no se reducen, por lo tanto, a fragmentos degradados.

Los miles de detalles de las acciones físicas y vocales del actor vuelven al comportamiento de un personaje creíble y sugestivo para el espectador. De la misma manera, el lenguaje de una poesía se vuelve creíble y sugestivo para quien lo lee o escucha, porque está constituido de “acciones verbales”, es decir, de dinamismos significativos más ricos y sorprendentes de aquellos del lenguaje cotidiano. Trabajar *con* el texto quiere decir también la capacidad de descomponerlo en sus acciones verbales para descubrir nuevos detalles y crear nuevas relaciones.

Existe una *vida* que impregna todos los niveles de organización del texto-tejido y que determina la compleja simplicidad que integra en modo no obvio sus diversos componentes. A diferencia de las formas cotidianas del discurso, la poesía procede por *deformación*: relaciones inusuales de palabras; tensiones sonoras, rítmicas y semánticas; saltos de uno a otro plano de la realidad; interferencias entre lógicas que en el pensamiento “normal” son incompatibles; aglomerados surrealistas; osimoros y sinestesis. Se trata de una serie de procedimientos que en la terminología técnica literaria se agrupan bajo las etiquetas de metáfora, ambigüedad, métrica, simbolismo, sinécdoque, alegoría.

Todo esto es pura técnica literaria, pero implica también un modo de pensar, un modo de entrelazar los “senderos del pensamiento”.

Por esto, para limitarnos a un solo ejemplo, en el Atelier de Dullin se indicaba como modelo para los actores, la pintura japonesa y la poesía de Poe, Baudelaire y Mallarmé. No eran modelos para imitar, sino para entrenar el pensamiento. Artaud hablaba del arte del actor como de algo que consistía, literalmente, en una “poesía en el espacio”.

El hecho que un texto poético pueda ser cortado, descompuesto y recompuesto en algo muy alejado de su punto de partida, no es en realidad diferente del trabajo de descomposición, descontextualización y recomposición de los fragmentos de la partitura física de un actor; o del montaje de un director cinematográfico cuando trabaja sobre dos secuencias de imágenes diferentes, realizadas cada una por separado, para entrelazarlas y hacerlas interaccionar.

Trabajar *con* el texto quiere decir tratarlo como un actor.

### ***Cómo he trabajado con las poesías de Henrik Nordbrandt***

Someter los textos literarios al mismo trabajo que se somete el actor pertenece a la tradición del Odin Teatret. He trabajado de este modo especialmente para

*Kaspariana* (1967), cuando Ole Sarvig nos dio, en lugar de un texto dramático, una serie de poesías inspiradas libremente en la figura de Kaspar Hauser. También para *Cenizas de Brecht*, en 1980, he evitado sus piezas y me he concentrado sobre sus poesías. En estos, como en muchos otros casos similares, desenvuelvo mi oficio normal de director: el montaje de las acciones.

En la primavera de 1996, leí un libro de Thomas Bredsdorff, *Med Andre Ord* (En otras palabras) apenas publicado en Copenhague por Gyndeldal, dedicado al “lenguaje poético” de Henrik Nordbrandt. Thomas retornaba a la teoría aristotélica de la metáfora y a aquella platónica del símbolo para analizar el “lenguaje paradójico” de Nordbrandt. Yo conocía algunas de sus poesías. Pero ahora los *détours* a los cuales Thomas sometía mi atención, hacían brillar la densidad y la eficacia de esos versos con una nueva luz.

Cuando terminé de leer el libro, decidí que el próximo espectáculo se basaría en las poesías de Nordbrandt.

Henrik Nordbrandt vive poco tiempo en Dinamarca. Se ha radicado en Grecia, Turquía y España. No es, por cierto, una persona “fácil”. Cuando le propuse escribir algo para nosotros, respondió que para él era difícil colaborar. También para el Odin es difícil colaborar con los autores. Concordamos que estamos hechos el uno para el otro. Nos pusimos de acuerdo en que podíamos usar sus poesías ya publicadas y hacer con ellas lo que quisiéramos. Había sólo una condición: que viese primero un espectáculo nuestro. Vio *Kaosmos* en Holstebro y firmó el contrato. Era a fines de 1996 y desde entonces no ha vuelto a dar noticias suyas. También la colaboración - como el arte escénico y el lenguaje de la poesía - puede ser paradójica.

De sus 29 libros tomamos las poesías que amábamos. Amar significa luchar. No quedaron intactas. Así como ellas no nos dejaron intactos a nosotros durante los muchos meses de trabajo para el espectáculo.

Un mar de versos penetró en nuestras intenciones, decisiones y acciones teatrales. Se adaptó a estas. Ha tomado forma y ha dado forma. Nada se ha perdido. Todo se ha transformado, hundiéndose o elevándose en poderosas olas.

Si me hubiera basado en mi gusto de lector, no hubiera osado jamás tocar una poesía de Nordbrandt. Fue mi trabajo de director el que determinó su metamorfosis. Fue la necesidad de integrarlas en el nuevo organismo que comenzaba a tomar forma a través de los saltos de pensamiento incorporado que son las acciones de los actores.

Poesías de amor y vagabundeo, reflexiones existenciales grotescas y desesperadas, visiones personales atroces y luminosas se volvieron las palabras de Edipo y Casandra, de Ulises y Medea, de Dédalo y Orfeo, o de un soldado brasileño que marcha entre los insurrectos de la “columna Prestes”.

En muchos casos, las composiciones del poeta conservan sustancialmente su forma original. A veces, se adaptan cambiando el tiempo de un verbo, o pasando de la primera a la segunda persona, un nombre propio se añade o se pierde.

Pero los casos más interesantes son cuando la transformación es profunda y la vida impregnada en cada una de las células de la poesía de Nordbrandt muestra plenamente su fuerza.

