

ODIN TEATRET

LAS NUBES DE HAMLET

Dedicado a Hamnet y a los jóvenes sin futuro

Actores: Antonia Cioază, Else Marie Laukvik, Jakob Nielsen, Rina Skeel, Ulrik Skeel, Julia Varley - **Diseño luces, video y poster:** Stefano Di Buduo - **Consultor video:** Claudio Coloberti - **Marioneta:** Fabio Butera **Vestuario:** Odin Teatret - **Espacio escénico:** Odin Teatret - **Director técnico:** Knud Erik Knudsen - **Asistentes de dirección:** Gregorio Amicuzi y Julia Varley - **Texto:** Eugenio Barba y citas de *Hamlet* de William Shakespeare - **Dramaturgia y dirección:** Eugenio Barba

ODIN TEATRET agradece: Anna Bandettini, Leif Bech, Carla Carolina Balvin Bellido, Brogården Kulturvæksthus, Santi Claramonte, Jan de Neergaard, Lisbet Gormsen, Dina Abu Hamdan, Peter Kjærgaard y Rejsechefen, Dorthe Kærgaard, Adam Ledger, Thomas Leeberg, Kristoffer Nielsen (Lystek), los participantes de la Odin Home 2024, Franco Perrelli, Triantafyllos Sfyris, Teatret OM, Residui Teatro, Ringkøbing-Skjern Kommune, Ana Woolf.

Una producción del Odin Teatret (Dinamarca), Théâtre du Soleil (Francia), Emilia Romagna Teatro y Tieffe Teatro Milano (Italia).

Primer espectáculo: Universidad Iberoamericana, Ciudad de México,
10 de octubre 2024



Sombra de Ulrik Skeel, Rina Skeel. Foto: Annalisa Gonnella

Acerca del espectáculo

LAS NUBES DE HAMLET

En 1596, Hamnet, el único hijo varón de William Shakespeare, muere a la edad de once años. Cinco años más tarde Shakespeare pierde su padre y durante el período de duelo escribe la tragedia *Hamlet, príncipe de Dinamarca*. En la ortografía irregular de la época “Hamnet” y “Hamlet” eran prácticamente intercambiables. Muchos estudiosos han escrito extensos libros sobre la relación entre Hamnet y *Hamlet*.

El texto cuenta sobre el rey danés Hamlet, que lleva el mismo nombre del hijo, envenenado por su hermano Claudio y su propia esposa Gertrudis, que son amantes. Su pasión se entrelaza con otra trágica historia de amor entre el príncipe Hamlet y la joven Ofelia.

¿Qué nos dice hoy la historia de un padre cuyo fantasma se le aparece a su hijo y le deja como herencia la tarea de matar para vengarlo? ¿Cuál es la herencia que hemos recibido de nuestros padres y qué transmitiremos a nuestros hijos?

LAS NUBES DE HAMLET

ESCENAS Y MONTAJE TEXTOS

ESCENA 1

Cielo cubierto y noche de luto

Niños juegan con las nubes. Entra Shakespeare y el Fantasma del padre de Hamlet. Los cortesanos susurran, Shakespeare llora la muerte de su padre y de su hijo Hamnet.

SHAKESPEARE: Yaces desnudo en tu cuna helada. Tus cabellos castaños están dispersos en la tierra. Me acuesto a tu lado y escucho el áspero grito de los pájaros nocturnos.

ESCENA 2

Shakespeare imagina dos personajes

Entran los músicos tocando. Presentación del rey Claudio y de la reina Gertrudis, madre de Hamlet.

SHAKESPEARE: He aquí Claudio, el hermano del padre de Hamlet. Gertrudis, la madre de Hamlet.

ESCENA 3

Hamlet llega al galope

HAMLET: Mi padre, el rey, ha muerto. *(Canta)* Una nube vagaba al alba en el claror del cielo.

SHAKESPEARE: Despójate, buen Hamlet, despójate de estos tintes nocturnos, y deja que tus ojos miren como un amigo al rey de Dinamarca. Mira el sol, el cielo y sus nubes. No busques más entre el polvo a tu noble padre. Es la ley común, que todo lo que vive ha de morir.

