

AVE MARIA

La Muerte se siente sola. Ceremonia para la actriz María Cánepa

*Trescientos escalones en pocos instantes.
Piel de piedra sobre mi cabeza.
Los muertos y las moscas transparentes
¿qué son? ¿Y yo qué valgo?
A lo mejor la muerte no se lo lleva todo.*

Estos versos de Antonio Verri resumen el espectáculo. Una actriz inglesa, Julia Varley, deja a su imaginación evocar el encuentro y la amistad con una inolvidable actriz chilena, María Cánepa. Es la Muerte quien celebra la fantasía creativa y la dedicación de una actriz que supo dejar una huella después su partida.

Actriz: Julia Varley

Texto y dirección: Eugenio Barba

Asistente de dirección: Pierangelo Pompa

Montaje de sonido: Jan Ferslev

Odin Teatret agradece a Luciana Martuchelli y Cia. YinsPiração de Brasilia, Aderbal Freire y el Teatro Poeira de Rio de Janeiro, el Teatro Laboratorio Isola di Confine di San Venanzio, el Teatro Potlach de Fara Sabina, Marilyn Nunes y los participantes del seminario para directores realizado en Holstebro en octubre 2012.

Odin Teatret: Eugenio Barba, Kai Bredholt, Roberta Carreri, Claudio Coloberti, Chiara Crupi, Jan Ferslev, Elena Floris, Lene Højmark, Nathalie Jabalé, Donald Kitt, Søren Kjems, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Sofía Monsalve, Annelise Mølgaard Pedersen, Pierangelo Pompa, Fausto Pro, Sigrid Post, Iben Nagel Rasmussen, Francesca Romana Rietti, Anne Savage, Mirella Schino, Pushparajah Sinnathamby, Rina Skeel, Ulrik Skeel, Nando Taviani, Valentina Tibaldi, Julia Varley, Frans Winther.

Primer espectáculo: Holstebro, 22 octubre 2012.

El origen de Ave María

Cuando Julia Varley me expresó su deseo de realizar un espectáculo sobre María Cánepa estuve en seguida de acuerdo. Había conocido a María y su marido Juan Cuevas en 1988 durante la primera visita del Odin Teatret en Chile, y de este encuentro se desarrolló una amistad profunda. Ese lazo afectivo se nutría también de las raíces comunes italianas, de nuestra experiencia como inmigrantes y de la conciencia de que el teatro era nuestra verdadera patria.

Sin embargo, confieso que también tenía una duda profesional, una curiosidad que pertenecía al oficio. Era un desafío que consistía en querer evocar a María a través de un espectáculo que fuese una ceremonia basada en la emotividad de su vida profesional y, al mismo tiempo, tratase el doloroso absurdo de la muerte. He elegido a Mr Peanut, cuyo rostro es una calavera, un personaje ya presente en otros espectáculos de Julia Varley. Quería que este personaje se renovase y encarnase el misterio de la transformación de la vida en muerte, mientras la voz de María resonase en el espacio como el canto de un torrente entre miles de mariposas.

De últimas, creo que quería ayudar a mi actriz a expresar su afecto hacia otra actriz, para realizar el milagro de retornarla a la vida a través del teatro. Personalmente quería pagar mi deuda de gratitud hacia María y su marido Juan.



Foto: Rina Skeel

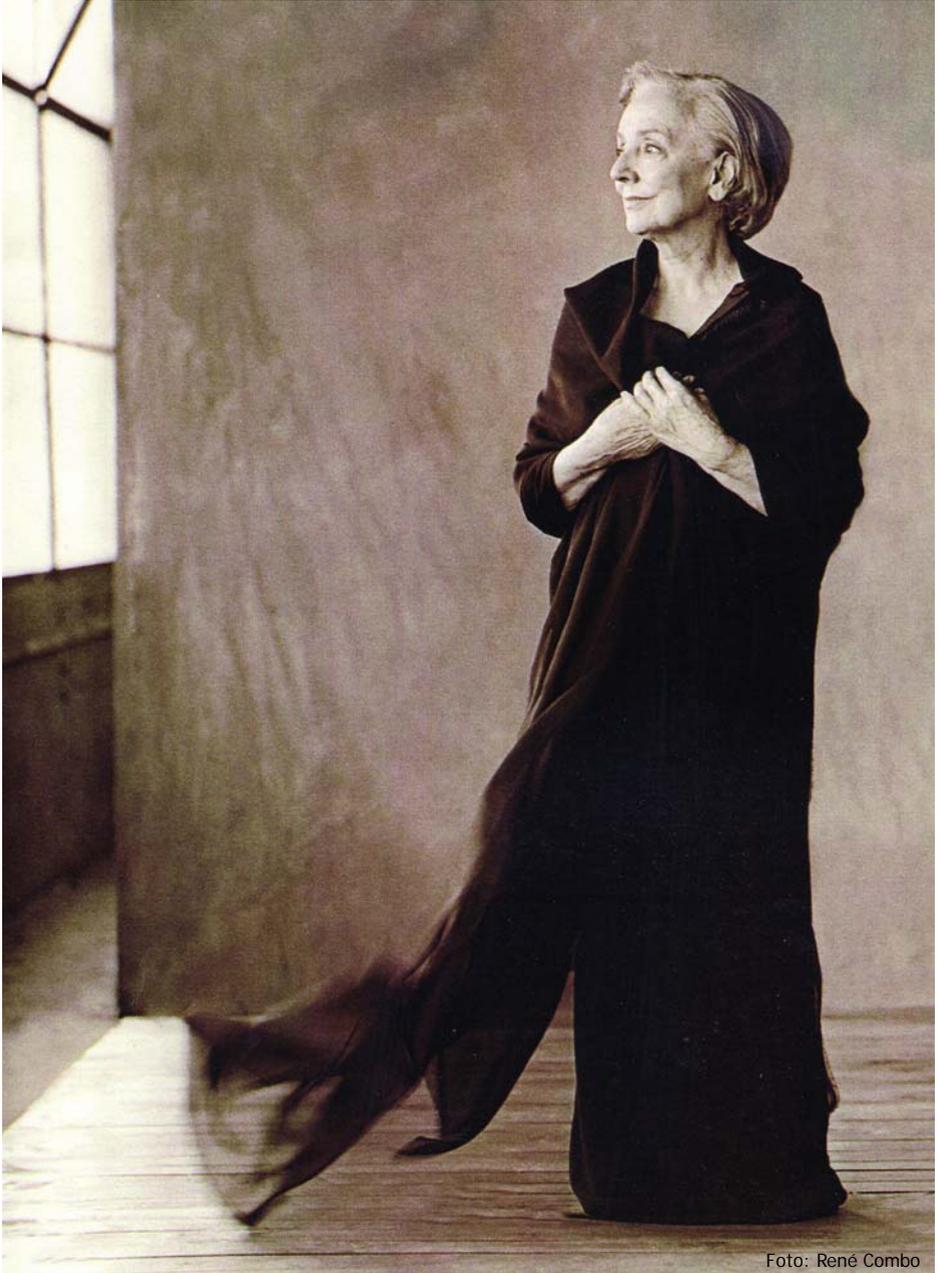


Foto: René Combo

María Cánepa - Biografía

La notoria actriz chilena María Cánepa muere en Santiago el 27 de octubre del 2006 afectada de Alzheimer. Nacida el primero de noviembre de 1921 en el norte de Italia, emigra a Chile con sus padres a los cuatro años.

En la escuela muestra su talento para actuar y cantar. Realiza sus primeros personajes como actriz en el Teatro Experimental de la Universidad de Chile y actúa en más de 50 espectáculos, a menudo como protagonista. Trabaja al mismo tiempo como asistente social hasta que su primer marido, el director Pedro Orthous, la convence: "Hay muchas asistentes sociales buenas, pero pocas buenas actrices". Quiere hijos, pero no puede tenerlos, aún si por seis años se somete a varios tratamientos.

En 1971 María y su marido Pedro fundan el Teatro del Nuevo Extremo que se presenta a los obreros de los barrios pobres de la periferia de Santiago. La llegada de la dictadura militar en 1973 la obliga a suspenderlas. Cuando muere su marido en 1974 María está empleada en la compañía teatral de la Universidad Católica. Tres años después encuentra a Juan Cuevas, un actor 30 años más joven que ella. Juan será su nuevo compañero. La madre de María, con más de ochenta años, apoya a la pareja mientras muchos amigos, escandalizados, les dan la espalda.

En 1982 funda el Teatro Q con Juan Cuevas, Héctor Noguera y José Pineda. En 1992 un centro cultural que lleva su nombre y que prepara jóvenes de los barrios pobres como animadores culturales. Recibe el Premio Nacional de las Artes en 1999. A los 78 años, luego de veinte años de convivencia, acepta casarse con Juan Cuevas, quién había pedido varias veces su mano. Adora cocinar y en el 2003 abre un restaurante italiano, La Cánepa.

Su personaje preferido era Laurencia de *Fuenteovejuna*, un espectáculo del Teatro Municipal con más de cien actores. En cambio, era crítica de su Lady Macbeth porque no le parecía suficientemente apasionado. Pensaba que el teatro de los jóvenes era exiguo en emociones, y que el distanciamiento de Brecht correspondía a un azote emotivo.

El último *coup de théâtre* de María Cánepa acontece en consonancia con el océano Pacífico. Durante su funeral, mientras su marido y amigos esparcen sus cenizas en el mar, una ola se eleva y baña a todos los presentes.