A veces, por ejemplo, diferentes fragmentos de poesías o los versos de una sola poesía pueden convertirse en réplicas de un diálogo entre dos o más personajes, como ha pasado con *Hvis du kunne se dig selv* (Si pudieras verte):

*Si pudieras verte en mis sueños  
escaparías gritando,  
te arañarías la cara hasta sangrar  
te embeberías en gasolina  
y clamarías por fuego.  
A través de las noches de mi infancia,  
de los otoños, de las lluvias,  
te arrastras ahora como un fantasma del futuro  
oprimido por un peso más grande  
del que creías soportar:  
las cadenas que arrastras  
pesan el doble que tú,  
son el doble de largas que tu tiempo,  
y los fantasmas de aquellos que he matado  
noche tras noche furiosos te asustan:  
los horrendos espectros de mis parientes,  
de mis compañeros de juego,  
de mi primer amor.  
De todas las puertas  
asoman huesos y pelos.  
De los árboles que el tiempo  
todavía no ha cegado  
penden cuerpos quemados por el sol.  
Uñas crecen de la tierra.  
Lo que pisas es cartílago.  
Grito tu nombre  
te llamo para que vuelvas de entre los muertos  
pero no me escuchas, no sabes  
que camino a tu lado  
y que sólo tú puede despertarme  
- basta un mínimo contacto  
el ligero roce de tus pestañas.*

En el espectáculo esta poesía se ha transformado en el diálogo:

Dédalo: *Medea,*

*si pudieras verte en mis sueños  
escaparías gritando,  
te arañarías la cara hasta sangrar  
te embeberías en gasolina  
y clamarías por fuego.*

Cassandra:

*De todas las puertas  
asoman huesos y pelos.*

Medea: *Orfeo,*

*llamo a mis muertos  
pero no me escuchan.*

Orfeo: *Caminan a tu lado*

*los fantasmas de aquellos que has matado  
noche tras noche.*

Otras veces la poesía a sido sometida a un proceso de evaporación. Sólo algunas gotas permanecen en suspensión y se aglomeran como una solitaria constelación de estrellas. De los primeros 6 versos de *Ud til Havet* (Al mar):

*¡Hemos llegado finalmente al mar!  
Helo extendido ante nosotros  
profundo diez kilómetros y lleno de secretos.  
Pero desde la plana playa donde estamos  
percibimos sólo la superficie.  
El sol de julio brilla en él, pero no es todo.*

ha quedado sólo una especie de haiku:

*El mar ante nosotros  
profundo, secreto.  
La superficie brilla.  
No es todo.*





Tage Larsen. Foto: Jan Rüz.



Frans Winther. Foto: Tony D' Urso.

Iben Nagel Rasmussen. Foto: Jan Rüz.



Julia Varley. Foto: Jan Rüz.



Kai Bredholt. Foto: Tony D' Urso.



Torgeir Wethal. Foto: Jan Rüz.



Roberta Carreri. Foto: Tony D' Urso.



Jan Ferslev. Foto: Jan Rüz.

En otras ocasiones la poesía es destilada, entrelazada en las acciones del actor y reelaborada según los ritmos de la escena. La reflexión de Ulises:

*Aquí está la tumba hacia donde se dirige el cortejo,  
donde el féretro parece encerrar un secreto.  
El muerto sabe  
lo que se encuentra entre las endeble tablas  
pero a su cadáver sólo nosotros podemos describirlo.  
Nosotros somos los vivos, somos los sepultureros, los únicos que saben.  
Muchos que nunca sintieron la brisa nocturna  
ni vieron el resplandor de la luna  
sólo dentro del féretro aprenden a conocerse.  
Eres un cuerpo en putrefacción,  
te llevamos en un féretro a la tumba  
entre altos sarcófagos.*

proviene de la destilación del poema *Ligbærerne* (Los sepultureros):

*Ves el cementerio con sus altos sarcófagos  
donde en eterno movimiento avanza el cortejo  
y cada féretro parece encerrar un secreto  
del cual ni la muerte está informada.  
Porque, ¿crees que el muerto sabe lo que se encuentra  
entre las endeble tablas?  
Quizás se conoció a sí mismo, pero su cadáver  
es para él un objeto extraño  
algo, que sólo nosotros podemos describir: un cuerpo  
que justo ahora es transportado en un féretro  
por nosotros que aferramos las manijas de bronce  
y que por esto somos sus sepultureros.  
Nos ves con nuestros rostros afligidos  
llevando secreto tras secreto  
bajo altas ramas de cedros susurrantes.  
Somos los sepultureros, los únicos que conocemos tu pensamiento oculto  
tras la muerte, cuando yaces rígido dentro del féretro.  
Y muchos que nunca sintieron la brisa nocturna  
y que nunca vieron el resplandor de la luna llena  
sólo dentro del féretro aprenden a conocerse  
cuando lo describimos: como un cuerpo putrefacto  
que justo ahora es llevado en un féretro*

*por nosotros que aferramos las manijas de bronce,  
al cementerio, entre altos sarcófagos.*

Fragmentos provenientes de diferentes composiciones pueden también agruparse perdiendo la lógica original creando otra, al igual que las partituras de acciones de diferentes actores que han sido elaboradas independientemente entre sí, pueden separarse de la intensión original creando un nuevo sentido. Por ejemplo los versos de la poesía *Gobi*:

*A siete pasos de la primavera las preguntas son respuestas.  
Las violetas espolvorean tu rostro en la oscuridad.  
A nueve noches de las montañas. A trece bocas del delirio.  
Dios nos masturba con sus inmundas matemáticas.  
El desierto de Gobi cuenta sus células con arena  
nosotros con lágrimas, cuando miramos el cielo de primavera.*

y de *Barberblade* (Hojas de afeitar):

