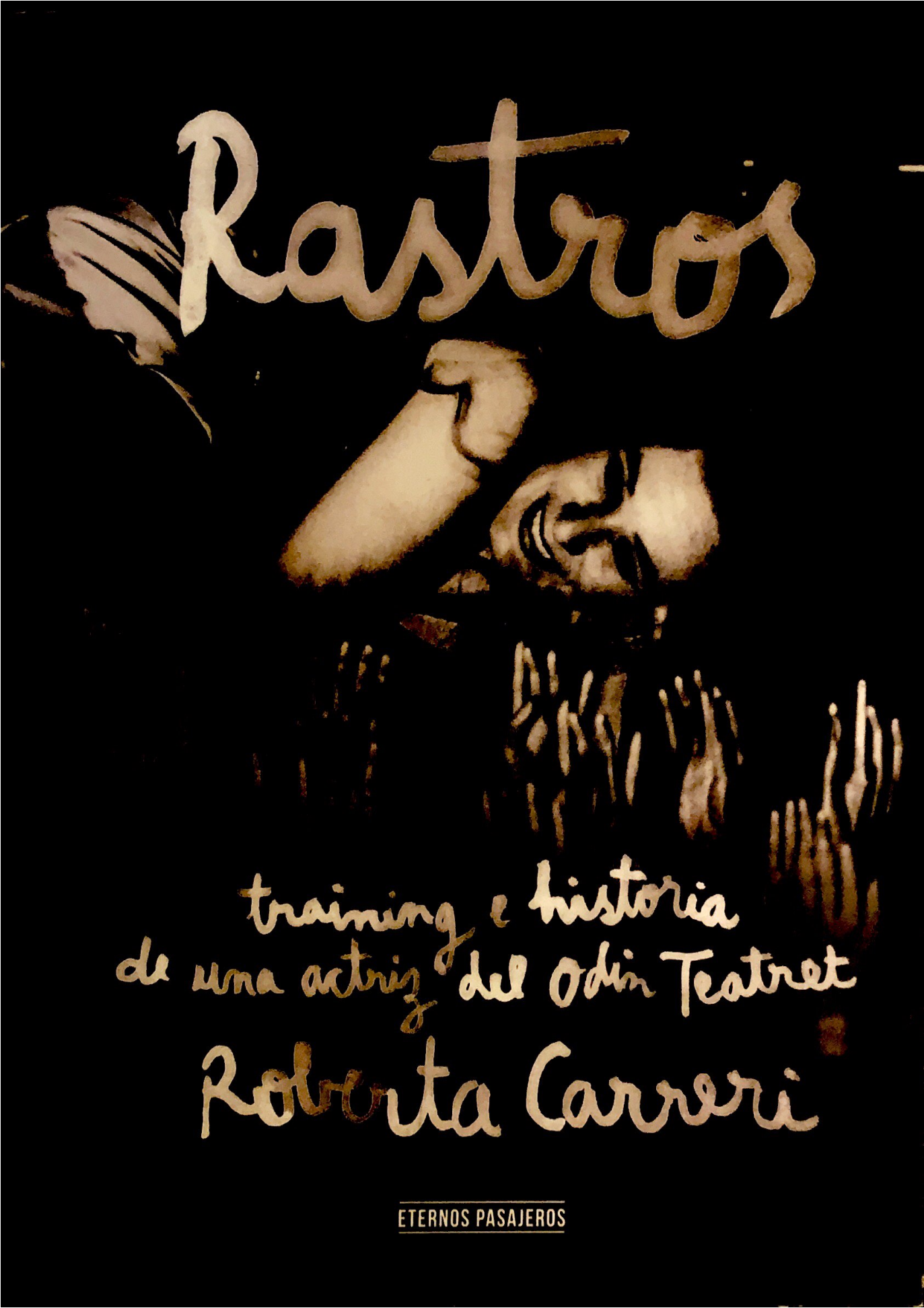


# Rastros



training e historia  
de una actriz del Odin Teatret

Roberta Carreri

ETERNOS PASAJEROS

## la anotación de las improvisaciones

En los años setenta el ritmo de producción de los espectáculos había disminuido bastante porque los actores necesitaban tiempo para memorizar las improvisaciones grabadas con cámara de vídeo. A principios de los ochenta, Torgeir inventó una forma de crear materiales que llamó "un paso a la vez". El actor realiza una acción y la repite, realiza la segunda acción y repite la primera y la segunda, realiza la tercera y repite la primera, la segunda y la tercera.