Traducción: Rina Skeel



Foto: Rina Skeel

El abrazo de la ilusión

La ilusión

Mi rostro no se ve durante todo el espectáculo *Ave María*. Durante gran parte del mismo estoy escondida debajo de la máscara de Mr Peanut, una calavera, y durante el resto estoy cubierta por un velo y un gran sombrero negro. Represento la Muerte. No tiene que verse mi piel desnuda, me explica el director. Los espectadores nunca encuentran mi mirada y muchas veces cierro los ojos, concentrándome con esfuerzo para orientarme sin ver. Es un espectáculo que me deja exhausta, y sin embargo está animado por una necesidad vital. ¿Qué queda de una actriz cuando no está más? ¿Su huella en la historia dura solo el tiempo de sus espectáculos? ¿Cómo puedo luchar contra el olvido y mantener en vida a personas que han significado algo para mí, como por ejemplo María Cánepa? En el espectáculo en un cierto momento digo: "Puede ser que la actriz muerta tan amada por sus colegas haya encontrado una nueva vida. Yo no lo sé. ¿Quién podría saberlo? ¡Tal vez sea solo una ilusión!" Cada vez que presento el espectáculo tengo la ilusión de hallar una respuesta a estas preguntas.

María Cánepa

Conocí a María Cánepa durante una gira del Odin Teatret en Chile en 1988, eran los tiempos de la dictadura del general Augusto Pinochet. Algunos actores chilenos nos habían invitado aprovechando nuestra estadía en Perú. Organizaron nuestro espectáculo *Talabot* en una iglesia y nos hospedaron en sus casas. Yo vivía en el centro de Santiago, en el departamento de María y de su joven marido, el director Juan Cuevas. Comía con ellos todos los días antes de ir al trabajo. Me cuidaban. María era una actriz del Teatro Nacional chileno, acostumbrada a crear sus personajes a partir de un texto. Era católica, ordenada, grácil, delicada, emotiva, rubia, actriz de la cabeza a los pies: muy diferente de mí.

En Chile, entre 1973 y 1989, el teatro era una precaria isla de libertad. La censura del régimen no cerró todas las salas teatrales para evitar una reacción internacional: en el fondo, un espectáculo reunía pocas personas. El teatro no tenía la fuerza de combatir frontalmente la represión, pero estaba en condiciones de garantizar una cultura paralela como espacio de encuentro, memoria y

diálogo. María participaba activamente en estas actividades, abriendo escuelas, enseñando, fundando grupos, haciendo espectáculos.

Era ya anciana cuando la conocí y sin embargo todo en ella me hacía pensar en una niña. Después de ese momento, la volví a encontrar muchas veces, en Chile y en Dinamarca. En sus últimos años para tener noticias de ella, mantenía correspondencia con su marido Juan.

El matrimonio di María

De: Juan Cuevas

Enviado: 04 Julio 2006 00:45

A: j.varley

Asunto: María

Querida Julia,

En estos meses María presenta un cuadro de Alzheimer bastante avanzado. No se ubica en el tiempo ni en el espacio, no reconoce a las personas pero cada tanto me reconoce. En cierta forma hemos tomado las precauciones necesarias, tenemos una empleada que vive con nosotros y una enfermera que la ayuda. Todas cosas de tipo práctico que recomiendan los médicos para volver soportable esta parte de la vida. Querida Julia cuéntale a Eugenio para que esté informado porque María los ha tenido siempre en su corazón. Quiero que sepan que incluso si esta enfermedad de María a veces me angustia, logro soportarlo y mis energías se concentran en hacer que ella esté lo mejor posible.

Los abraza con el afecto de siempre

Juan

De: Julia Varley

Enviado: 5 Julio 2006 15:55:08 +0200

A: Juan Cuevas

Asunto: RE: María

María y tú han estado y están siempre muy próximos. Sé que debe haber sido muy duro vivir con una persona querida que es la misma y es otra al mismo tiempo. La cosa importante es que no sufra, y que sea dulce como fue siempre. Iben ha terminado justo este año el espectáculo *El libro de Ester* en donde habla de su madre, una escritora que al final de su vida se volvió senil y ya no recordaba nada. Es un espectáculo conmovedor que espero podrás ver algún día. Escribenos si podemos hacer algo. Una vez me hablaste de una alumna que

quería hacerle unas entrevistas a María. ¿Ha terminado? Me gustaría traducirlas al inglés. Quisiera que también en Europa muchas mujeres puedan conocerla. Esperando vernos pronto, un gran abrazo de Eugenio y Julia

De: Juan Cuevas

Enviado: 07 Julio 2006 00:33

A: j.varley

Asunto: RE: María

Querida Julia,

Gracias por tu pronta respuesta. Me preguntas si pueden ayudar de alguna manera y creo que sí. Por ejemplo se puede rezar por ella, se puede pensar en ella para ayudarla a alejar los miedos que a veces no la dejan conciliar el sueño, y se puede escribirle una carta que imprimo y ella lee. Si bien no recuerda exactamente ni asocia correctamente, esto alegra su corazón y en algún lugar percibe de dónde viene y siente el afecto. Es curioso, dices que conserve su dulzura y en gran parte es así. Todo el tiempo habla de su infancia, pero la cosa más curiosa es que también el poeta Neruda la llamaba "dulce María". Estos días estubo tranquila y hasta divertida. El próximo sábado 15 nos casaremos con una ceremonia religiosa, aquí en casa, con dos o tres parientes y lo hará un sacerdote amigo nuestro desde hace años. (Comeremos antipasto y ravioles hechos en casa como pide la tradición, ¡ah! y una torta de piña). Los médicos me han advertido que esta parte de la vida es incierta, que su estado de deterioro progresa, no se sabe cuánto tiempo durará, podría ser semanas o años. Es verdad lo que dices, es todo muy difícil, pero para mí es un regalo tenerla cerca.

Con el afecto de siempre,

Juan

De: Julia Varley

Enviado: Vie, 7 Jul 2006 14:56

A: Juan Cuevas

Asunto: RE: María

Querida María,

¿Recuerdas cuando improvisamos juntas? Tú eras Sancho Panza en triciclo y yo Don Quijote. Te divertiste mucho. Fue durante el seminario de Eugenio en Puangue, organizado por Rebeca Ghigliotto y Raúl Osorio. Siempre admiré tu increíble capacidad de actriz combinada con tu humildad. Una lección tan

importante para las jóvenes. Una de ellas, una australiana que hablaba solo inglés, saliendo de tu lectura de poesías en castellano durante el Festival Transit aquí en Holstebro, me dijo: "De ahora en más siempre daré el máximo y prestaré atención a cada detalle". Cuento muchas veces a los grupos de teatro que se dedican al training que tu preparación para el espectáculo fue ir a la peluquería. Las jóvenes se enamoran de ti. Te divertiste tanto durante la última noche del Festival, jugando a *Pumpel og Pimp* con Geddy y Juan, que te olvidaste de comer. Acompañada de tu Juan mucho más joven que tú, te volviste un mito. ¡Así debe ser!

Tengo muchos recuerdos que me unen a ti y me gustaría estar cerca tuyo para abrazarte y hablarte. Fueron ustedes dos, tú y Juan los que transformaron Santiago en una ciudad conocida y amada, a donde me gusta regresar. La primera vez me recibiste en tu casa, pasábamos muchas horas juntas hablando sentadas a la mesa. Invitaste a todo el Odin y festejamos toda una noche. Nos hiciste conocer al Padre Mariano Puga, el sacerdote en jeans que vivía y oficiaba misa en una barraca de un barrio periférico, con su iglesia simple y su enorme compromiso social. Nos acompañaste a la tumba donde se sabía que fue enterrado secretamente bajo nombre falso Salvador Allende. Sobre su tumba había claveles rojos: pusimos más. Juntas fuimos a ver la tumba de Pablo Neruda cuando aún no había sido transferido a Isla Negra, al lado de Matilde.

Me hiciste llorar durante una entrevista que me mandaste en un casete por correo hablando de los duros años de la dictadura y de la muerte del Poeta, Pablo Neruda. En la entrevista contabas también sobre tu trabajo enseñando a hablar a las mujeres de barrios pobres con la voz alta y segura, dabas clase de dicción para que ellas pudieran aprender a tomar la palabra en público y hacer discursos, mientras sus maridos estaban en prisión. Desearía tanto que otras mujeres pudieran conocerte. ¿Y tu nueva aventura abriendo un restaurante que lleva tu nombre? Todavía no pude comer allí, pero puedo imaginarme cómo es.

Escucho tu voz aquí en Dinamarca con las poesías del CD que nos enviaste. Debes saber que del otro lado del mundo hay personas que te quieren muchísimo, que te piensan, que desean que puedas estar siempre serena, que puedas dormir tranquila cerca de todos los que te aman y que amas, que te piensan y protegen. Debes saber que tu modo tan dulce de hacer las cosas nos acompaña y que todo tu trabajo continúa viviendo dentro de muchas personas de todo el mundo. Les deseamos una linda fiesta el sábado a ti y a Juan, estaremos allí nosotros también degustando los ravioles y la torta.

Un gran, gran abrazo,
Julia y Eugenio

De: Juan Cuevas
Enviado: 11 Julio 2006 00:54
A: j.varley
Asunto: RE: María

Querida Julia

María ha leído tu carta en voz alta muchas veces. Su comentario fue agradecer a los que son tan importantes, que si vienen podrán conocer a nuestra Mamiña (nuestra gatita y su nombre en aymará que quiere decir "la niña de mis ojos"). Comentó también que ella no era una gran actriz, y lo único que hacía era obedecer al director. Después de estas breves observaciones volvió al tema de la gatita y no lograba recordar que estuvimos en Dinamarca. ¡Gracias! Con tu permiso leeremos tu carta el sábado en la ceremonia.

Un abrazo y saludos a Eugenio y éxitos con vuestros excepcionales espectáculos.
Juan y María

De: Julia Varley
Enviado: Vie, 14 Jul 2006 19:34
A: Juan Cuevas
Asunto: RE: María

Querido Juan,
claro que pueden leer la carta. Los pienso, un abrazo fuerte fuerte,
Ju

De: Juan Cuevas
Enviado: 18 Julio 2006 15:27
A: j.varley
Asunto: RE: María

Querida Julia,
te cuento: éramos alrededor de quince personas entre familiares y amigos, el sacerdote, nuestra Mamiña y muchas flores, flores para María... María recibía a los invitados, no sabiendo bien quiénes eran, pero su modo reservado bastaba para transformar la situación preguntando según los casos: "¿cómo va el trabajo?" o "¿cómo está su señora?" o bien comentando "así van las cosas en nuestro país". Todo estaba bien planeado, la entrada del sacerdote con su hábito fue ceremonial y esto ocasionó durante algunos segundos un leve temblor y silencio, luego nos pidió que nos sentáramos. Las palabras del sacerdote eran afectuosas y cálidas para los presentes hasta

que llegó el momento en que preguntó a todos: "¿Qué dirían ustedes a María y a Juan?"