*La primavera ha llegado y ha dividido mi vida  
como una caja de hojas de afeitar  
que no me atrevo a conservar ni a tirar  
delgadas, pequeñas hojas  
que reflejan la luz como lagos de Asia.  
La idea que deban oxidarse  
sin ser usadas, me atormenta tanto  
como la idea de usarlas.  
Y cuando a veces trato de olvidarlas  
en oficinas públicas y en bares  
retornan a mí desde sitios de exóticos nombres  
donde nunca puse mis pies.  
Mas, ¿dónde puedo ponerlos rodeado de tantas hojas  
sin cortarme y sin quebrarlas?  
Son bellas, tan pequeñas.  
Es porque es primavera y el cielo es azul  
y yo estoy aquí y llamo, y llamo  
rígido como un carámbano,  
con los ojos cerrados, hasta caer.*

y de *Om foråret bygger de et hospital* (En primavera construyen un hospital):



*En primavera construyen un hospital a mi alrededor  
para que tenga un cuarto azul donde gritar  
No se quiénes son. No se qué grito.  
Conozco sólo las respuestas, respuestas, respuestas...*

se han fundido en una visión de Cassandra:

*A siete pasos de la primavera las preguntas son respuestas  
y al rostro de la noche lo espolvorean las violetas.  
A nueve noches de las montañas y a trece bocas del delirio,  
te despiertas en el laberinto y el cielo es azul.  
No sabes qué gritas, rígido como un carambano  
con los ojos cerrados, hasta caer.*

Soy consciente de los riesgos que corre esta ejemplificación. Eligiendo sólo algunos casos entre cientos puede dar la idea de un bricolage mecánico. Lo que es esencial, por el contrario, es una especie de *estado de necesidad* que emerge en el transcurso del trabajo y que deriva del contexto específico constituido por las acciones del actor; sus relaciones con otros personajes en esa escena; por la posición de la escena en el ritmo dramático del espectáculo; de las acciones que la preceden y de las que le siguen. Este es el *estado de necesidad* del que hablo, y que no se puede ejemplificar.

El proceso físico a través del cual los textos han sido tratados como las acciones de los actores, corre el peligro, transpuesto sobre el papel, de parecerse a un juego literario, que más que irrespetuoso sería tonto y arbitrario.

Sin embargo, me pareció justo dar alguna información de las peripecias a través de las cuales el *hacer* del poeta, su *poiein*, se ha prolongado en el accionar del proceso teatral.

### ***La energía oculta***

Escribo esta nota cuando Henrik Nordbrandt aún no ha visto el resultado de nuestra colaboración tácita y paradójica. No puedo imaginar lo que pensará.

Pero algo es cierto: después de todas las transformaciones a las que se sometió su poesía, a mí y a mis compañeros nos parece más viva que nunca. Quisiera decir indestructible, si no supiese que “todo muere”.

Y me pregunto si la *poesía* no se caracteriza precisamente por esta energía oculta que nos obliga a trabajar *para* ella, incluso cuando nos batimos *contra* ella o la usamos como un simple material para construir una obra diferente.



Roberta Carreri, Kai Bredholt. Foto: Jan Rütz.





## UNA NOCHE SIN LUNA

Fragmentos del discurso de Eugenio Barba a los actores durante el primer ensayo de *Mythos*, 20 de enero de 1997.

Tierra del Fuego es una isla. Cuando Magallanes bajó por la costa de América del Sur buscando un paso hacia el Oriente, no pasó del Atlántico al Pacífico a través del Cabo de Hornos, sino a través del angosto canal que separa el fin del continente de una isla inmensa, Tierra del Fuego.

La isla estaba habitada por dos tribus: la Ona y la Yamana.

Esta parte de América del Sur estaba cubierta de un único y vasto bosque, y los onas vivían allí; no eran buenos navegantes y no se acercaban de buena gana al mar. Los yamanas eran, por el contrario, pescadores y vivían en embarcaciones sobre las cuales tenían una hornilla donde ardía constantemente fuego: las pequeñas llamas que los marineros de Magallanes vieron brillar durante la noche y que dieron nombre a la isla.

Hasta 1870 Tierra del Fuego no despertó el interés de los colonos chilenos y argentinos, ni de los inmigrantes europeos. En 1840 Inglaterra envió algunas naves de guerra a ocupar las islas Malvinas. Argentina y Chile se dieron cuenta que, si no intervenían, todo el sur del continente pasaría a manos europeas. De este modo Chile mandó una fragata al comando del teniente Gonzalez para ocupar el extremo sur del continente. Diez y seis horas después de él llegaron cinco naves de guerra francesas, también ellas prontas a tomar posesión del territorio, pero demasiado tarde.

Una vez establecida la posesión se debía pensar en explotar las tierras, habitarlas, atraer a los colonos. El gobernador chileno tuvo una idea: fue a las Malvinas, compró trescientas ovejas y las llevó a Tierra del Fuego. De este modo comenzó la prosperidad de los ganaderos, las grandes familias propietarias de territorios inmensos y miles de ovinos. En esos tiempos, privados de fibras sintéticas, la lana era esencial y rentable, especialmente en Inglaterra, en Bélgica y en Flandes.

En diez años las trescientas ovejas se convirtieron en 4 millones. Aún hoy, quien visita Tierra del Fuego tiene la impresión de encontrarse frente a un lugar arrasado por un cataclismo: grandes extensiones de hierba arrasadas por el pastoreo de miles de ovinos y numerosos restos de inmensos árboles carbonizados. Los ganaderos comenzaron a prender fuego a los bosques para procurar prados para sus ovejas.

Los onas, que vivían en los bosques, vieron acercarse a los blancos y disminuir su territorio cada vez más.

Tenían dioses. Eran gordos y perezosos, no eran activos como el de los hebreos,



que intervenía continuamente, hacía apuestas con el Diablo e impartía órdenes a sus profetas. Los de los onas eran de aquel tipo que en la historia de las religiones son llamados “dioses ociosos”, y estaban allí, gorditos y satisfechos, en lo más espeso del bosque. Sin embargo los onas se dieron cuenta que el fuego alcanzaría a sus dioses y los transportaron, entonces, a la orilla del Estrecho de Magallanes. Allí construyeron una gran barca, una suerte de arca al revés, para salvar a los dioses, y no a los hombres o los animales. Mas los onas eran pésimos constructores de barcos, y de este modo, apenas se inició el traspaso del Estrecho, el arca se hundió.