De este modo, compone una serie de acciones mientras las memoriza.

### la improvisación para *Kaosmos*

He utilizado este método para responder al tema de improvisación que nos dio Eugenio en mayo de 1992 en la apertura de lo que sería la creación de *Kaosmos*. Eugenio nos involucra siempre en dinámicas de investigación. Son momentos privilegiados durante los cuales emprendemos un viaje del que no conocemos la meta y en el que descubrimos siempre algo que no esperábamos. Es una forma de reflexionar sobre nuestra profesión y de reforzar el grupo. Estas situaciones pueden tener como tema el training o el trabajo creativo para el espectáculo.

### del diario de trabajo

Jueves, 7 de mayo de 1992

*Entramos en la sala negra muy elegantes y llevamos con nosotros una manta, o algo parecido. Yo llevo un poncho peruano. Estoy vestida de negro, con un vestido ligero y un abrigo ajustado, zapatos de tacón.*

*Hace unos meses Eugenio nos encargó que leyéramos para el encuentro de hoy El libro de la selva, de Rudyard Kipling.*

*Comienza dándonos un tema colectivo de improvisación.*

*«¿Cómo nace un lobo?», pregunta Eugenio. Luego sigue: «Hay tres formas: la bio-*



*lógica-litera (el lobezno en el vientre de la madre con sus hermanitos comienza su viaje hacia la tierra donde hay luz y oscuridad); la acción que lleva a una persona joven del anonimato a la posición de los que tienen un nombre (un rito de iniciación que dura once noches: abluciones, caminar sobre las brasas, revolcarse en las zarzas, acostumbrarse al veneno); lo que ocurre de viejos, el tercer nacimiento, cuando hemos pasado la primera juventud y la gente dice: él/ella es un verdadero lobo. La cualidad del lobo se ha desarrollado».*

*«Trabajaremos sobre estos tres nacimientos. Tomad una pequeña alfombra voladora que sea suficiente para una persona. Colocadla en el suelo y se convertirá en un macrocosmos personal. La alfombra se convierte en la selva. En la alfombra pariría la loba. El viejo se sentaría para asistir al rito que permite al joven encontrar su yo. Poned la alfombra en el sitio adecuado. Pasad por los tres nacimientos y memorizádoslos. En la alfombra que estáis tejiendo tenéis que encontrar los nudos que pueden verbalizarse. Cada nacimiento tiene que tener sus nudos, que son diferentes y tienen palabras. Por ejemplo, en el primer nacimiento: amanecer, esfuerzo, crepúsculo. El tercer nacimiento está en tercera persona: 'Él es recto'. La humildad es percibida desde afuera.*

*Kipu significa 'hilo de nudos' y era el nombre de la escritura inca.*

*Cada nudo que creéis tiene que tener el carácter de un cadáver que se infla al borde de la calle: está muerto pero está lleno de vida, lleno de astucias. Encontrad palabras que os ayuden a transformarlos.*

*Cuando hayáis terminado sentaos y mirad lo que hacen los demás compañeros. Luego escribid el Kipu, es decir 'Palabras en libertad'. Lo que caracteriza al poema (algo que está hecho por el poeta, es decir aquel que hace) es que las palabras han sido elegidas. El poeta libera las palabras de su significado unívoco y les da la libertad de que signifiquen mucho más. Las palabras se transforman en acción. Luego dadme una copia de vuestro Kipu».*

*En mi diario de trabajo describo, paso a paso, mi improvisación que realizo sobre el espacio limitado de un poncho peruano. Aquí están las anotaciones que me ayudarán a recordar la improvisación que sale del tema propuesto por Eugenio.*