Tú conoces el carácter del chileno, no es uno que de repente se pone a hablar, así que el sacerdote debió insistir: "Yo sé lo que debo decirles, pero ustedes ¿qué les dirían?" Así comenzaron los testimonios hasta que el mismo sacerdote pidió a uno de sus asistentes que leyera vuestra carta. En aquel momento ustedes estaban allí de verdad, con nosotros y María y yo nos tomamos las manos y ella me dijo al oído "son nuestros amigos más queridos, Julia y Eugenio". Julia, por unos segundos no he podido contener las lágrimas. Vuestro regalo fue maravilloso.

Luego el sacerdote hizo brevemente las preguntas del caso y de nuevo María respondió: "Sí, prometo cuidar y amar a Juan por el resto de mis días. Y que continuaremos haciendo cosas juntos, ¡siempre que estemos de acuerdo!" Este agregado desencadenó un aplauso, el sacerdote concluyó la ceremonia e invitó a todos a disfrutar los raviolos y la torta. Luego contamos anécdotas, hablamos, reímos, y pasamos un día de verdad lleno de felicidad.

Gracias, Julia, y nuestro afecto a Eugenio.

Juan

La voz de María

Siempre me ha golpeado la combinación de ingenuidad y astucia, dulzura y decisión de María. En particular me conmovían las entonaciones, el ritmo y el calor de su voz que expresaba estas características. Tenía la voz segura de una actriz que creía en el valor del teatro. Sentía una unión profunda con ella, admirando la simplicidad con la cual me explicaba hechos históricos de su país y con la cual dedicaba también una grabación de poesías a su gente querida y a sus amigos.

En escena, su voz tenía algo de retórico, como las voces de los actores de otros tiempos, y a pesar de esto le creía. Sabía convencer y hacer aceptar la ilusión del teatro, transfigurando la exaltación de los sentimientos y los excesos de la teatralidad. Enunciaba con sinceridad desconcertante frases rebosantes de afecto y pasión que yo no tendría el coraje de pronunciar. Afirmaba que tenía fe en el ser humano, mientras yo, muchas veces me refugio en el escepticismo general que me circunda. El prodigio de María era permitirnos a nosotros que la escucháramos, creer en un futuro mejor, al menos por el tiempo que duraba su declamación.

Cada vez que escucho su particular acento español regreso a Chile, recordando el shock del golpe de estado del 11 de septiembre de 1973. Mientras María recita poesías de amor, yo pienso en los años de desesperación, de la esperanza, de la victoria y de las desilusiones que me habían empujado incluso en

1974, actriz apenas principiante, a hacer un espectáculo en Milán con el Teatro del Drago, antes de unirme al Odin Teatret. También me vienen a la mente los techos de metal colorados de Valparaíso, la mujer de Allende, el gran amor de los *Versos del Capitán*, las canciones de Violeta Parra, las mujeres de los barrios pobres que plantan flores delante de sus casitas de piso de barro, las escuelas de teatro popular para jóvenes, las iglesias desnudas de los sacerdotes de la teología de la liberación, los murales variopintos, los flamencos rosados del desierto de Atacama, los paisajes patagónicos de Torres del Paine, el pájaro que alimenta a sus pequeños sobre un nido pegado a la escollera en el estrecho de Magallanes, las esculturas de terracota y de rafia del mercado de Temuco, el glaciar con forma de caracol que resbala sobre el lago Grey, el silencio del Valle de la Luna, el funicular sobre el monte San Cristóbal, las joyas de lapislázuli que usaba en *Talabot*, los cantos mapuches, la historia de la mujer torturada que, descendiendo los escalones que llevan al sótano de su nueva casa, reconoce la prisión en la que siempre había estado vendada...

María murió el 27 de octubre del 2006. Un año después, mientras estaba de gira en Montevideo, Juan llegó de Santiago y me dio el *tailleur gris-perla* que María había usado para recibir el Premio Nacional de las Artes en Chile, para recitar las poesías durante el Festival Transit, y para casarse por segunda vez pocos meses antes de morir. Me sentía responsable ante esta herencia, pero jamás hubiera podido usar el vestido: María era mucho más pequeña que yo.

Había tenido la suerte de experimentar la fascinación de María como actriz, su generosidad y dedicación para con el oficio teatral, su toma de posición que se revelaba a través de pequeñas acciones. ¿Cómo hacer para que su belleza continuara existiendo y su sabiduría continuara inspirando? Decidí preparar un espectáculo sobre ella. El *tailleur gris-perla* sería el primer objeto de este espectáculo.

Matando el tiempo

Emilio Genazzini, director de Abraxa Teatro, me había invitado a un festival que organizaba en un parque de Roma en septiembre del 2009. En ese mismo período otro amigo, Bruno Bert, un crítico y director argentino que vive en México, me había pedido algunas escenas con mi personaje de la cabeza de calavera, Mr Peanut, para el Festival de teatro de calle que dirigía en Zacatecas. Me puse a trabajar durante mis vacaciones de verano.

Tomé como punto de partida una procesión que había hecho para la *Festuge* (semana festiva) de Holstebro. Durante el recorrido de Mr Peanut cambiaba su traje: de mujer se volvía hombre y luego esposa; de rojo a negro y a blanco, de alegre a aterrador y ritualmente solemne. Pensé incluso en un espectáculo del



Theatrum Mundi, *Ego Faust*: Mr Peanut, vestido de esposa, ofrece a Margarita una piedra para matar a su niño. Todavía tenía en mi armario todos los vestiditos que aparecían en la última escena.

Preparé una secuencia con fragmentos grabados de la ópera *Fausto* de Charles Gounod, usando los cambios de vestuario de la procesión de la *Festuge* y la piedra y los vestiditos del *Ego Faust* alternados con varias danzas de Mr Peanut. Mostré este montaje de alrededor de media hora a Eugenio Barba. Faltaban dos semanas para el festival de Emilio Genazzini en Roma y necesitaba que me ayudara con la dirección.

Eugenio reaccionó mal en relación a la música: no se comprendían los textos cantados, no tenía ritmo, no le generaba asociaciones. Salió de la sala y le pidió a Donald Kitt, actor del Odin Teatret que pasaba por casualidad, que le llevara inmediatamente algunas muestras de su música preferida. Uno de los CD de Donald era con Miles Davis. Escuchamos algunos fragmentos y Eugenio escogió uno. Comenzó a adaptar los pasos de una de mis danzas al ritmo de esta nueva música. Todo debía ser lentísimo. Además, después de cada paso, tenía que inserir pausas: para mí, una novedad absoluta. Habituada a transformar el peso en energía y a valorizar variaciones y cambios de tensión, me resultaba difícil transmitir la sensación de cansancio que el director me pedía. La Muerte está

exhausta, repetía. No lograba pensar en la carga de trabajo de la Muerte, sino solo en mis tareas de actriz. Era obvio que el director no perseguía una fatiga sin vida, interrupciones inanimadas y un no-hacer pasivo: debía crear una expectativa comprometiendo todo el cuerpo. Pero debía lograrlo de una manera totalmente diferente a la habitual.

El primer día de trabajo juntos, a parte de la música del *Fausto*, Eugenio había eliminado también el traje rojo de Mr Peanut que le había presentado en una escena con un vals: se parecía a escenas ya vistas antes. Sin embargo, para la escena en que Mr Peanut estaba vestido de esposa, eligió el *Ave María* de Schubert. También con esta música debería esforzarme por alcanzar la lentitud extrema de cada mínimo movimiento, desde amarrar la falda hasta poner el velo, desde la forma de caminar hasta la de sentarme; desde el uso de los objetos hasta dejar correr un largo hilo dorado. Para salvar a la mujer de rojo y a su danza veloz, logré convencer a Eugenio con una música del Penguin Coffee Orchestra como contraste con Miles Davis y Schubert. Me hizo improvisar entonces una secuencia de trabajos domésticos -planchar, lavar platos, espolvorear, barrer- manteniendo siempre una caminata ondulada y juguetona.

Luego de haber cambiado la música, Eugenio quiso colgar uno de los vestiditos de bebé del *Ego Faust* que, en mi propuesta, había golpeado con una piedra. Me hizo tender una cuerda y colgar el vestidito con unos broches. No sabía qué necesidad estaba satisfaciendo y qué era lo que él estaba pensando. Tal vez solo quería ir en la dirección opuesta hacia la cual lo guía su intuición cuando no sabe qué hacer: transformar la seriedad de mi historia de Fausto y Margarita en algo divertido. Así fueron introducidos la cuerda para colgar la ropa, los calzoncillos de hombre y la bombacha, una plancha y una mesa de planchar, y luego una muñeca y un pequeño ataúd.

En los espectáculos del Odin Teatret, muchas veces Mr Peanut se presenta con un pequeño esqueleto: la Muerte acompañada por su niño. Es una convención que nuestros espectadores conocen. Ninguno esperaría que aparezca una muñeca con rasgos humanos que el tiempo transforma en esqueleto. Mr Peanut debe aprender ahora a comportarse como madre, acunando la muñeca, jugando con ella, vistiéndola y poniéndola en la cama, en el pequeño ataúd. No era fácil: me concentraba para que no se me enganchara el traje en la mesa de planchar, la mesa de planchar en los velos, los velos en los dedos, los dedos en la tapa del ataúd, la tapa del ataúd en el hilo dorado que dejaba correr por entre las manos. Siempre con extrema lentitud y sin ver casi nada.