Los dioses se fueron a pique.

La riqueza de los ganaderos era enorme, se la puede parangonar con la de los grandes barones del nitrato del norte de Chile, o la de los grandes comerciantes de caucho del Amazonas. Los ganaderos protegieron también el arte, construyeron en sus remotas llanuras teatros, museos, palacios y suntuosos cementerios.

Pagaban cazadores para matar onas porque su existencia obstaculizaba el uso útil de la tierra. Cuando los cazadores regresaban de sus misiones llevaban consigo manos cortadas. Por cada mano que entregaban recibían una compensación.

Los onas han desaparecido, no queda ninguno. La última murió en los años setenta. Tenía ochenta años. Un ballenero francés la encontró sobre una barca en el Estrecho de Magallanes, pronta a tirarse al agua. Era el modo en el cual se suicidaban los onas según la descripción de los misioneros Salecianos: se ahogaban en el Estrecho para reunirse con sus dioses.

Cuando leí cómo han desaparecido los onas recordé un libro que había leído en los años cincuenta: *Las raíces del cielo* de Romain Gary. Pienso que es la primer novela ecológica, y narra cómo entonces, en Africa, se mataban más de treinta mil elefantes al año.

Era la historia de Morel, un hombre blanco que, tras el sarcasmo general, había creado un movimiento para la protección de los elefantes. Cuando se le preguntó si no era patético defender a los animales cuando había seres humanos que sufrían y morían entre miles de penurias, Morel respondió: “¡Sí! Pero esta es mi batalla. Quiero que los elefantes no desaparezcan. Quiero que además de la justicia, la belleza, las ideologías revolucionarias, la democracia, el amor, todo lo que da un sentido al mundo, haya también un pequeño espacio en el cual los elefantes puedan correr en libertad sin correr el riesgo de encontrar una bala.”

Morel ataca un día el depósito de un comerciante de marfil, entra en el recinto, y cree tener una alucinación: ve centenares de elefantes invisibles y sin embargo presentes. De estos elefantes invisibles aparecían sólo los pies. La parte inferior de las patas habían sido segadas, vaciadas y disecadas para ser vendidas a los turistas y al exterior como grandes ceniceros o recipientes para paraguas. Pero a Morel no le pareció ver porta paraguas sino elefantes invisibles de los cuales sólo se habían materializado las extremidades.

Estos pies segados de elefantes me han recordado las manos cortadas de los onas.

Cuando últimamente estuve en los Estados Unidos, hojeando en los libros sobre poblaciones autóctonas, he visto por todos lados contornos de manos recortados en la roca. Y estas manos cortadas han comenzado a acompañarme.

Manos cortadas: me recuerdan precisamente otro libro. En los años treinta André Gide fue a Africa y tras los muchos episodios escalofriantes de la realidad colonial que describe, habla de grandes canastos llenos de manos cortadas de los negros que no producían suficientemente en las plantaciones.

Más manos cortadas: una muestra sobre la cultura Nazca en Santiago de Chile. La cultura Nazca floreció en Perú entre el 300 a.C. y el 300 d.C.. Dejó inmensas incisiones sobre el terreno que se llaman geoglíficos, dibujos que sólo se pueden ver desde la altura, y que algunos han incluso afirmado que podían haber sido hechos sólo por extraterrestres de paso. En Nazca tenían un refinado arte de la cerámica, y uno de los motivos decorativos recurrentes era el de las cabezas y manos cortadas. Hay vasijas decoradas con cabezas cortadas, con cuerpos sin cabeza, con manos que llevan cabezas degolladas. Es como si esta cultura estuviese obsesionada por las cabezas y las manos separadas del cuerpo, y vieses en ello un signo, un valor, o quizás un presagio.

Me pregunté: ¿Qué es lo que caracteriza este milenio?

Aún otra historia, pero que quizás no sea cierta, quizás soy yo que comienzo a colorear los hechos históricos con mis obsesiones. En la guerra entre Bogumil, rey de Bulgaria, y el Basileus de Constantinopla, Bogumil tomó a más de diez mil soldados enemigos, los cegó a todos, menos a un centenar. A los ciegos les cortó también una de sus manos, pero los cien privilegiados conservaron la vista y las manos para que pudiesen guiar a sus compañeros frente a su rey.

Nuestro milenio, que ahora desaparece, es un milenio de manos cortadas, de humanidad mutilada.

\* \* \*

En este espectáculo celebraremos la muerte del mito.

¿Qué es un mito? Puede ser una afirmación difusa pero poco verídica. Puede ser, por el contrario, una historia que encierra un núcleo de verdad sin tiempo, un ejemplo problemático, una herida que no cesa de sangrar en una zona de sombra de cada individuo, en cada época.

Quizás el mito es la zarza ardiente que ilumina una cara de nuestra experiencia, aquella más íntima, más secreta, ininteligible incluso para nosotros.

¿Cuál es esta verdad que se acerca a nosotros como una zarza ardiente?

\* \* \*

El mito puede ser una narración ausente de verdad, o puede ser un destilado cargado de verdad. Hay otra posibilidad: puede ser un hecho histórico que se ha convertido en mito.

Me puse a buscar todas las noticias que se ramificaban alrededor de lo que para mí se había convertido en un mito: la vida de Guilhermino Barbosa. Su historia me ha acompañado en estos últimos años y, aún si he conversado a menudo de ella, discutido y contado innumerables veces, no se ha banalizado, al contrario, ha adquirido para mí aún más fuerza.