## *del diario de trabajo*

### *Primer nacimiento:*

*Tumbada sobre mi poncho en el lateral izquierdo. Pierna izquierda en posición fetal. Brazo izquierdo semi-alargado. Pierna derecha alargada hacia adelante. Brazo derecho extendido con mano en el suelo cerca de la cara. Soy la Madre tierra: medio feto, medio comadróna. Empujo con la mano derecha hacia el suelo y luego levanto el dedo índice como un brote. Cuando el brazo está levantado, abro/cierro la mano.*



Agarro la luz y la llevo hacia mí. Me abro hacia la derecha. Soy un lobezno, con el codo derecho toco dos hermanitos. Abro la mano y toco con los dedos el hocico de un tercer hermanito y el mentón de un cuarto. Acaricio al quinto hermanito por encima de mi cabeza. Luego todos empiezan a empujarme la espalda.

Me convierto en loba (con la cabeza mirando hacia el suelo y en cuclillas sobre los talones). Con la mano derecha y el codo izquierdo en el suelo, empiezo a empujar hacia adelante. Empujo tres veces.

Me convierto en lobezno, me incorporo un poco y me siento sobre los talones. Ojos cerrados. Escupo lentamente un collar de cobre. Me rasco la tripa riendo. Mano derecha, luego la izquierda, en la nariz. Olfateo en ambas direcciones. Cojo entre los dedos los pezones de la loba. Sonrío. Un hermano (mi mano derecha) me muerde la oreja derecha. Con la mano izquierda le doy un zarpazo y me libro de él. Me abro camino con la espalda, los hombros y los codos y entrecierro los ojos que están llenos de agua.

Crezco como un árbol. En todas las direcciones. Luego me relajo dando un paso hacia atrás.

#### Segundo nacimiento:

"Danza del sol" (encorvada): hago medio círculo dando golpecitos con los pies de lado. Me paro en el "punto sagrado" y empiezo a vacilar. Oscilando, cruzo la selva. Me "recompongo" trabajando con la espina dorsal. Me doy vuelta y miro las brasas, me tapo la nariz con la mano derecha abierta y utilizo la mano izquierda para taparme los ojos. Avanzo caminando en los braseros. Llego al límite de la selva y comienzo a explorar sus confines metiéndome entre la maleza. Cuando llego al "lugar sagrado" me arrodillo y me siento con los pies al lado de las caderas. Cruzo la mano derecha y luego la izquierda en el "lugar sagrado" y empiezo a recoger las bayas con el dedo índice izquierdo, que llevo a mi labio inferior. A la cuarta baya dejo deslizar el dedo hasta el vientre y ahí se expande el fuego. Danzo en cuclillas. Cuando la danza termina, tengo los ojos cerrados. Soy ciega. "Fuego" en los ojos detrás de los párpados cerrados. Me arrodillo e indico tres puntos, luego me levanto. Cojo una mariposa que vuela delante de mí y la llevo frente a mis ojos. Me toco la raíz de mi nariz y dejo que mis dedos se deslicen hasta la barbilla. Lanzo con gentileza la mariposa frente a mí y cuando toca tierra, abro los ojos.

#### Tercer nacimiento:

Ya puedo ver. Giro la cabeza y los hombros hacia la derecha manteniendo las caderas y los ojos fijos hacia adelante. Avanzo medio paso y más tarde retrocedo muy lentamente hacia el límite de la selva (el borde del poncho). Llevo el puño derecho a mi sien derecha y dejo oscilar el brazo izquierdo. También la cabeza oscila un poco. Más tarde empiezo a dar golpes silenciosos al suelo con mi pie derecho. Creciendo con los ojos cerrados. Cuando la danza termina, acaricio con el puño derecho mi mejilla derecha. La cara se endurece, los ángulos de la boca van hacia abajo y los ojos están semi-cerrados.