Luego de una semana, el nuevo montaje de las tres escenas -el hombre de negro, la mujer de rojo y la esposa de blanco- se transformó en el espectáculo *Matando el tiempo - 17 minutos de la vida de Mr Peanut* listo para partir a Roma. Nunca hubiera podido imaginar que era el inicio de otro espectáculo, *Ave María*.

Angeles

Mucho antes, en el invierno del 2008, durante los ensayos del espectáculo de grupo *La vida crónica*, Eugenio nos había pedido a los actores que preparáramos una escena titulada: “la lucha con el ángel”. Decidí que mi ángel era María Cánepa. No luchaba con ella. Al contrario, tenía la sensación de que ella me protegía como un ángel de la guarda siempre a mis espaldas. Lo hacía con delicadeza, como cuando me ofrecía de comer en el comedor de su ordenada casa de Santiago, o fingiendo que era ella la que necesitaba protección como cuando trabajábamos juntas.

A veces, en sus escritos, Eugenio llama al actor “ángel”, tal vez por sobrentender a un ser con el cual debe luchar para dejar emerger la forma de un espectáculo. Hay muchas anécdotas sobre esta confrontación y disputa entre actor y director. Por ejemplo, Eugenio me había dicho que si quería contar la historia de María, debía darle esta tarea a otro personaje y no representarla directamente en escena. Durante los ensayos de *La vida crónica*, contaba la vida de María a través del Tío de América, adaptando para este personaje masculino que había creado algunos de los episodios que Juan, el marido de María, había escrito para mí. El Tío de América hablaba de una mujer que emigró a Chile, nacida en Italia y loca por el teatro. En mi nueva propuesta, María era la cabeza rubia de una marioneta que se transformaba en una pequeña calavera.

Cada día llevaba a la sala dos bolsas llenas de fotografías de María, artículos de diarios, poesías, textos de canciones en castellano, las cartas de Juan, el CD de poesías recitadas por María con la dedicatoria final a los amigos, biografías descargadas de internet, mis artículos, viejas ideas de espectáculo que trataban el tema de la voz, de mujeres veladas e hilos dorados. Las cartas se mezclaban con las telas, las tijeras, las barajas y los cuentos del Tío de América que cada tanto hablaba incluso de la gran actriz chilena. Los materiales que al final se transformarían en dos espectáculos diferentes se confundían entre sí. Al final, desarrollando una puesta en escena del personaje para *La vida crónica* y la escena de la lucha con el ángel, tenía cerca de una hora de material. Nunca fueron usados. En *La vida crónica*, el Tío de América se transformó en una mujer, olvidó cada referencia en relación a Chile y al castellano, y aprendió a hablar checheno. En *Ave María* fue utilizada solo la grabación en que María cuenta su vida y recita dos poesías, y las páginas de un diario de Santiago con dos artículos, uno sobre su matrimonio y el otro sobre su funeral titulado: “Final de partida”.

Quedó también un recuerdo: refiriéndome al día en que las cenizas de María fueron lanzadas al Océano Pacífico, al final de la escena de la lucha con el ángel, cortaba una cinta, me tiraba sobre los pies gotas de agua salada y terminaba recostada en el suelo. Esta posición la recuerdo aún hoy cada vez que en *Ave María* me tiendo al lado de Mr Peanut cubierto por las páginas del diario. Ahora el



gran sombrero me obliga a mantener alzada la cabeza, sin poder extenderme y reposar sobre el fondo del mar.

Como consecuencia de este trabajo, Eugenio quedó convencido de que una profunda motivación me empujaba hacia un espectáculo sobre María Cánepa. Había expresado este deseo muchas veces, pero durante los tres años en que como grupo estábamos obstinados en terminar *La vida crónica*, tenían prioridad otras tareas. En ese momento Eugenio no me dijo nada, pero después contó varias veces en público que mi motivación había sembrado en él como director la necesidad de enfrentar una vez más la confrontación con el actor. Apenas fue posible me propuso retomar el trabajo.

La sorpresa fue que el punto de partida para el espectáculo sobre María Cánepa no era la escena que había preparado, sino el montaje de las tres versiones de Mr Peanut en *Matando el tiempo*. Me costaba creer que un espectáculo sobre María pudiera tener algo que ver con la Muerte que se transforma de hombre en mujer y en esposa, pero continué haciendo lo mejor que podía para seguir y satisfacer los pedidos del director. Usaba el ejemplo de María que en la parte final de su grabación de poesías contando sobre su vida, había

afirmado que el afecto recibido se intercambia solo con afecto, que ella siempre había trabajado, obedecido al director e interpretado sus roles, y que, después de sesenta años como actriz, si se lo preguntaran, respondería que habría vuelto a hacer lo mismo y de la misma manera.

Creo que Eugenio estaba en realidad fascinado por el desafío de medirse con el personaje de la Muerte. ¿Sería capaz de sorprenderse a sí mismo y a los espectadores? ¿O bien fue la cualidad de la voz grabada de María lo que lo convenció? Sentía que María continuaba protegiéndome como un ángel de la guarda.

Neti-neti

Otro proceso de trabajo estaba comenzando, pero las características del inicio continuaban persiguiéndome. Desde el primer día en que Eugenio quiso que siguiera el ritmo de la trompeta de Miles Davies con una lentitud exasperada, se inició su secuela de *neti-neti* que me han acompañado hasta el final de los ensayos del espectáculo que tres años después se llamaría *Ave María*.

Para fijar la relación con la música, las diferentes secuencias de improvisaciones, el modo de decir el texto, el director me guió movimiento tras moviendo y palabra por palabra. Yo repetía, pero lo que hacía nunca estaba bien y debía cambiar: una nota de la música y un paso, tres notas y otro paso, un tono alto y alzo el brazo, una seguidilla de notas bajas y giro la cabeza para mirar... Alzo el brazo y digo tres palabras del texto, muevo un dedo y una palabra... La primera frase en tono bajo, la segunda alta, la tercera lenta, la cuarta con una pausa... Muchas instrucciones para cada escena de pocos segundos, muchos *neti-neti* del director para mis intentos como actriz.

De: Julia Varley

Enviado: 15 julio 2012 13:02

A: Eugenio Barba

Asunto: ensayo abierto

Quería contarte las reacciones después del ensayo abierto de *Ave María* en el Festival Vértice aquí en Brasil. Me parece divertido que ahora, a diferencia del ensayo abierto en Cardiff en agosto del año pasado, todos piensan que el espectáculo trata de verdad sobre María Cánepa. Especialmente las chilenas, se emocionan y se sienten orgullosas. Verónica Moraga me dijo que le gustó ver la escena de la señora de rojo porque parecía que ahora María tenía un niño y podía divertirse con él. Muchas me preguntaban sobre María, cuál era mi relación con ella. La imagen final golpea siempre, pero nadie menciona la Muerte, ni como tema, ni como personaje.

De: EB
Enviado: 30 julio 2012 18:11
A: Julia Varley
Asunto: RE: ensayo abierto

Sufro viéndote afligida mientras trabajamos sobre *Ave María*, pero el ángel vendado dentro de mí (o el caballo ciego) sabe la dirección justa, incluso si no sé decírtela con palabras. Nos guían hacia un espectáculo zen, y al final la actriz querrá de nuevo al director.

De: Julia Varley
Enviado: 31 julio 2012 15:54
A: EB
Asunto: jardines zen

Yo te quiero siempre, solo que el trabajo es de verdad duro. ¡Lamentablemente no basta que el espectáculo sea bueno para querer hacerlo! Esta mañana me vino otro pensamiento mientras repetía el texto de *Ave María* en inglés tomando sol: ¿si el espectáculo debe volverse un jardín zen, es necesario sembrar, hacer crecer, cuidar un rico jardín tropical para luego arrancar de raíz todas las plantas? ¿No sería mejor recoger pequeñas piedras? ¿Es verdaderamente el sufrimiento ocasionado por este desarraigo lo que da la cualidad al jardín zen?

De: EB
Enviado: 31 julio 2012 19:06
A: Julia Varley
Asunto: RE: jardines zen

No hablo de jardines zen, sino de espectáculo zen. Comprendo tu dolor por el proceso de lo que llamas desarraigar. Pero si debo guiarte hacia algo inefable, difícil de explicar y que se vive como plegaria, poesía y amor, podemos solo seguir la vía del NETI-NETI, no esto, no lo otro.

De: Julia Varley
Enviado: 1 agosto 2012 16:00
A: EB
Asunto: RE: jardines zen

¿Neti-neti? ¿Puedes explicar a la ignorante?

De: Eugenio Barba
Enviado: 1. agosto 2012 19:43
A: Julia Varley
Asunto: RE: jardines zen

NETI (sánscrito) significa NO, en el hinduismo es el camino que se sigue conceptualmente para llegar a la experiencia del Ser Supremo. ¿Dios es un caballo? NETI. ¿Dios es un no-caballo? NETI. ¿Dios es un asno? NETI. ¿Dios hace el bien? NETI. ¿Dios hace mal? NETI. Julia hace esto. NETI. Julia hace esto otro. NETI.

Seminarios

Desde hace ya algunos años Eugenio y yo dictamos un seminario en el campo en las afueras de Brasilia. Se llama "El arte secreto del actor" y lo organiza la directora Luciana Martuchelli con su grupo YinsPiração. Cada año tratamos de desentrañar para nosotros mismos y para los participantes las particularidades de la ficción teatral, de eso que llamamos "pensar por acciones". Eugenio recuerda las invenciones técnicas fundamentales que hemos usado en nuestro trabajo: la segmentación de Stanislavski; un comportamiento que no corresponde al texto de Meyerhold (el desarrollo de una partitura física y de una vocal para montar juntas sucesivamente); y el proceso de reducción de acciones del Odin Teatret.

Durante una sesión ejemplifiqué el proceso de segmentación levantando una silla. Subdividí la sucesión de acciones en bajar, acercar los brazos a la silla, tomar las patas de la silla con las manos, apretar los dedos, mirar a un lado, regresar a la posición conveniente para levantar el peso, levantar la silla poniéndome de pie. Fijé la secuencia con la silla, luego la hice sin el objeto manteniendo las variaciones y las tensiones de las pocas acciones que tenía.