Para llegar a Guilhermino Barbosa hace falta partir de Río de Janeiro y de San Pablo donde en 1924 algunos jóvenes oficiales del ejército brasileño, en nombre del honor que caracteriza - o debiera caracterizar - a un oficial, rechazaron la política corrupta del Presidente y de los generales que lo secundaban sublevándose contra ellos. Su rebelión, llamada “tenientismo”, no fue hecha en nombre del proletariado o de la justicia social. Se inspiraba en un valor propio de las fuerzas armadas, el honor. “Nosotros, los oficiales del ejército, no podemos permitir la corrupción.”

Inmediatamente fue enviada contra ellos la mayor parte del ejército que permanece fiel al Presidente. Otros oficiales de otras guarniciones de Brasil, se sublevaron y fueron aplastados por el ejército brasileño. En Río Grande del Sur, un joven capitán del genio, Luiz Carlos Prestes de veintiséis años, se rebeló junto a su batallón y decidió unirse a los oficiales insurrectos en San Pablo. Se puso en marcha, traspasó el Paraguay, retornó a Brasil y se reunió al fin con los otros rebeldes. Había recorrido 1.500 km. a pie.

Uno de sus hombres era Guilhermino Barbosa.

Los oficiales insurrectos, conscientes de cuan desesperada era su situación, deciden renunciar y refugiarse en Argentina. Luiz Carlos Prestes se niega y quiere continuar, está seguro que en otras ciudades otros oficiales se rebelarán si todavía lucha alguien. Nace de este modo la “Columna Prestes”. Prestes y sus soldados comenzaron una marcha que se inicia en marzo de 1924, y finaliza en julio de 1927. En treinta meses recorrerán 17 estados de Brasil, del Sur al Norte y nuevamente al Sur. Es una de las campañas militares más increíbles, el primer ejemplo de “guerra de movimiento”, la marcha más larga luego de la conquista de la India de Alejandro Magno. Recorren 25.000 km. a pie y a caballo.

Para tener un punto de referencia: la costa brasileña es de 7.000 km., con la Larga Marcha china se recorrieron 12.000 km., y la circunferencia de la Tierra es de 42.000 km.

Fueron perseguidos día y noche por los militares y por los *cangaceiros*, los bandidos que el Presidente brasileño provee de armas y provisiones transformándolos en ejército regular. Las hazañas de la Columna Prestes se vuelven legendarias, salen de Brasil y de Sudamérica alcanzando Europa. Las empresas de estos pocos

centenares de hombres que logran escapar al asedio y la persecución de fuerzas mucho mayores apasionan al mundo.

En 1927 Prestes decide cesar la marcha y refugiarse en Bolivia. Aclara: “No hemos vencido, pero no fuimos derrotados”.

Con sus 630 hombres armados con 90 fusiles pasa la frontera y entrega sus armas al ejército boliviano. Había acordado de ser contratado por una compañía francesa que estaba construyendo un ferrocarril, siempre que lo fuesen también todos sus soldados. De este modo Luiz Carlos Prestes pasa un año en Bolivia trabajando junto a sus soldados. Se ha vuelto famoso y hasta llega a visitarlo el secretario del Partido Comunista brasileño, quién se queda pocos días y le deja algunos libros: Marx, Lenin, Engels.

Prestes y su Columna venían del sur de Brasil y tuvieron un shock al llegar al Nordeste brasileño donde los grandes propietarios tenían a la población en condiciones casi de esclavitud. El encuentro con una parte ignorada de su tierra había sensibilizado a Prestes con los problemas sociales. Cuando él y su Columna entraban en un poblado, lo primero que hacían era ir al archivo del municipio y quemar en la plaza principal los documentos que comprobaban la propiedad de los latifundistas y el registro de los deudores. Luego abrían las prisiones y liberaban a los prisioneros, la mayoría campesinos pobres a la espera de un proceso. Estas acciones nutrían también la leyenda de Prestes, “caballero de la esperanza”.

Después de haber leído los clásicos del comunismo en Bolivia, Prestes decide trasladarse a Buenos Aires donde en 1931 un emisario del Komintern le propone ir a Moscú y adiestrarse para dirigir la futura revolución de Brasil. Prestes fue y dedicó el resto de su vida a esta misión. Todos sus hombres habían ya retornado a Brasil. Guilhermino Barbosa se quedó a vivir en la selva boliviana.

\* \* \*

Todas estas noticias las he recogido en el transcurso de los últimos cinco o seis años. Muchos de los detalles sobre Prestes y su Columna se los debo a Domingos Meirelles, un periodista brasileño que desde la infancia había escuchado contar la hazaña en casa de sus padres. En los años setenta, ya adulto, hizo el recorrido de la Columna Preste entrevistando a quienes, cincuenta años atrás, habían sido participantes o testigos de su paso. Sobre su peregrinaje escribió *Las noches de las grandes hogueras*, un libro de más de setecientas páginas donde media página y una fotografía están dedicadas a Guilhermino Barbosa.

Se cuenta, de este soldado analfabeto, que había luchado con Prestes desde el comienzo. Al disolverse la Columna, Barbosa se quedó en la selva boliviana. A medida que pasaban los años, y que el gobierno de Bolivia le parecía cada vez menos confiable, se fue internando en la jungla. En los años setenta vivía todavía allí, con su mujer y sus doce hijos. Jamás se había rendido.

\* \* \*

Quisiera cerrar los ojos, cubrirlos con una venda negra y esperar una noche sin luna. Entonces subiría al techo de mi casa, y fijaría al parapeto una cuerda que me lleve al otro lado de la calle, hasta el campanario de la iglesia. Quisiera caminar en equilibrio sobre esta cuerda, en la oscuridad, y llegar al otro lado: para descubrir que el campanario no existe, que desde hace ya muchos años ha sido demolido.

Siempre he tenido una imagen precisa de lo que es, para mí, preparar un espectáculo: escalar una montaña. No estoy solo, tengo compañeros, estamos unidos por una cuerda. Cada uno de nosotros tiene su ritmo, si uno titubea, todos debemos retardar la marcha, y todos debemos acelerarla si el que conduce la cuerda encuentra un pasaje mejor, un sendero que nos permita avanzar más rápido. Cada elección debe tomarse de manera que no haga precipitar a todo el grupo. Cada paso, cada pausa, cada mínima acción individual tiene consecuencias para todos.