HAMLET: Hay algo podrido aquí

SHAKESPEARE: Es verdad. Hamlet, tu padre te ha dado una tarea: vengarlo. Vengar su horrible y antinatural asesinato.

ESCENA 4

La dignidad del escritor

Shakespeare elogia el espíritu creativo de los humanos.

SHAKESPEARE: ¡Qué luminosa obra de arte es el ser humano! ¡Qué noble en su razón! Es la belleza del mundo, la comparación con los animales. ¡Qué infinitas sus facultades! Cómo es expresivo y admirable en su forma y movimiento. Cómo se

parece a un ángel en sus acciones y a un dios en su comprensión. Qué luminosa obra de arte es el ser humano, sin embargo, para mí, no es sino la quintaesencia del polvo.

ESCENA 5

Las penas del Fantasma

Aparición del Fantasma del padre de Hamlet, condenado a vagar de noche y a ayunar en medio del fuego del día

TODOS: (*Cantan*) Hay un castillo en occidente // protegido por escudos de oro. // Allí el sol se pone cada tarde // detrás bastiones de nubes rojas.

ESCENA 6

Shakespeare presenta a Ofelia

SHAKESPEARE: Hojas verdes de una flor blanca, nubes rojas en el cielo, no sé si es lluvia o nieve o las lágrimas de una joven. Canta, Ofelia, canta.

ESCENA 7

La habitación de los espejos

La intimidad de Claudio y Gertrudis

SHAKESPEARE: Ah, si esta carne demasiado dura derritiera su hielo en rocío. ¡Ay que asco! El padre de Hamlet, un rey excelente, tan tierno con su esposa, que no permitiría que los vientos del cielo azotaran su rostro con rudeza, murió hace dos meses. Oh no, no tanto, ni dos meses. Y el otro, su hermano, a lado de este, un sátiro. Y sin embargo, en sólo un mes, la madre de Hamlet ya casada con él. Solo un mes, antes aún de que la sal de las más indebidamente lágrimas hubiera abandonado el flujo de sus enrojecidos ojos. Casada, se fue corriendo tan diestramente al lecho incestuoso. ¡Oh no! Fragilidad, mujer te llamas.

ESCENA 8

La muerte es un veneno

Claudio y Gertrudis envenenan al padre de Hamlet.

SHAKESPEARE: Las doce han dado ya. Hace un frío de perros, que penetra el corazón. Silencio, ¿Quién va ahí? Es él, es la figura del difunto rey. Su vista me turba con miedo y asombro. ¿Quién eres tú, que así usurpas esta hora nocturna y la noble e imponente figura del difunto rey de Dinamarca?

ESCENA 9

Reflexión filosófica

Shakespeare exhorta a interpretar el lenguaje de las nubes.

SHAKESPEARE: ¿Ven allá esa nube? Tiene casi la forma de un camello. ¡Por los clavos de Cristo! De veras que es como un camello. Creo que es como una comadreja. Tiene el lomo como una comadreja. ¿O como una ballena? Muy parecida a una ballena. Este

momento de la noche es más que ningún otro el de las brujas, cuando los camposantos bostezan murmullos y el propio infierno echa su contagio hacia el mundo.

ESCENA 10

El tormento de Hamlet

Hamlet sueña con masacarar a su madre Gertrudis y al tío Claudio.

CLAUDIO: La vida no es más que una sombra ambulante, un pobre actor, que se transfigura y se pavonea su hora en escena, y luego no se presenta más. En fin, sé fiel a ti mismo. De lo cual debe seguirse, como la noche al día, que no se puede ser falso con nadie.

GERTRUDIS: *(Canta)* Amor et vita, ante mortem salus eterna. Ante mortem salus eterna, eterna salus, sol et luna dominans, sol et luna dominans.

SHAKESPEARE: Dormir, soñar tal vez.

HAMLET: Es mi sueño, y es mi pesadilla.

ESCENA 11

Locura con método

El falso delirio de Hamlet.

CLAUDIO: Hamlet, ¿Cómo está Hamlet?