Para demostrar la potencialidad expresiva de esta secuencia tan simple, Eugenio me pidió que improvisara ante los participantes. Improvisar en el sentido de variar: debía cambiar la amplitud de las acciones, su ritmo, permaneciendo en el lugar, usando toda la sala, dirigiéndome a diferentes puntos en el espacio, explorando todas las direcciones, avanzando con la secuencia y retrocediendo imprevistamente y luego continuando la sucesión de las acciones, repitiendo a veces alguna acción, siguiendo las acciones solo con el torso, el rostro o las manos, bailando con una actitud extrovertida o introvertida, siguiendo diferentes asociaciones. La improvisación duró unos veinte minutos y fue grabada en video. Ante el desconcierto de los participantes, Eugenio me pidió que la aprenda de memoria.

No fue nada fácil y me llevó mucho tiempo. Los cambios de tensión eran

continuos y mínimos, dictados por la búsqueda de variaciones aquí y ahora, pero lo que hacía era solo levantar una silla. No tenía ninguna imagen que me ayudara a recordar. Leía en mis apuntes “alzo el brazo izquierdo y luego el derecho”, “me inclino a la derecha y miro”, “doy algunos pasos y me inclino”, sin lograr distinguir la parte de la improvisación a la cual me refería. Era incapaz de anotar los cambios que ya resultaban difíciles de reconocer en el video. Luego de estar casi a punto de renunciar, resolví la tarea aprendiendo sintéticamente la improvisación y agregando, cada vez que la repetía, la tensión y la energía particular de una improvisación hecha por primera vez. Transformaba las acciones en reacciones a alguna cosa que inventaba en aquel instante.

En las sesiones de los años sucesivos del seminario “El arte secreto del actor” en Brasilia y en otras ocasiones de trabajo en público, Eugenio se obstinó en trabajar sobre la improvisación de la silla. Trataba de desarrollar mis materiales de actriz sin que repitiera tendencias y manierismos, montándolos en escenas para *Ave María*. Estábamos en medio de un intenso programa de gira con *La vida crónica*. Aprovechábamos los seminarios en diferentes lugares del mundo para encontrar algunas horas y trabajar en el espectáculo. Eugenio aprovechaba para mostrar la “complicidad” o el trabajo “real” del actor con el director.

Tuve que adaptar la improvisación de la silla a la música de una marcha fúnebre, repitiendo hasta el infinito las numerosas variaciones de la forma de bajar, detenerme imprevistamente, mirar hacia diferentes direcciones. Volvía a comenzar una y otra vez desde el inicio para avanzar segundo a segundo y fijar cada acción sobre las notas, insiriendo pausas y aceleraciones inesperadas. Luego de varias fases de elaboración Eugenio me puso en mano una fotografía de María y me pidió que la rompiera. A parte de recordar la improvisación, y cómo cada acción estaba fijada sobre la música, cantar algunos fragmentos con la música una octava más alta, luego más baja y luego riendo, ahora tenía que recoger del piso los numerosos pedazos de la fotografía que había roto. Cinco pasos un pedazo de carta, ocho pasos dos pedazos... Tenía que lanzarlos en el aire, hacer dos bollos y sujetarlos en los puños, pisarlos, esconderlos detrás de mi espalda... Todo esto mientras la única imagen que me acompañaba era levantar una silla: ¡una verdadera tortura!

Para ejemplificar a los participantes la creación de acciones partiendo de un texto, transformé incluso cada palabra de un fragmento escrito en una secuencia física, luego cada acción física en acción vocal y cada acción vocal en una forma de decir el texto. Al final debía danzar la partitura al ritmo de una alegre música brasilera recordando todas las acciones que se sucedían de manera muy veloz. Creé nuevas escenas partiendo de otros textos y me inspiré en imágenes para encontrar acciones vocales. Todo era improvisado, fijado,



Foto: Tommy Bay

repetido, montado y elaborado con objetos y vestuarios a lo largo de pocas horas, para demostrar a los participantes del seminario un recorrido creativo desde los primeros pasos hasta los primeros resultados posibles. Trabajar en público es útil, pero extenuante. Lo que durante los ensayos puede llevar meses en ser incorporado y elaborado, en situaciones públicas debe coagularse en pocos días para dar la sensación a quien observa que, a pesar de la aspereza, el camino abre perspectivas inesperadas.

Durante otra sesión de "El arte secreto", siempre fuera de Brasilia, el *Requiem* de Mozart fue el punto de partida de una serie de improvisaciones. Aquí el director pide violencia y fuerza. Buscaba soluciones para la escena en que me saco la máscara de Mr Peanut. Durante mucho tiempo esta escena partía el espectáculo en dos. Cambiaba la convención teatral y se necesitaba crear continuidad. Sin embargo Eugenio comenzó tratando de subrayar la ruptura. El director me sugería imágenes como "la muerte de San Sebastián", "caballos salvajes", "lucha entre gladiadores". Los resultados que iba fijando me dejaban sin aliento a causa del esfuerzo. Al año siguiente el director me pidió que transformara estas secuencias separadas en una única escena: la ternura de una madre que protege a su niño. Y me alentaba: "puedes reducir y cambiar el ritmo". ¿Cómo explicarle que todo se puede cambiar, menos la esencia de la acción?

Luego del cansancio de crear, aprender y cambiar, terminaba por querer al material incorporado, pero cada vez que todo era arrojado a la basura, debía aceptar recomenzar desde el inicio. Después de haber hecho espectáculos sola y con el grupo durante tantos años, me confrontaba con la necesidad de no repetirme, pero el equilibrio entre la necesidad de encontrar algo nuevo y sentir cancelada la propia personalidad es sutil. Para *Ave María* la colaboración entre actriz y director fue difícil, espinosa y muchas veces dolorosa. En vez de estímulos recíprocos se instauró en ambas partes una falta de confianza. El director se entusiasmaba proponiendo soluciones técnicas y siempre más objetos, mientras yo oponía resistencia pensando en una futura gira. El director protestaba contra esta censura que limitaba su creatividad, yo lo acusaba de haberse vuelto impaciente y de querer tomar atajos.

Detrás del velo que cancelaba mi cara, lloraba intentando contener la necesidad imperiosa de protestar. Pero también estaba feliz porque el velo y el sombrero escondían mi expresión, sobre todo a los espectadores que seguían el proceso. Como actriz con los unipersonales *El castillo de Holstebro* y *Las mariposas de Doña Música* había conquistado mi autonomía. Con *Ave María* volvía a ser principiante. Era como si el espectáculo se construyera fragmento por fragmento mediante las indicaciones minuciosas del director, en un proceso que me recordaba mi primer espectáculo con el Odin Teatret, *Cenizas de Brecht*. Era como si la madurez debía revelarse aceptando volver al inicio.

El abrazo

Mis inicios en teatro están marcados por Chile. Cuando era adolescente comencé a hacer teatro en Italia al lado de exiliados latinoamericanos. Con ellos aprendí las primeras técnicas del oficio y junto con ellos me acerqué al Odin Teatret. En aquella época, cuando aún vivía en Milán, uno de mis primeros espectáculos fue una protesta contra el golpe militar del 11 de septiembre de 1973 en Chile. Salvador Allende, Augusto Pinochet, Víctor Jara, los Inti Illimani, Pablo Neruda eran nombres familiares para mí, joven militante de la izquierda extraparlamentaria.

También Mr Peanut se acuerda de Chile: fue a darle un pedazo de pan con forma de corazón a los pájaros delante de la Moneda, el palacio donde el día del golpe de estado en 1973 murió Salvador Allende y donde se instaló Augusto Pinochet. Mr Peanut trepó el recinto del césped: sostenía en alto el corazón de pan, comenzó a desmenuzarlo. No sabíamos que esa misma mañana se había realizado una manifestación y que por esto el reparto anti-tumulto de la policía había sido llamado al palacio presidencial del dictador. Tiraron a Mr Peanut al piso, lo golpearon y arrastraron. Trataron de arrancarme la máscara atada debajo del mentón y me cargaron levantándome de los zancos y tirándome los cabellos. Solo la intervención de algunos actores chilenos amigos nuestros, entre ellos la conocida actriz de televisión Rebeca Ghigliotto, y de la Embajada de Dinamarca, nos sacó de la estación de policía. Logramos que nos devolvieran la máscara y el traje. Luego del miedo, la Muerte volvió a sonreír entre mis brazos. Era 1988 y el régimen militar todavía estaba en el poder.

En el espectáculo del Teatro del Drago sobre el golpe en Chile, en 1974 en Milán, en un determinado momento, llevaba una máscara de la muerte para representar la Democracia Cristiana de ese país que apoyó la huelga de transporte que sabotaba al gobierno de Salvador Allende. Hoy, casi cuarenta años después, *Ave María* me vuelve a llevar a Chile con otra máscara de la muerte.

¿Quién narra la historia de María? ¿Puede la Muerte ser un personaje que narra la vida y sus transformaciones? Mientras los primeros espectadores de *Ave María* se conmueven por la dulzura y la alegría de María, yo cierro los ojos bajo el velo y el sombrero. El mundo se restringe alrededor mío y se vuelve oscuro. Trato de trabajar, obedecer al director e interpretar mi rol escuchando las palabras de María. Espero que los estratos de *neti neti* tejan el velo de la ilusión teatral y que los gestos, silencios y palabras hagan reír y permanecer finalmente en silencio a los espectadores. Sé que un día abriré los ojos de nuevo y recuperaré la energía del espacio alrededor mío.

En el verano del 2012 asistí a una conferencia del escritor italiano Erri de Luca. Contaba entre otras cosas acerca de un poeta de Sarajevo al cual se le había

muerto la mujer. En las poesías de amor que le había dedicado se encuentra este verso: “tres trillones de mujeres en el mundo y tú no estás”. Y “deja que te abrace con esta poesía”. Si la poesía es un abrazo, también un espectáculo puede serlo.