Durante el escalamiento puede suceder que debamos regresar para reencontrar el camino hacia la cima, a veces parecerá que nos alejamos de la cumbre - y sin embargo es sólo una desviación para poder encontrar un punto más sólido en la pared, un apoyo más seguro para nuestras botas, un lugar mejor para nuestras manos, para continuar, aún más alto.

El escalamiento en grupo era la visión que me acompañaba en el pasado cuando construía un espectáculo.

En los últimos años la imagen de la montaña cambió. Ahora, al comenzar un nuevo espectáculo veo la boca de un gran volcán, un monte con un gran agujero negro. Yo me tiro adentro. Y me doy cuenta que también mis compañeros, mis actores, saltan detrás mío. Nos precipitamos en la oscuridad y yo no sé si podré salvarlos, si podré salvarme.

¿Qué certidumbres nos acompañan en el vacío de nuestro nuevo espectáculo, en nuestra caída?

Nos acompañan los volúmenes de poesías de Henrik Nordbrandt.

Nos acompaña el destino de Guilhermino Barbosa que recorrió 25.000 km. a pie y encarnó las palabras de Prestes: no hemos vencido, pero jamás fuimos derrotados. Es la historia de un viajero, de un peregrino, *Homo viator*. Nos evoca a otro hombre de otro milenio que se puso en camino para encontrar su identidad y su origen - Edipo.

Se que Barbosa será sepultado como se sepultan los mitos: para poder resurgir. Para eso mueren los mitos, para retornar a una nueva vida.

Veo a Barbosa sepultado por los personajes míticos: Medea, Casandra, Dédalo, Orfeo, Edipo, Ulises, Sísifo. Y lo veo resurgir, como una luna que chorrea sangre. Pero las gotas de sangre son las notas de una canción revolucionaria que la gente no creía que se volvería a cantar. Y las notas atraviesan el espacio y el tiempo más allá de un horizonte escondido por montes cada vez más altos de manos cortadas.



Foto: Tony D' Urso.





*Tage Larsen, Torgeir Wethal, Roberta Carreri, Frans Winther, Iben Nagel Rasmussen.*  
Foto: Tony D' Urso.



*Roberta Carreri, Julia Varley, Iben Nagel Rasmussen.*  
Foto: Tony D' Urso.

## TODO MUERE

(Fragmentos del espectáculo)

ULISES: Aquí está la tumba hacia donde se dirige el cortejo,  
y donde el féretro parece encerrar un secreto.  
El muerto sabe  
lo que se encuentra entre las endeble tablas  
pero a su cadáver sólo nosotros podemos describirlo.  
Nosotros somos los vivos, somos los sepultureros, los únicos que saben.  
Muchos que nunca sintieron la brisa nocturna  
ni vieron el resplandor de la luna  
sólo dentro del féretro aprenden a conocerse.  
Eres un cuerpo en putrefacción,  
te llevamos en un féretro a la tumba  
entre altos sarcófagos.

[...]

MEDEA: Por todos los muros cayó el ocaso.  
Sólo en un muro blanco  
de pesados y oxidados goznes  
que en un tiempo fueron verdes  
colgaba una puerta abierta  
en la oscuridad  
Eh! grité, y resonó en todo el valle  
un cuervo voló graznando.  
En el mundo entero  
fueron mis hijos los únicos  
que no respondieron.

[...]

EDIPO: Cada vez con más frecuencia nunca he estado aquí  
y reconozco sólo lo que he olvidado.  
El tiempo está en cada uno, ciego.  
Para el vidente el tiempo es visible,  
su fina mano extendida,  
sus brillantes ojos  
su aliento en el espejo.  
Del tiempo sé todo  
y éste todo de mí.  
El tiempo y yo estamos igualmente ciegos



e igualmente atemorizados  
de encontrar la mirada del otro.  
El tiempo es el camino.  
[...]

ULISES: Borra tus huellas.  
Dentro de muchos años alguien las cruzará  
por lugares donde nunca has andado.  
[...]

MEDEA: Te vi en sueños.  
Te volviste hacia mí  
sonriendo,  
para continuar  
en puntas de pie  
por el laberinto,  
un cuarto iluminado por la luna  
y abandonado.

DÉDALO: Si pudieras verte en mis sueños  
escaparías gritando.  
Te arañarías la cara hasta sangrar  
te embeberías en gasolina  
y clamarías por fuego.  
No, el laberinto no es  
un cuarto iluminado por la luna.  
Sólo puertas  
todas las puertas que debes traspasar  
una tras otra  
para sentirte exilado como un entero pueblo.  
[...]

CASANDRA: Pedirás sombra  
y te darán un clavo oxidado.  
Pedirás una cama  
y te darán un camino de piedras.  
Pedirás morir  
y te darán oro para que te quedes.  
Y tú te quedas.  
[...]

GUILHERMINO: Frente a las casas bombardeadas  
nos calentamos alrededor de una hoguera de lechos  
en los que una vez dormimos y amamos.  
Los niños que allí engendramos  
están ahora en las calles  
con nuestras metralletas en las manos  
apuntadas hacia los cuatro vértices del mundo.  
[...]

ORFEO: En invierno, en el corazón de la tormenta,  
las señales de los muertos cantan  
y a nadie muestran el camino.  
Sólo a ti.  
[...]

CASANDRA: Desde las puertas de las casas  
llaman las mujeres en la oscuridad  
a los niños que juegan en las ruinas de una iglesia.  
Los viejos vuelven a sus casas  
para matar a sus melancólicas hijas  
con botellas rotas.  
Potros negros de inyectados ojos  
corren desbocados por calles estrechas.  
Por el ruido de los cascos  
presienten que los jinetes en sus monturas de plata  
han muerto hace ya tiempo.  
[...]