SHAKESPEARE: ¿Y Hamlet, como está Hamlet? Loco, loco como el mar y el viento cuando luchan a ver cuál es más poderoso. En su desaforado paroxismo, detrás de los tapices oyendo algo moverse, Hamlet saca su espada y grita «Un ratón, un ratón», y en esa loca imaginación, mata al buen anciano Polonio oculto. Su libertad nos amenaza a todos. ¡Hamlet está loco! ¡Está loco!

TODOS: *To be or not to be.*

SHAKESPEARE: ¡Hamlet está loco! No. ¡El mundo está loco!

GERTRUDIS: El mundo está loco.

ESCENA 12

Flirteando en barca

Claudio y Gertrudis en un lago. El Fantasma se desespera.

SHAKESPEARE: Aunque aún la memoria de la muerte del padre de Hamlet esté fresca, con derrotado júbilo, con un ojo auspicioso y el otro en lágrimas, Claudio tomó por esposa a quien fuera ya su cuñada. Todo brindis jocundo que el rey de Dinamarca haga hoy, será anunciado por el gran cañón a las nubes, y cada trago regio habrán de proclamarlo nuevamente los cielos haciendo eco el tronar terrestre.

SHAKESPEARE, OFELIA, HAMLET: ¿Quién va allí? ¡Larga vida al rey! ¡Es él! Es la figura del difunto rey. ¿Quién eres? ¡Detente! ¡Habla!

SHAKESPEARE: En este país algo huele a podrido.

OFELIA *(Canta)*: Nubes rojas en el cielo // no sé si es lluvia o nieve // o las lágrimas de una joven.

SHAKESPEARE: Canta, Ofelia, canta.

ESCENA 13
Madre e hijo

Hamlet intenta vengar a su padre.

SHAKESPEARE: ¿Puede esta arena de pelea de gallos contener los vastos campos de Francia, las arenas de la tierra santa y los ejércitos a orillas del mar negro? Mi buen Hamlet, te lo ruego, recita el parlamento, como te lo pronuncié yo con lengua ágil. Pero si lo vocíferas, como lo hacen tantos de nuestros actores, me parecería como si hubiese pronunciado mis líneas un vendedor ambulante. Tampoco cortes demasiado el aire con las manos así, hazlo todo con suavidad pues en el mismísimo torrente, tempestad y, podría yo decir, torbellino de pasión, debes conseguir y engendrar una templanza que les dé cierta suavidad y medida.

ESCENA 14
La fuga

Hamlet y Ofelia se escapan al galope.

SHAKESPEARE: Ofelia, tú eres la nube y tú Hamlet eres la luna. Cúbranse con ambas manos y que el cielo sea vuestro techo.

OFELIA: Mi buen señor, ¿cómo ha estado vuestra alteza todo este tiempo?

HAMLET: Te lo agradezco humildemente, bien, bien, bien.

OFELIA: Señor, tengo recuerdos vuestros que hace mucho quiero devolveros. Recibidlos ahora, os lo suplico.

HAMLET: No, no, nunca os he dado nada.

OFELIA: Sabéis muy bien que sí mi honorable señor, y con ellos palabras compuestas con tan dulce aliento que daban a las cosas mayor precio.

HAMLET: ¡Ah! ¿Sois honesta? ¿Sois bella?

OFELIA: ¿Qué quiere decir vuestra señoría?

HAMLET: Que si sois honesta y hermosa, vuestra honestidad no debería aceptar ningún trato con vuestra hermosura.

OFELIA: ¿Podría la hermosura, señor, tener mejor comercio que con la honestidad?

HAMLET: Enciérrate en un convento: ¿quisieras volverte procreadora de pecadores?

ESCENA 15
Padre e hijo

Hamlet y el Fantasma complotan la venganza.

ESCENA 16
Ofelia entre nubes de carta

Los mensajes vacíos de Hamlet.

SHAKESPEARE: Oh hermosa Ofelia, pálida como la nieve, morirás llevada por la corriente de un río. Y es que los fríos vientos que caen de Noruega te habían susurrado la adusta libertad.

OFELIA: *To be or not to be?*

ESCENA 17
El constructor de moradas eternas

La sabiduría del sepulturero.