*Soy el viejo lobo. Lentamente pongo mis manos en las caderas y empiezo a andar en círculo. Mis pies encuentran el collar que escupí al principio y lo aplastan. Continúo caminando en círculo terminando con la mano derecha en el hombro derecho.*

Este fue mi Kipu:

*Soy madre tierra: medio feto, medio comadrona.*

*Empujo la tierra. Perforo la tierra. Nazco desde dentro de la tierra.*

*Como un árbol me expando dentro de la tierra mientras busco en lo alto la luz, la cojo, la hago mía.*

*Tengo cinco hermanos: dos de codo y tres de mano. Juntos me empujan hacia la luz, mientras empujan a la loba a dar a luz.*

*Soy el primero y el último de los que a su vez son primero y último.*

*Soy.*

*Satisfecho.*

*En la luz abro los ojos, llenos de agua. Y me expando en ella ejecutando la danza del sol. La noche me hace oscilar, vacilar.*

*Las brasas resplandecen en la oscuridad. El viento las hace brillar y lleva hasta mí el olor de la carne quemada.*

*Exploro los límites.*

*Me sumerjo en los matorrales y llego al lugar de las bayas sagradas.*

*La cuarta baya enciende el fuego en mí, me da la vista en la oscuridad, y con ella el conocimiento del dolor, y con ella la madurez, y con ella el sentido de la pérdida.*

Durante los primeros meses trabajé en el espectáculo sin saber quién era mi personaje, quién realizaba las acciones que realizaba, quién cantaba las canciones que cantaba. En cuanto tenía la ocasión, Eugenio me decía: « Lo que haces es demasiado Judith ». Interpretar durante años un mismo personaje había hecho que su dinámica física se instalara en mí como una segunda naturaleza que corría el riesgo de colorear todo lo que hacía en escena.

Eugenio no sabía todavía quién era mi personaje, pero después de mucha insistencia aceptó comunicarme, al menos, el personaje secreto: Medea.

Después de muchos meses de trabajo, Eugenio decidió que mi personaje sería el de la Madre, tomado de *Historia de una madre*, de Hans Christian Andersen. Para huir de la ligereza de Judith, elegí que mi personaje llevara un vestuario pesado, con muchas capas; el pelo recogido alrededor de un enorme ovillo de lana negra rodeándome la cabeza, unos zapatos de tacón y muchas joyas.

*Kaosmos* nos daría la oportunidad de experimentar las posibilidades de la interpretación de la partitura no sólo dentro del espectáculo, sino también después de su muerte.



## la transformación del espectáculo

En 1997, Isabel Úbeda<sup>01</sup> y Tina Nielsen dejaron el grupo, mientras que Tage Larsen volvió a formar parte de él. Las representaciones de *Kaosmos* terminaron y Eugenio organizó el funeral del espectáculo. Decidió representarlo sin escenografía, objetos ni vestuario. Nos pidió que nos vistiéramos como quisiéramos y que entráramos en la sala blanca. Dos largas mesas con pan, aceitunas y vino estaban a los lados del espacio. Los comensales eran amigos invitados al "duelo", que se desarrollaba a la luz de la fila de velas detrás de las cuales estábamos sentados.

Yo decidí soltarme el pelo, ponerme un vestidito color fucsia con bordados blancos y un par de zapatos militares con la suela de cuero. Fue extraordinario para mí ver cómo estos zapatos tomaban posesión de las partituras de mi personaje de *Kaosmos* y las transformaban completamente, haciéndolas explotar con una vitalidad inesperada. Un nuevo personaje había nacido de un simple cambio de vestuario.

Mostramos el espectáculo dos veces seguidas: primero con Tina e Isabel, y después con Tage, que había recibido el encargo de utilizar todo el tiempo de la representación para atravesar lentamente el espacio escénico de un lado a otro.

Eugenio le dio a Tage una tabla de madera con la cual improvisar y cambió algunos de los textos introduciendo los de *El evangelio de Oxhyrincus*, ahora comprensibles porque no estaban en copto. Eugenio llamó a esta segunda versión del espectáculo *Dentro del esqueleto de la ballena*<sup>02</sup>.

De las cenizas de *Kaosmos* nació también *Oda al progreso*<sup>03</sup>.

De igual forma, Eugenio nos pidió que transformáramos nuestras partituras de *Kaosmos* en danza y que nuestros personajes de *Anabasis*, nuestro espectáculo de calle, las bailaran. Jerónimo tomó posesión de esta danza. La estructura de *Oda al progreso* no daba espacio a todas mis partituras de *Kaosmos*. Cuando estaba fuera de escena, utilicé algunas de las partituras para reaccionar, sentada o de pie, a la danza de mis compañeros.