En el espectáculo *Ave María* reviven en mí Salvador Allende y Pablo Neruda, Rebeca Ghigliotto y María Cánepa. Me abrazan y yo los abrazo. El abrazo es una ilusión porque dura solo el tiempo de un espectáculo que desaparecerá conmigo. Pero la ilusión es el arte del teatro: volver vivo lo que no está; dar sonido y presencia a palabras que están sobre el papel; hacer hablar y accionar a quien es solo recuerdo. Hacer un espectáculo para mantener en vida a María es mi ilusión vital de este momento, hasta que me tocará, también a mí, ser abrazada por una señora de rostro velado que lleva un elegante sombrero negro.

Traducción: Ana Woolf



Foto: Rina Skeel



Foto: Rina Skeel

María Cánepa

Cuando llegué a la iglesia el día del funeral de María, Juan Cuevas, me sorprendió con la extraña solicitud de su fallecida esposa -ya que ella era muy distraída en general, pero muy precisa en lo particular, como corresponde a una actriz de su categoría- que yo debería ser el único orador en esta, su última presentación ante el público. "¿Y eso porqué, Juan?" pregunté. "La verdad, no lo sé", fue su corta respuesta mientras entrábamos a una iglesia repleta de gente importante.

A María la conocía desde el día en que me llevaron del colegio a ver *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, obra que ella protagonizaba y que llevo todavía en mi disco duro y en mis sueños y que fue la causante de que más tarde abandonara mis estudios de Psicología para matricularme en Teatro. Ahí empezó mi cercanía con esa mujer maravillosa, cercanía que permanece en el tiempo más allá de su muerte. María estaba casada con quien fue mi maestro, el queridísimo y destacado director y fundador del Teatro Experimental, Pedro Orthous; muerto Pedro, ella se casó con Juan Cuevas, preciado discípulo, ayudante de dirección y compañero mío en importantes aventuras culturales durante el reinado de Pinochet.

Mi historia con las Artes de la Comunicación -como le llaman ahora- comenzó junto con la inauguración de esta sala Antonio Varas, conseguida después de una larga lucha por la consolidación de un proyecto artístico del cual formaban parte Pedro y María, cuyo último paso, luego de haber conseguido que el Estado (en este caso la Universidad de Chile) financiara una planta de actores, directores, escenógrafos y técnicos con un sueldo que les permitiera vivir dedicados a su oficio; esta sería una sala que daba funciones de martes a domingo, en un país en donde una persona culta no podía asistir a una comida o reunión social, o participar en una conversación de amigos si no había visto las obras del Teatro Experimental, el Teatro de Ensayo, o de las compañías teatrales "comerciales". El teatro, en ese tiempo, realmente importaba. En esos entonces, cuando entré a la Escuela del Teatro Experimental, era un adolescente y fui seleccionado para trabajar en *Noche de Reyes* de Shakespeare que, dirigida por Orthous, inauguró esta sala.

La relación con el maestro era, en esos tiempos, una relación casi medieval, de aprendices que no tenían horario preestablecido. Yo almorzaba, más que

seguido, donde Pedro Orthous, que vivía en un departamento por acá cerca. Ahí estaba María que, aparte de ser una gran actriz y una persona bella y generosa, era una gran maestra en la cocina piamontesa. Así como ella era actriz de tiempo completo, Pedro que era director 48 horas del día, la reprendía cuando los colores de las ensaladas no combinaban. Le decía "María, que la lechuga no tiene que ir al lado de betarraga, eso corresponde a la zanahoria, porque..." y hacía toda una clase de estética que yo dentro de mi memoria iba anotando. Ella respondía "Sí, Pedro" y me miraba significativamente, como diciendo "No siempre es la forma lo más sustancial".

María nace con esa vocación de servicio, en el hecho estudió Servicio Social en la Universidad de Chile, pero cuando se da cuenta que hay un servicio social mucho más importante que puede ofrecerse a la comunidad, decide enrolarse en el teatro. Y así da su primer salto en el aire, acrobacia que repetirá múltiples veces, que será una de sus características esenciales: el reinventarse constantemente en busca del perfeccionamiento eterno. María es una mujer ya mayor cuando el Golpe de Estado transformará la cultura y el arte, sobre todo el Teatro, en algo sospechosamente sedicioso, malsano y antipatriótico. Muchos son los teatristas que se van del país; ella se queda, funda un teatro independiente, conoce a Juan Cuevas como compañero de escena y con él reinicia su vida. Empieza de cero con este nuevo amor y, sin olvidar al anterior, aporta la experiencia y la valentía de amar a alguien bastante más joven que ella; juntos crean el Teatro Q, que será una importante trinchera contra la dictadura. Ahí está María, reinventándose de nuevo con una energía que solo será extinguida por la muerte.

¿Por qué quería María que yo fuera el único orador en su funeral? Porque -estoy seguro- no deseaba despedidas oficiales, discursos pomposos; quería que se hablara de ella como persona, con sinceridad y cariño. Así es que comencé por confesar lo que nunca le dije en vida, que en mi adolescencia la amé tiernamente... pero ella estaba casada con mi maestro, como en los melodramas del 900 y más tarde, no podía permitirme amarla... "porque estaba casada con tu discípulo -habría dicho ella- como en los vaudevilles de ese mismo siglo" ¡y nos habríamos muerto de la risa!

Tenía, ella, la bendita condición de reírse de sí misma. Sobre todo de sus distracciones que eran fenomenales. Una vez que ella entró en Modas Falabella, se encontró con una señora en la escalera; ella se mueve para un lado y la señora se mueve para ese lado, ella se mueve para el otro y la mujer se mueve para el otro. Así pasa un largo rato hasta que María le pregunta -"Señora, ¿pasa usted o paso yo?", e insiste en su pregunta hasta que se da cuenta que está hablando con un espejo.

Al final de su vida, se le confunde poéticamente la realidad con el teatro. Una estadia en el hospital, ella la transforma en trabajo de investigación de una obra, en que tiene que estudiar su personaje "en terreno" y está muy contenta porque ha aprendido muchísimo, para su personaje de enfermera. Enternecedoras son las últimas salidas de María, con todo el mundo preocupado porque no sabían dónde había ido, ni a que hora había salido; finalmente llega un taxista con ella de vuelta a su casa: había salido muy temprano porque "tenía un ensayo muy importante en este Teatro Antonio Varas, de una obra maravillosa". Hacía años que el Teatro Experimental había dejado de existir.

Terminada la misa se me acercó Raúl Osorio, actual director de la sala Antonio Varas, y me dijo: "Bonito lo que hablaste, pero quiero que sepas que los 30 alumnos que éramos en un curso que dio María estábamos todos perdidamente enamorados de ella".

"Que pelotudos fuimos ambos -le contesté- ella se habría reido tanto y estado tan coquetamente agradecida de haberlo sabido en vida."

Diciembre 2012

Gustavo Meza (Chile) es dramaturgo, director teatral, profesor, fundador de Teatro Imagen, Miembro de de la Academia de Bellas Artes y Presidente de ATN (Autores de Teatro, Cine y TV). Recibió el Premio Nacional para las Artes en Chile.



Foto: Tommy Bay

Mitad humano, mitad fantasma

Técnicas que se aprenden y técnica para eludir las técnicas

Cuando digo "mitad humano, mitad fantasma", la atención va hacia la palabra fantasma. Nos encontramos continuamente con hombres y mujeres, pero no nos ocurre a menudo de ver fantasmas. ¿Qué indica entonces la imagen de un ser humano que por mitad es también fantasma? La respuesta es simple: es uno de los modos para definir al actor.

Para aclarar este pensamiento, debemos internarnos en un mundo donde los fantasmas son el punto de partida, y los seres humanos aparecen lábiles y efímeros.

Inmediatamente después de la segunda guerra mundial, Corea ha vivido un conflicto sangriento en los años de la llamada "guerra fría". Seúl, la capital de la República de Corea del Sur, es hoy una de las ciudades más pobladas del mundo. El país es una de las potencias industriales del planeta, vanguardia de la alta tecnología y con una riqueza que se desarrolló después de 1953, al final de la guerra en la que la Unión Soviética y los Estados Unidos se habían enfrentado detrás de la pantalla de Corea del Sur y Corea del Norte. El temido apocalipsis atómico del planeta se materializaba en dosis homeopáticas y en una guerra a la antigua, sin el uso de armas de exterminio de masa. Le seguirá con aún mayor crueldad la guerra de Vietnam, pero siempre dentro de los límites de las masacres a la antigua. A diferencia de Vietnam, Corea del Sur salió, ciertamente ensangrentada, pero más fuerte y más rica.

Una de las consecuencias de la apertura al mundo occidental y a un desarrollo material fue la búsqueda de sus raíces culturales. El fundamento de la propia identidad espiritual y nacional, erradicada en el pasado por las grandes potencias asiáticas y occidentales, fue la tradición chamánica: las prácticas, los rituales y las creencias que rigen las relaciones entre los muertos y los vivos. Esta tradición, que había también alimentado la resistencia durante la ocupación japonesa de casi medio siglo, era aún vital en la población.



Foto: Rina Skeel

En 1962 fue fundada la asociación para la protección de los *bienes culturales intangibles* con la intención de poner un freno al proceso de occidentalización. El chamanismo fue identificado como un eficaz antídoto de masa para oponer resistencia a la cultura y las expresiones artísticas importadas del mundo occidental. En 1988 la asociación para la conservación del chamanismo emprendió una serie de actividades para transmitir el pensamiento chamánico con sus

danzas, músicas, canciones y rituales. El proceso de "clasicización", que en otros países asiáticos había vuelto nobles a danzas y teatros refinados, aquí se aplicó directamente a una cultura que estaba en contacto directo con las creencias populares y con el mundo de los muertos. Los teatros se poblaron de canciones y danzas chamánicas.

Surgió de allí una interesante forma dramática basada en la estructura de los rituales chamánicos. Espectáculos diseñados de esta manera ocuparon espacios al aire libre y cerrados, incluso como agit-prop durante las violentas protestas por la democracia de los estudiantes. En 1988, en ocasión de las Olimpiadas en Seúl, fueron puestos en escena innumerables espectáculos de danza y teatro con estas características.