SHAKESPEARE: Demasiada agua sobre ti, pobre Ofelia, y por eso retengo las lágrimas. Pero la naturaleza reclama sus derechos, aunque la vergüenza se oponga. Nubes de palabras me asaltan en el momento del llanto.

¿Quién construye más sólidamente que un albañil, el calafate o el carpintero? El sepulturero. Las casas que hace duran hasta el Día del Juicio.

Hamlet no persigas las nubes, ellas ocultan las estrellas y luego desaparecen. Aprende de las nubes a no ahogar tu llanto y a vengar a tu padre.

ESCENA 18
Se hizo justicia

Muerte de Gertrudis, Claudio y Hamlet

HAMLET: Mi padre tenía razón. Es necesario ser crueles para poder ser buenos.

ESCENA 19
Nubes de lágrimas

El Fantasma llora sobre el cadáver de su hijo Hamlet. Shakespeare llora sobre el cadáver de su hijo Hamnet.

SHAKESPEARE: Yaces desnudo en tu cuna helada. Tu cabello castaño está disperso en la tierra. Me acuesto a tu lado y escucho el áspero grito de los pájaros nocturnos. Mis manos te visten de una futura desnudez e inventan otro cuerpo para tu cuerpo. Descubriré los mil cuerpos de tu cuerpo, otra vida con tu mismo nombre, ahogado en la sangre. Me has abandonado a mis balbuceos y te fuiste. No tengo más lágrimas. Me preparo para llorar en otra parte y de otra manera. Solo conozco palabras, palabras, palabras. Hamnet, hijo amado, no digas: mi padre me olvidó. ¡No! Vives en mí, cantas en mi mente que sueña. Te honraré entre las estrellas centellantes que repetirán eternamente tu nombre. Tú sabes que yo sé que tú sabes.

ESCENA 20
El tiempo honra a los vengadores

Fortinbrás exalta el coraje de Hamlet

SHAKESPEARE: Fortinbrás, ahora rey de Dinamarca, dice: Cuatro capitanes, lleven a Hamlet al tablado como a un soldado. Porque sin duda, se hubiera comportado como una majestad si hubiera alcanzado su tiempo. ¡Saluden las nubes su pasaje eterno y hablen alto para él músicas y ritos de guerra! Llévense los cuerpos.

ESCENA 21
William Shakespeare agradece a los espectadores

SHAKESPEARE: Yo, William Shakespeare, terminé *La trágica historia de Hamlet*,

príncipe de Dinamarca, el 14 de agosto de 1601. Cuenta acerca de un padre que obligó a su hijo a matar para vengarlo. El espectáculo agradó a su majestad la reina Isabel y al noble público del Globe Theatre. Hoy (*fecha del día*) 2024 esperamos que los espectadores aquí presentes acojan también el espectáculo del Odin Teatret con benevolencia y favor.

Todos danzan una giga alrededor del fantasma que grita.



Antonia Cioază, Jakob Nielsen, Rina Skeel, Ulrik Skeel. Foto: Annalisa Gonnella

EL PAÍS DE LA NOSTALGIA

Un sentimiento esquivo acompaña nuestro oficio y su esencia tiene el nombre de nostalgia. Se manifiesta en dos variantes complementarias: volviéndose hacia el pasado, reviviéndolo, analizándolo, combatiéndolo, añorándolo o execrándolo. Y tendiéndose hacia el futuro como deseo de cambio, búsqueda, evasión, ambición, anhelo de presencia, necesidad de descubrir y de ser descubiertos. Muchas lenguas distinguen claramente esta doble naturaleza: en inglés tenemos *nostalgia* y *longing*, en alemán *nostalgie* y *sehnsucht*, en las lenguas escandinavas *nostalgi* y *lengsel*. En uno de sus poemas, Edith Södergran, poeta finlandesa de lengua sueca, escribe *Jag längtar till landet som icke är, landet, där alla våra kedjor falla*. Anhelo un país que no existe, un país donde caigan todas nuestras cadenas.