01 Isabel Úbeda. Actriz española del Odin Teatret entre 1990 y 1997. Ha formado parte de los siguientes espectáculos de grupo: *Talabot*, *Habitaciones en el palacio del emperador* y *Kaosmos*.

02 *Dentro del esqueleto de la ballena* (*I Hvalens Skelet*), representado desde 1997 – hasta la actualidad. Actores: Kai Brethold, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Tage Larsen, Iben Nagel Rasmussen, Julia Varley, Torgeir Wethal, Frans Winther. Dramaturgia y dirección: Eugenio Barba.

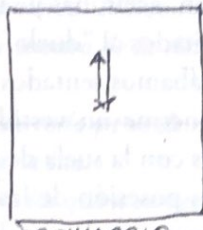
03 *Oda al progreso - Ballet* (*Ode til Fremskridt*), primera versión 1997. Segunda versión 2003 – hasta la actualidad. Dedicado a Malika Boussof y Susan Sontag. Actores: Kai Brethold, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Tage Larsen, Iben Nagel Rasmussen, Julia Varley, Torgeir Wethal, Frans Winther. En la segunda versión también forma parte del espectáculo Augusto Omolú. Dramaturgia y dirección: Eugenio Barba.

# I<sup>a</sup> DANZA GERONIMO

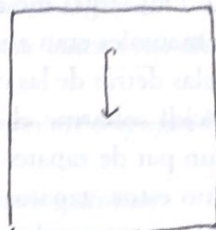
## ANTRAS DANS :



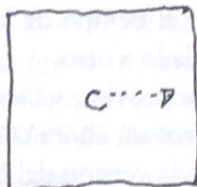
INSEGUO LO  
SCARAFAGGIO  
SULLE PUNTE  
(BALLETO)



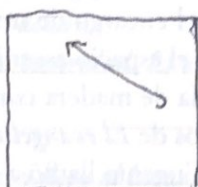
SCHIACCIO  
LO SCARAFAGGIO +  
ABBACIO PUBBL.



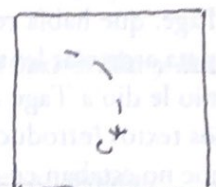
BENVENUTO AI  
COMPAGNI



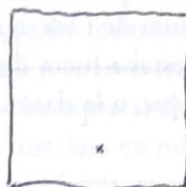
1/2 GIRO +  
ACCAREZZO CON  
INDICE IL PALMO S.  
RISATA



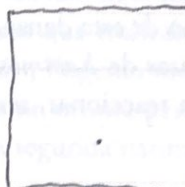
MI GIRO E  
ANNUSO



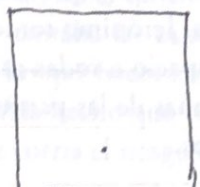
SALTI VERSO  
I COLLEGHI +  
MI GIRO



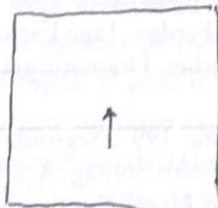
MI FREGO LE  
MANI SOPRA  
LA TESTA +  
VIARO CON LA LINGUA



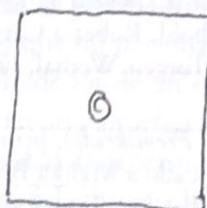
ACCAREZZO  
L'AVANCIAT E  
BECCO LA MANO