DÉDALO: Este mar es sereno  
porque el recuerdo lo falsifica.  
Donde quiera que esté  
una parte de mí permanecerá aquí.  
Y en el espejo de agua  
puedo ver un monstruo,  
mi hijo y sus alas  
como ramas torcidas de un viejo olivo.  
[...]

MEDEA: Escúchenme amigos,  
cruel y cruento muerde el tiempo con sus dientes.

Los flancos de la vida danzan ávidos  
mientras el mar es agitado por las manos de los muertos.

[...]

EDIPO: El aire está aquí lleno del polvo  
de las estatuas que el tiempo demolió.  
Me duelen los pulmones  
al respirar tan profundo.  
Se me nubla la vista.  
Y veo las estatuas  
que ocuparán los lugares  
que fueron nuestros.

[...]

CASANDRA: Veo moverse algo entre los muertos  
es una niña  
la conduzco a la calle, y le pregunto  
¿Quién eres? ¿Desde cuándo estás aquí?  
No lo sé, me dice  
¿Por qué estás aquí entre los muertos? le pregunto  
me responde: yo no puedo estar más entre los vivos.

[...]

ULISES: No puedo soportarlo, digo a menudo  
y no puedo soportar decirlo.  
Pero tampoco puedo soportar no decirlo.  
Yo digo que no puedo soportarlo  
y lo pienso verdaderamente.  
Pero si me tomo un poco en serio,  
tampoco puedo soportarlo.  
Por esto río, pero tengo cuidado de no reír demasiado,  
porque tampoco lo puedo soportar.

[...]

EDIPO: Ciégate. Arráncate los ojos  
así verás la historia  
bajo la sola luz de tus recuerdos.

[...]

ORFEO: Ahora puedo verte  
como se ve a un río



Jan Ferslev. Foto: Tony D' Urso.



Jan Ferslev, Kai Bredholt. Foto: Tony D' Urso.

que ha encontrado su lecho  
y lo goza en cada uno de sus movimientos  
en cada una de sus curvas, en cada uno de sus peces  
y cada uno de los ocasos  
junto a pétalos que caen  
y a abandonados pueblos mineros  
donde tus amantes se emborrachan  
y se ahogan en tu claro de luna  
para ser devueltos sobre las orillas  
de esas tierras lejanas,  
donde nos encontramos en nuestros sueños.  
[...]

MEDEA: Este es el huésped que esperamos  
con tanta impaciencia,  
el huésped que nos arrancará el uno del otro  
y nos conducirá a la casa de cada uno.  
[...]

DÉDALO: Hoy es el día del prodigio y del crimen,  
cuando lo mataremos sin piedad  
mientras está lleno de esperanza  
y deseos de combatir a quien quiere el mal.  
Lo apuñalaremos por la espalda  
mataremos al rebelde  
con palabras que refuerzan la ciega tiranía de los honestos  
de los que sostienen que el hombre es bueno por naturaleza  
y que nunca se lo debe golpear.  
[...]

GUILHERMINO: Recuerdo a mi madre  
y a las golondrinas que volaban bajas por los campos  
donde la lluvia de abril aliviaba a los sedientos  
que yacían en dolor  
en la corta noche de tregua tras la batalla.  
Recuerdo los últimos suspiros  
y los ruegos de los moribundos enemigos,  
caídos ellos también  
enemigos por la madrugada, amigos por la noche,  
indiferentes a la patria y a la gloria  
desengañados por la verdad de una bala.

Yacemos ahora en el fango  
las golondrinas vuelan bajas sobre nosotros  
y todo es silencio.

DÉDALO: Recen. Tras la victoria  
es justo que rece quién llora a sus muertos.  
Nosotros, vivos, debemos zarpar;  
en el ancla negra de la muerte  
quedan prendidos los mejores.  
Deberían existir palabras más nobles para ellos,  
que noblemente dieron la vida  
por la esperanza más justa del mundo  
unida al más infame de los crímenes del hombre.

CORO: ¡Todo muere!  
No sólo los grandes árboles, los hombres, las bestias y la hierba  
también la belleza de los poetas pasa.  
Grandes empresas desaparecen. La propia verdad decae,  
y de sus amargas cenizas crecen mentiras y penas.







Torgeir Wethal. Foto: Tony D' Urso.

## MENTIRA Y VERDAD

### Reflexiones sobre un proceso de trabajo

El espectáculo se llama *Mythos*, es decir, “mito” en lenguaje moderno. Esta palabra tiene dos significados. Cuando Georg Brandes habla de los mitos de los románticos usa la palabra en la acepción de ‘mentira’. Cuando el escritor premio Nobel Johannes. V. Jensen dice que algunas observaciones de fenómenos completamente diferentes se han unido en su mente en forma suprema, convirtiéndose en un mito para él, piensa exactamente lo opuesto. Piensa que a través de los sentidos y de relaciones ocultas ha visto la verdad.

Lo curioso de estos dos significados de “mito” - mentira y verdad - es que poseen el mismo origen. Ambos provienen de ‘narración’ que el Peer Gynt de Ibsen describe como “mentira maldita y puro cuento”, pero que, sin embargo, reflejan una verdad.

Un título nada malo para un espectáculo del Odin Teatret.

Pero, qué *significa* todo esto, me pregunto cuando vemos a los actores del Odin Teatret dirigir su energía exorbitante contra un blanco. Hay espectadores que no están conformes si el significado de lo que vieron no tiene por lo menos algo en común con el de la persona sentada a su lado. De otra manera, afirman, no podríamos diferenciar al teatro del test de Rorschach.