Tres fases distinguen a esta forma particular de dramaturgia: Al comienzo del espectáculo un actor canta y baila según la ritualidad chamánica evocando los personajes del espectáculo. Estos últimos aparecen en la escena de los vivos actuando su propia historia, para luego, en la última parte, ser devueltos ritualmente al mundo de tinieblas por el actor que los había hechos surgir.

A pesar que muchos coreanos y extranjeros apreciaron este audaz matrimonio entre el "pensamiento salvaje" y el "pensamiento racional moderno", en la mayoría de casos la fuerza del espectáculo era desequilibrada. El enmarque del espectáculo que pertenecía a la evocación y el retorno de los personajes se realizaba según las formas de una convención que se expresaba con la lengua enérgica de la danza y la sonoridad sugestiva del ritual. Pero la parte central, en la cual los actores interpretaban las vicisitudes de un texto teatral contemporáneo o clásico, exponía casi siempre la debilidad de la tautología: acciones escénicas de naturaleza cotidiana que representaban acciones cotidianas. Los espectadores tenían la clara impresión de que, fuera del marco chamánico, el resto era teatro insulso y auto-referencial. Joseph Conrad lo había llamado "teatro del horror" - el horror de ver a seres humanos que se fingen seres humanos.

Las palabras que Conrad dirigió contra el teatro londinense de su tiempo ponen de relieve el vago malestar del espectador frente a un teatro que se limita a *comunicar* permaneciendo biológicamente inerte: el actor no consigue *informar*, a dar-forma-en-vida a la relación con el espectador. No basta que el objeto del actor sea reconocible o probable para que tome vida la relación entre actor y espectador. Es necesario que *active los sentidos de los espectadores*, que les permita no sólo orientarse sobre las posibles narraciones y horizontes asociativos de representación, sino también entrar en contacto con sus propias experiencias y con las de la actualidad, y con los estratos de la biología arcaica y de tiempo inmóvil en su interioridad. El espectáculo se vuelve forma-en-vida a

través de una lengua de actor de signos impregnados de energía rítmica, evocativa y narrativa induciendo a un diálogo entre las distintas naturalezas del pensamiento de cada espectador. La relación teatral resulta viva cuando la lengua del actor, como minúsculas agujas de acupuntura, irradian resonancia cenestésica, de memoria, asociativas, instintivas y conceptuales. Es lo que ocurre con la poesía en el momento que se distingue de la prosa cotidiana. Para el teatro podríamos preguntarnos: ¿cuál es la *diferencia* en el comportamiento humano que, en la escena, lo convierte en comunicación estética artística?

El teatro de Corea del Sur ha intentado un injerto valiente, pero su buena voluntad no se apoyaba en una técnica actoral igualmente eficaz. Este juicio viene de mi experiencia directa. Durante las partes chamánicas me sentía estimulado y guiado por la forma de actuar de los actores, por su ritmo y energía conjugadas en formas precisas de vida potenciada, de las que a veces llegaba a descifrar el sentido, pero que resonaban en mí incluso cuando no estaba en condiciones de entender. Y luego, cuando los actores comenzaban a representar los personajes del espectáculo, casi siempre las velas se aflojaban, atisbaba la ruta y la corriente, pero la fuerza del viento había mermado.

La *presencia* del fantasma -del personaje (o del muerto) que retorna- estaba construida con la precisión de una convención que la distinguía de la previsibilidad del comportamiento cotidiano. Luego, cuando el actor dejaba al fantasma/personaje interpretar hechos y situaciones de una realidad histórica o ficción artística, yo, como espectador, no sentía ya la consistencia y la sombra del mundo -cercano o distante- del cual él había llegado. No era un fantasma y no era aún un actor. Terminaba irremediabilmente siendo un hombre que fingía ser humano.

La perfección con la cual el actor observa

Los espectáculos surcoreanos que utilizan las convenciones del ritual chamánico ponen al descubierto uno de los problemas ocultos del arte teatral: primero llega el Fantasma, luego el Actor. En otras palabras, antes está la forma, lo artificial/artístico marioneta, el vacío moldeado y listo a ser *hanté*, habitado: la estatua móvil del personaje heroico o divertido. Luego, en esta marioneta y en esta estatua, debe introducirse una *vida*: la fuerza animada de la persona del actor que nosotros espectadores podemos mirar como si fuera uno de nosotros. En realidad, la persona del actor conserva su misterio, no lo exhibe: lo ha dejado tragar por el personaje. Así, mientras reconocemos que el actor es muy similar a como somos nosotros los espectadores, debemos también reconocer que no lo es en absoluto. Constatamos la vida potenciada y el sentido ampliado de su acción.

Sin embargo, vemos también gestos crispados, inmovilidad, entonaciones, acciones y pensamientos y es como si quedasen desconocidos por nosotros.

El "como si" del actor es un proceso real sólo si pone en marcha un "como si" del espectador, igualmente articulado y reconocible a posteriori, como igualmente fue construido a prior el otro.

Cada vez que intentamos definir el arte genuina del actor acudimos a frases enredadas, explicaciones científicas o fórmulas poéticas. Lo mismo ocurre con el vino genuino que, como sabemos, no tiene un sabor imaginario. Es tan real que embriaga. Pero cuando tratamos de describir el sabor, las palabras se nos presentan inadecuadas. Empiezan a flotar en el aire como humo, no porque indiquen algo vago, sino porque queremos definir una experiencia tan elemental para la cual no encontramos palabras elementales.

Cuando comenzamos a investigar la vida interior del actor, escalamos o nos sumergimos en su espíritu. O, por reacción, negamos que exista un problema *espiritual* y afirmamos que lo que importa es la precisión del diseño y de la partitura de gestos. Dos equívocos especulares: la precisión de los relojes y la profundidad de las sondas son elementos igualmente inertes. El actor se vuelve un *cuerpo-en-vida* por misterio, técnica y espíritu observación.

En su *Discurso a los actores-obreros daneses* Bertolt Brecht lo ha dicho con palabras que podrían ser de Stanislavski o de cualquier otro profesional con experiencia: El actor, antes que cualquier otra capacidad, debe poseer el arte de la observación. No tiene importancia cómo es visto, lo que ha visto y muestra. Debe ser conocido por lo que sabe. Lo observamos para ver la perfección con la que él ha observado.

Técnicas que se aprenden y técnica de eludir las técnicas

El ejemplo surcoreano, a la égida del chamanismo y del *pansori*, ayuda a aclarar lo que siempre ha vuelto problemático el intento de injertar la tradición de los teatros-danza asiáticos en la del teatro de matriz europea. La dificultad de este injerto tiene sus raíces en una contradicción: la distancia que existe entre las técnicas que se aprenden y las que podríamos llamar *la técnica de eludir las técnicas*.

Recorriendo la historia es fácil constatar que el teatro europeo se ha servido de comportamientos amanerados, etiquetas, clichés y *savoir-faire* escénico, pero sus actores han siempre evitado la creación de técnicas codificadas del cuerpo como las que encontramos en el ámbito del canto, de la danza, de la acrobacia o de artes marciales.

Es difícil establecer la existencia de una tradición sin técnicas conmensurables. Estas técnicas deben ser iguales para todos aquellos que siguen un mismo género teatral, deben tener la posibilidad de ser diferenciadas en subgéneros bien organizados y que se pueda establecer un estándar de calidad capaz de definir una escala de valores para medir la excelencia e importancia. Es aleatorio establecer un diálogo sin técnicas evaluables. Dos tradiciones diferentes pueden dialogar entre ellas, pueden encontrar un punto de contacto, incluso crear un entramado o una simbiosis. Pero todo esto es imposible de obtener si se trata del encuentro entre una tradición técnica conmensurable y otra que programáticamente escapa a una definición estricta.

En el siglo XX, actores y directores europeos han expresado a menudo esta imposibilidad lamentándose de la ausencia de sólidas técnicas de actuación comparables a las de la danza, a la del canto, de la música y de los teatros tradicionales asiáticos. Han añorado la existencia de *formas* bien definidas independientemente de los actores que debían habitarlas.

Podemos pensar la ausencia de técnicas comparables a las de las verdaderas convenciones escénicas como una aventura fascinante, y no como el síntoma de una falta. Creo que acabaríamos por encontrar dentro el fantasma escénico -o el personaje- *la diferencia del actor*.

Al final del siglo XIX muchos directores, empezando por Stanislavski, realizaron lo que nunca antes se había hecho en la historia del teatro europeo: intentaron definir de manera detallada las técnicas básicas del arte del actor con vistas a una pedagogía fundada de la misma manera que la de las otras artes representativas (canto, danza, pantomima). Sin embargo, bien mirado, las técnicas de los reformistas europeos eran completamente distintas de las otras "técnicas", que una vez establecido el punto de llegada -la forma excelente a la que apuntaban- buscaban luego los medios aptos para alcanzarlo. Las técnicas de los reformistas eran más bien intentos de analizar estrategias y procedimientos personales. La pregunta a la cual buscaban respuesta era *¿qué hago cuando hago lo que hago?* Y no *¿qué y cómo debería aprender a hacer si quiero enrolarme en esta o aquella convención artística?*

La técnica que elude las técnicas busca el reto y la aventura del artista solitario, que pasa por alto la nobleza de la Tradición para descubrir el shock de una invención inesperada, sin importarle la mediocridad del oficio que la circunda. No es una insuficiencia del teatro occidental, se ha convertido en la característica de cualquier forma de teatro contemporáneo en cualquier continente. Y posee una peculiaridad anormal - anormal si se la mira en el contexto de artes representativas codificadas por las diferentes civilizaciones del planeta.