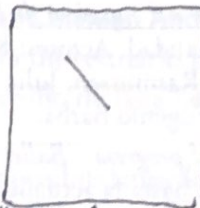
TOCCO I PIRAI  
E ANNUSO



PRENDO ACQUA  
E "VIA-VIA" CON  
LE MANI



GIROVOLTA 30  
HE S'ESSA +  
PALPO LA CORCU

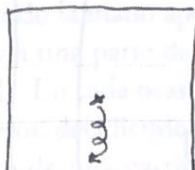


"STIRRE" UNO SPETTATORE  
QUANDO SONO VICINI  
SENTO LA PUZZA

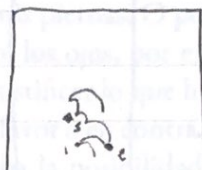




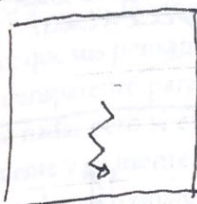
RETROCEDO  
SPINGENDO VIA  
LA PIZZA



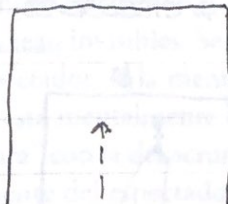
TAPPO IL NASO  
GETTO IL HUGO A  
TERRA + LO PESTO  
E GIRAVOLTO



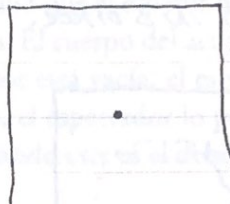
SOLLEVO I PANTALONI  
(MANO ALL'ORECCHIO)  
SALTELLI



SALTELLINI  
DI RITORNO



2 VOLTE SUDLAZZO  
2 " PANCIA  
2 VOLTE SUDLAZZO

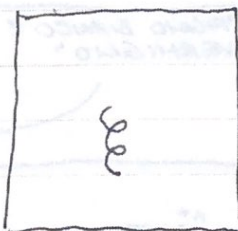


DOVRE  
GUBBENS  
MALL

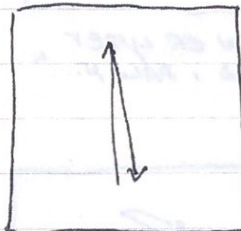
MUSICA STOP.  
MANI ALLE ORECCHIE  
INIZIA LA MUSICA  
LINGUA AI LATI DELLA BOCCA



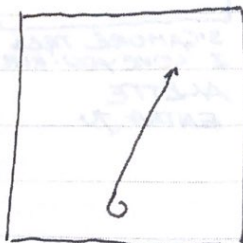
GRATTO LA PANCIA  
GRATTO NELL'ARIA  
GRAFFIO L'ARIA E LA  
• MANGIO



PANCIA MIA FATTI  
CAPANNA GIRANDO  
SU ME STESSA



CORSETTA AV.  
POI TORNO "FINISSENDE"



MI GIRO E  
AVANZO COPRENDO  
E SCOPRENDO  
GLI OCCHI POI  
ABBRACCIO



PRENDO GLI  
OCCHIALI DA UNO  
SPETTATORE CI  
GUARDO AL ROVERO  
POI LI METTO;  
INIZIA MUSICA FORTE  
"BURF"

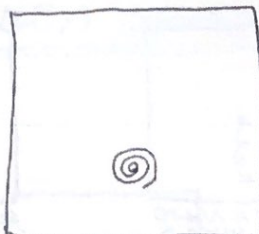


OCCHI CINESI  
COPRO GLI OCCHI  
TORNO ALL'ORCHE-  
STRA

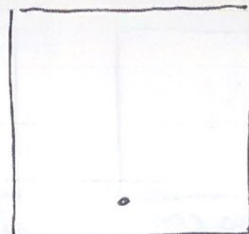




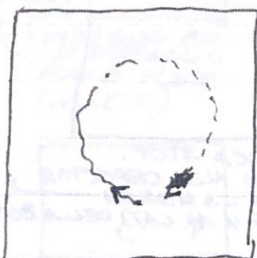
SCOPRO GLI OCCHI  
"CADO" IN 3 DIREZ.



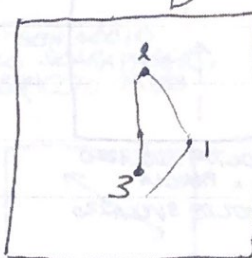
INDICO SPETT.  
GIRI CONCENTRICI  
ARBA IN CRESCENDO



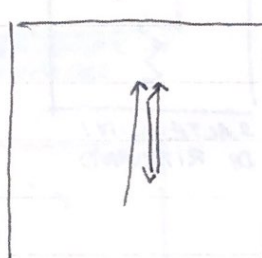
MI FERMO CON L'INDICE  
DI FRONTE AL NASO.  
"TRYLLEKUNST"



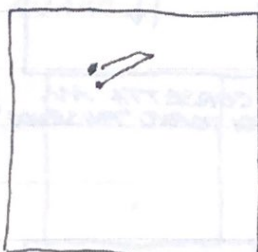
"HAN ER LYSET  
NED I PALEN..."