Lo que Eugenio Barba dice en el programa acerca de “el siglo breve” y los sueños de revolución que mueren, puede ser usado como guía por los espectadores que se preocupan acerca del sentido de lo que ven. Porque el teatro hace siempre referencia al mundo fuera de él. No importa cuánto se subraye que el teatro es un evento aquí y ahora, el sentido completo de este hecho escénico se alcanza sólo en el momento en el que el espectador puede relacionarlo con sus recuerdos y sus esperanzas, es decir, con la vida que ha vivido y que vivirá.

Sin embargo, no debemos creer que ésta sea la llave definitiva para comprenderlo. Hay siempre cuartos cerrados que uno mismo debe abrir.

Treinta años atrás, el Odin Teatret organizó un seminario sobre teatro político. En ese momento existían muchos grupos de teatro político. Una parte de ellos tomaron parte en el seminario. Vimos ejemplos sobre el escenario y la pantalla. Tenían dos cosas en común: Todos querían cambiar el mundo. Y hasta ese momento ninguno de ellos lo había logrado cambiar.

La única excepción, señalada por uno de los participantes, fue un film que vi-

mos sobre una danza de la lluvia en un país exótico. Esa tribu que danzaba logró precisamente lo que quería. El film terminaba con la lluvia.

Es claro que en esto no hay nada de político. Pero, por otro lado, ninguno de los otros grupos de teatro consiguió lo que se proponía tan firmemente y la mayoría ha abandonado ese objetivo.

No ha sucedido lo mismo con los organizadores del seminario, el perseverante Odin Teatret continua. Ellos no se definieron nunca como “teatro político” cuando todos lo hicieron, pero lo hacen hoy con orgullo. ¿Qué quieren cambiar? Si es el mundo del teatro pueden ya comenzar a empacar. Los otros teatros nunca serán como el Odin Teatret. ¿Es el mundo? Tampoco, él está tan imperturbable como hace treinta años atrás. ¿Entonces qué?

Eugenio y yo nos encontramos por algunas horas en un aeropuerto cuando *Mythos* se estaba gestando y comenzamos a conversar sobre el espectáculo. Tres cosas me quedaron claras después de esa conversación.

Eugenio había leído algunas poesías de Henrik Nordbrandt y le gustaba hablar de ellas técnicamente, de la misma manera - y también con los mismos conceptos - que habla de su propio trabajo teatral. El quería usar la energía de esas poesías para algo. Hizo también la observación, y él no es el único en hacerla, que estaba por morir la utopía que tanto ha significado en nuestro siglo, y que ha generado sea esperanza que espanto, la utopía de una sociedad mejor creada a través de la acción consciente. Por último tenía una visión, no precisamente de otra sociedad, sino de otra escena, una escena que es imposible realizar en teatro, pero que a pesar de esto toma forma y vida frente a los ojos de los espectadores y sobre la cual se alza *Mythos*.

Estos tres ingredientes fueron los primeros que me dio a conocer, el descubrimiento de algunas poesías, la observación de que el mito de la revolución murió pero resurgirá, y la visión de una escena imposible. Por último me propuso si quería controlar el trabajo con las poesías y tener un ojo crítico con su transformación en acciones en el espacio.

Por aproximadamente un año he seguido el crecimiento de estos ingredientes dispares. Ahora caminan sobre la playa Edipo, Casandra, Orfeo, Dédalo, Sísifo, Medea, Ulises o cómo se llamen todas esas viejas ficciones, es decir, mentiras. Entre ellos se encuentra también el perseverante soldado revolucionario de América del Sur, que es el único que proviene de la vida real, a pesar de que podría ser también él una mentira ya que ninguno de nosotros lo ha sentido nombrar antes. Estas figuras se mezclan y crecen junto con los textos transformándose en un nuevo mito, el mito de la energía que resucita, aunque bajo otra forma, precisamente cuando todos la creían acabada.

Una de las cosas que me golpean, cuando veo las figuras de este teatro actuar

su mito colectivo, es cuán solitarios son. Las figuras de los mitos y las poesías que hablan de incesantes separaciones y distancia se convierten en teatro de la soledad.

Este es quizás el comentario más amargo del Odin Teatret para el mito agonizante de la colectividad de este fin de siglo: Cada uno de nosotros, cuando llegamos a lo esencial, está como cuando nació y estará cuando muera: solo.

Por más de treinta años el Odin Teatret rechazó las falsas ideologías comunitarias y reafirmó la fuerza de la soledad. En común.

He pensado muchas veces durante los largos y trabajosos ensayos que, quizás, lo más íntimo que nos narran es la historia de la capacidad de resistir. Podría ser, en realidad, su propia historia: estar solos cuando alrededor se predica estar en comunidad; estar juntos cuando otros predicán que ahora cada uno se basta a sí mismo.

Un “mito” no es sólo mentira o verdad. Un “mito”, para este teatro, es también la verdad que está en contra de la verdad imperante y, por lo tanto, mentira y verdad a un mismo tiempo.



Foto: Jan Růsz.

## TROYA

Cada día soy otro del que he sido ayer  
y día a día me interno más en la oscuridad:  
Los que fui están ante mí en una larga hilera,  
los más cercanos casi en la oscuridad  
otros, bajo la luz, proyectan sombras  
y los más lejanos ya traslúcidos  
como corazas de insectos o estatuas de cristal de roca  
caídos boca abajo o a pedazos  
exhibiendo sus errores ocultos y sus defectos secretos.  
Los que seré están a mis espaldas  
una hilera de cuerpos oscuros, de figuras vagas  
no tengo idea cuán larga será  
torpes, atropellados, semiconscientes  
que esperan para tomar mi lugar.  
Cada día soy otro y cada día el mismo:  
Soy la figura en el medio que obstruye la luz  
e impide a los primeros comprender  
la energía salvaje y el deseo de luz de los últimos,  
y a estos aprender de los errores y defectos de los primeros.  
Soy a un mismo tiempo Helena y los helenos  
soy los remeros que empujan las proas talladas en el amanecer  
y cada remero que encadenado a su remo  
rema sintiendo que nunca jamás, remando, se mueve del lugar.

*Henrik Nordbrandt*