La danza entre las dos mitades -la mitad actor y la mitad fantasma- es un reto que puede llevar a resultados insospechados. Este reto no consiste en el difícil ascenso para encarnar a la perfección una forma artística. Parece más bien la lucha entre dos adversarios fugaces: el fantasma del personaje y la persona del actor que lo aborda. Recuerda la lucha de Jacob con el Ángel, uno de los mitos centrales de la cultura occidental tal como nos lo transmite el Antiguo Testamento. Pero en el teatro contemporáneo el actor no puede siempre afirmar después del espectáculo: he desafiado un fantasma y no me ha vencido.

Traducción: Rina Skeel



Foto: Rina Skeel

Texto del espectáculo

I

María Cánepa, actriz, nacida el primero de noviembre de 1921, muerta el 27 de octubre del 2006. Te mueves en tu pequeño espacio. Te estas transformando en mar que no saber ser mar. El abismo es tu futuro. Ah, ¡qué bello verte!

Esta mañana me vinieron a visitar unos actores. No los conocía. Se habían puestos vestidos de luto para acercarse a mí, mientras yo soy siempre de buen humor, alegre como un gorrión que vuela entre las ruinas. Los actores me clavaban la vista con ojos desesperados. Estaban transformando su perdida en dolor. Tal vez estaban ya pensando de usar su dolor para crear un futuro personaje.

Al final me dejé enternecer por las lágrimas de los pobres actores y me he divertido consolándolos.

Les he aferrado las manos, les he acariciado el rostro y los he mirado con ternura. Ahora estoy sola en esta habitación donde todo está inmóvil. Dentro de mí siento cansancio por los efectos de la tragicomedia que he actuado esta mañana. Puede ser que la actriz muerta tanto amada por sus colegas haya encontrado una nueva vida. Yo no lo sé. ¿Quién puede saberlo? Quizás sea solo una ilusión.

II

Hay momentos en los cuales me siento dividida en dos. Una presencia extraña se mueve dentro de mí como si tuviese una gemela, como si fuesen un solo cuerpo. Esta hermana sepultada en mí es María.

María es la telaraña y yo la mosca. María va y viene entre lo que es y lo que no es. Disemina ideas en mi mente, siembra palabras en mi boca, piensa con mis ojos y la veo, la toco, la abrazo. Y María desvanece. María deja escuchar tu voz. Di algo, María. No bromees.

III

¿Qué se ama cuando se ama, mi Dios: la luz terrible de la vida o la luz de la muerte? ¿Qué se busca, qué se halla, qué es eso: amor? ¿Quién es? ¿La mujer con su hondura, sus rosas, sus volcanes, o este sol colorado que es mi sangre furiosa cuando entro en ella hasta las últimas raíces?

¿O todo es un gran juego, Dios mío, y no hay mujer ni hay hombre sino un solo cuerpo: el tuyo, repartido en estrellas de hermosura, en particular fugaces de eternidad visible?

Me muero en esto, oh Dios, en esta guerra de ir y venir entre ellas por las calles, de no poder amar trescientas a la vez, porque estoy condenado siempre a una, a esa una, a esa única que me diste en el viejo paraíso.

(Gonzalo Rojas: ¿Qué se ama cuando se ama?)

IV

Sucedió en el tiempo en el cual los animales hablaban y yo era pura de alma y cuerpo. En una pequeña plaza mal iluminada de los suburbios había un circo. Un niño rubio trabajaba en el trapecio con sus padres. Me enamoré perdidamente de él: el primer amor de mi vida. Un amor de madre. Es este amor que me hace soportar las pruebas a las cuales estoy sometida cada día en este lugar.

El primer amor de mi vida -el niño rubio que cayó del trapecio- y mi última hija, María, me han ayudado a disipar la cortina de humo que envuelve el misterio de este hotel internacional en el que habito. No es un hotel de cinco estrellas, sino una sala de espera, con electricidad y música.

Esta mañana me han llevado a una habitación en la cual había solo una silla. Inmediatamente constaté que no era una silla eléctrica, sino una cama. Me hicieron recostar en esta cama, completamente desnuda. Hombres y mujeres, elegantemente vestidos de blanco, me coronaron con un casco de acero del cual salían dos largas flores eléctricas. Y me ataron.

Qué podía decir? Me habían puesto una mordaza entre los dientes. Han girado un interruptor en un armario en un muro. Y una estrella bajó del espacio y aterrizó en mi cráneo. Me transformé en un cuerpo de hielo. Pero no puedo morir.

Volví a encontrarme en la cama de mi habitación del falso hotel internacional. Pensaba en ti, María. Treientos escalones en pocos segundos. Piel de piedra sobre tu cabeza. Bienvenida. Ave María.

Entonces pregunto: ¿qué secreto importantísimo quieren extraerme por la fuerza, sin el consenso de un tribunal o el consuelo de un confesor? ¿Por qué se empecinan contra mí con toda su tecnología? Saben perfectamente que soy la enviada de una potencia absoluta que me ha confiado la tarea de hacer caer en un sueño perpetuo a todos: los niños, los adultos y los viejos.

V

María se ha dedicado siempre a su oficio, primero como asistente social. Después dedicó su vida al teatro. Fue actriz durante sesenta años. Comprendió que el arte es un acto de amor, un encuentro con los espectadores. Sin encuentro no hay obra ni artista. El teatro fue su elección de vida porque el teatro es generoso. Casi muere. En el delirio hablaba siempre de teatro. Bueno, no siempre. Porque su corazón latía también por otros dos amores, Pedro, el amado que le enseñó el rigor del oficio, y su segundo marido, Juan, con su gran dignidad. Ha trabajado, obedecido al director e interpretado el rol. Si se lo pidiesen, volvería a hacerlo. Creía en una vida más armoniosa. A pesar de todo continuó creyendo en el ser humano.

María agradece el afecto que la ha circundado. Sus padres le habían enseñado que el afecto se devuelve sólo con el afecto. Ahora María descansa en mis brazos. Me quiere y me lo dice con una poesía de Pablo Neruda.

Traducción: Rina Skeel

Poema 15

Me gustas cuando callas porque estás como ausente,
y me oyes desde lejos, y mi voz no te toca.
Parece que los ojos se te hubieran volado
y parece que un beso te cerrara la boca.

Como todas las cosas están llenas de mi alma
emerges de las cosas, llena del alma mía.
Mariposa de sueño, te pareces a mi alma,
y te pareces a la palabra melancolía;

Me gustas cuando callas y estás como distante.
Y estás como quejándote, mariposa en arrullo.
Y me oyes desde lejos, y mi voz no te alcanza:
déjame que me calle con el silencio tuyo.

Déjame que te hable también con tu silencio
claro como una lámpara, simple como un anillo.
Eres como la noche, callada y constelada.
Tu silencio es de estrella, tan lejano y sencillo.

Me gustas cuando callas porque estás como ausente.
Distante y dolorosa como si hubieras muerto.
Una palabra entonces, una sonrisa bastan.
Y estoy alegre, alegre de que no sea cierto.

Pablo Neruda



Foto: Tommy Bay



Foto: Rina Skeel

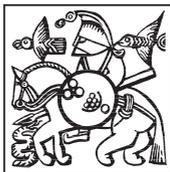
ODIN TEATRET - NORDISK TEATERLABORATORIUM

Fundado en Oslo, Noruega, en 1964. El Odin Teatret se traslada a Holstebro, Dinamarca, en 1966 convirtiéndose en Nordisk Teaterlaboratorium. En la actualidad sus 24 miembros provienen de una decena de países de 3 continentes diferentes.

Las actividades del Laboratorio incluyen: producciones del Odin presentadas tanto en su sede como en giras; "trueques" con diferentes ambientes de Holstebro y otras ciudades; organización de encuentros de grupos de teatro; hospitalidad de grupos de teatro y danza; el Festival anual Odin Week; publicación de revistas y libros; producción de films y videos didácticos; investigación sobre antropología teatral durante las sesiones de la ISTA (International School of Theatre Anthropology); la Universidad del Teatro Eurasiano; producciones de espectáculos con el ensemble intercultural Theatrum Mundi; el CTLS, Centre for Theatre Laboratory Studies, en colaboración con la Universidad de Aarhus con la cual organiza The Midsummer Dream School; la Festuge (Semana de fiesta) en Holstebro; el festival trienal Transit dedicado a mujeres que trabajan en teatro; OTA, los archivos vivientes de la memoria del Odin Teatret; WIN, práctica para navegantes interculturales; artistas en residencia; espectáculos para niños, muestras, conciertos, mesas redondas, iniciativas culturales y trabajos comunitarios en Holstebro y alrededores.

Los 49 años del Odin Teatret como laboratorio han favorecido el crecimiento de un ambiente profesional y de estudio caracterizado por la actividad interdisciplinaria y por la colaboración internacional. Un campo de investigación es la ISTA (International School of Theatre Anthropology) la cual desde 1979 se ha transformado en una aldea teatral en donde actores y bailarines de culturas diferentes se encuentran con estudiosos para comparar e indagar los fundamentos técnicos de su presencia escénica. Otro campo de acción es el Theatrum Mundi Ensemble el cual desde 1981 presenta espectáculos con un núcleo de artistas provenientes de diferentes estilos y tradiciones.

Hasta hoy el Odin Teatret ha creado 74 espectáculos que han sido representados en 63 países y contextos sociales diferentes. Durante el transcurso de estas experiencias se ha generado una cultura específica del Odin basada en la diversidad cultural y en la práctica del "trueque": los actores del Odin se presentan a través de su trabajo a una determinada comunidad que los hospeda y esta responde con canciones, músicas y danzas pertenecientes a su cultura local. El trueque es un intercambio de manifestaciones culturales y ofrece no solo una visión de otras formas de expresión, sino que es también una interacción social que desafía prejuicios, dificultades lingüísticas y divergencias de pensamiento, juicio y comportamiento.



ODIN TEATRET

NORDISK TEATERLABORATORIUM

SÆRKÆRPARKEN 144 · POSTBOX 1283

DK-7500 HOLSTEBRO · DINAMARCA

TEL. +45 97 42 47 77 · FAX +45 97 41 04 82

E-MAIL odin@odinteatret.dk · www.odinteatret.dk

HOLSTEBRO · JUNIO 2013