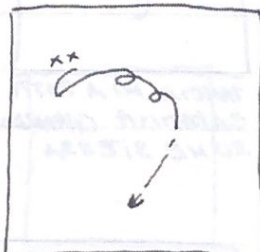
"FIGLIO BIANCO E  
VERMIGLIO"



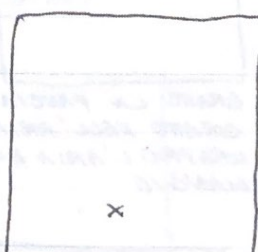
COLPI AURETTO  
"NON MI ASCOLTARE"  
AV. IND. AV.



"STARS" - TOLGO  
GLI OCCHIALI E  
LI RIDO ALLO SPETT.



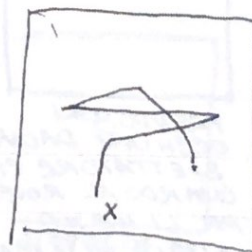
"STARS" - "BRAZE"  
"MIGHT" - "BIRDS"



SICAMORE TREE  
I LOVE YOU KISS.  
ALETTE  
ENTRA JU



JU. MI PRENDE



AL POSTO

Una misma partitura puede ser absorbida, es decir, ejecutada en una escala muy reducida. Si en *Kaosmos* levantaba el brazo por encima de la cabeza, ahora sólo levantaba el dedo índice, dejando la mano apoyada en mis piernas. O podía ejecutar toda la partitura solamente con una parte de mi cuerpo, los ojos, por ejemplo, o las piernas; pero siempre sentada. En cada ocasión debía justificar lo que hacía en relación a la danza de mis compañeros, decidiendo si estaba a favor o en contra de lo que ocurría.

Seguir el hilo lógico de una partitura me daba la posibilidad de no perder la concentración y, manteniendo mi mente-cuerpo concentrada en un diálogo con lo que estaba ocurriendo, hacerme presente en escena.

A menudo tengo la impresión de que el actor piensa que el espesor de su cráneo hace que sus pensamientos sean invisibles. Se equivoca. El cuerpo del actor en escena es transparente para el espectador: si la mente del actor está vacía, el espectador no verá nada; pero si el actor está mentalmente habitado, el espectador lo percibirá claramente y su mente "danzará" con la del actor. En el fondo este es el deber del actor: hacer danzar consigo la mente del espectador.

Los actores decían un texto utilizando diferentes resonadores: occipital, cabeza, mano, pecho, abdomen. Imaginar que el sonido es emitido desde estas distintas partes del cuerpo coloreaba el sonido de su voz de diferentes formas.

Debíamos conocer muy bien el texto que utilizábamos en el training vocal para no tener que concentrarnos en recordarlo. No respetábamos la puntuación, no la interpretábamos. Hablábamos y, cuando necesitábamos respirar, tomábamos aire, exactamente como en la vida cotidiana.

Desde mis primeros años en el Odín Teatret lugreño guiaba casi a diario mi training vocal, sin hablarme nunca de técnicas de respiración.

En el pequeño Salentino, en el verano de 1974, hacíamos training vocal en los campos de tomate o en la orilla del mar. Frente a nosotros se abrían grandes horizontes. La primera indicación que recuerdo haber recibido fue la de decir un texto o cantar una canción utilizando la voz a todo volumen.

Desde los días de la infancia, cuando se me acusaba de desafinar, era la primera vez que volvía a cantar en voz alta.

Lugreño me pidió que proyectara la voz hacia el mar que calla, los pájaros del cielo, las rameras que quizá estaban escondidas detrás de los tamariscos o que alguna vez se alejaron de las riberas del mar y de las ramas de los árboles que se doblaban por el viento.

Cuando regresamos a Denmarca, en octubre, el training vocal se centró al espacio se abrió y la sonoridad de nuestros

pp. 144, 145 y 146

La anotación, en el diario de trabajo, de la danza de Jerónimo creada a partir de las partituras de *Kaosmos*.