Esta doble naturaleza de la nostalgia caracteriza al espectador y al actor. No es solo el deseo de revivir algo conocido o el anhelo de una situación inesperada de recreo o de reflexión. Revela más que nada la necesidad de *otra* vida. El poder de la ficción nos hace deslizarnos en un tiempo intemporal y en un espacio inconmensurable. Somos testigos de las vicisitudes de los demás y, al mismo tiempo, dialogamos con una parte secreta de nosotros mismos. Participamos de lo que sucede en la escena, pero una parte íntima de nosotros está “en otra parte”, en una realidad que solo la magia del teatro y la técnica del actor son capaces de evocar. *Es la misteriosa y deliberada suspensión de nuestra incredulidad*, en palabras de Coleridge. Diferentes nostalgias y obsesiones se abrazan y se funden en un único cuerpo en lo más íntimo de nuestro ser.

A veces este cuerpo es plural, compuesto por varios individuos que durante décadas han entrelazado sus días mediante un oficio que los acerca exaltando su diversidad. Para un grupo de teatro, su pasado puede convertirse en una fuerza inerte o en una tensión que revitaliza. La sabiduría de muchas culturas sitúa el pasado ante nosotros, como una brújula que orienta el camino. El futuro, en cambio, está a nuestras espaldas, imprevisible y sorprendente. Un pasado en común es una madeja de hilos que a veces se vuelven incandescentes y permanecen así durante años. Entonces se produce el milagro de un grupo que permanece luminoso a pesar

de que la edad emblanquece el cabello de sus miembros. Un torbellino de nostalgia nos envuelve y anhelamos reencontrar a ese grupo, llámese Théâtre du Soleil, Atalaya, La Candelaria, Yuyachkani o Teatro Tascabile.

No todas las nostalgias pueden volverse realidad. En el epílogo de nuestras vidas nos damos cuenta de ello y pensamos: ¿podía o puede ser diferente? De esta pregunta se nutre la nostalgia que todavía sigue serpenteando en mi trabajo cotidiano y en las relaciones que me obliga a construir. La nostalgia como huida hacia adelante (la utopía) o como reflexión hacia atrás (el cinismo), el libro “más allá del libro”, el teatro “más allá del teatro” son reacciones y pensamientos irreprimibles, vigorizados por mi experiencia de emigrante que perdió su lengua materna. Para mí el teatro ha sido la conquista de una presencia, el derecho de *poder* decir y de *poder* callar, refugio y aventura, fantasía y sentido común, puente y brecha: atravesar el mar, alcanzar épocas y países lejanos, perdidos en la historia o cercanos al presente, afrontar el resbaladizo vado de una cultura a otra, abrazar lo incomprensible. Sobre todo, conocer personas y voces diferentes. Sé que el frágil equilibrio entre lo reconocible y lo incomprensible puede fallar imprevistamente y que mis pasos corren el riesgo de apoyarse en el vacío. Puedo derrumbarme en cualquier momento, banalizar lo poco que creía haber conseguido y perder “el sueño”. ¿Cómo continuar siendo guardianes del propio corazón y transformar en



Julia Varley, Jakob Nielsen. Foto: Annalisa Gonnella

esquirlas de memoria luminosa lo que es pasajero o las historias de fango, nobleza y cobardía que nos asedian y que exorcizamos en nuestros espectáculos?

¡Cuántos cambios durante estos sesenta años del Odin Teatret! Antes de la revolución todo era inspiración. Después, todo se convirtió en pretensión.

Cuando las nubes hacen cambiar de casa a las palabras

Al principio fueron las nubes. Aparecieron en marzo del 2023 en un comedor que los actores del Odin Teatret y yo habíamos convertido en sala de ensayo. Acabábamos de ser despedidos por el director del Nordisk Teaterlaboratorium, el espacio y la institución que habíamos creado y desarrollado durante más de cincuenta años: un grupo de actores sin la casa que habían construido.

Me encontraba sentado allí con Else Marie Laukvik, fundadora del Odin Teatret conmigo y Judy - mi mujer - en Noruega en 1964, con los veteranos Ulrik Skeel (desde 1969), Tage Larsen (desde 1971), Jan Ferslev (desde 1975), Julia Varley (desde 1976), Rina Skeel (desde 1985), y dos jóvenes recién llegados Antonia Cioaza y Jakob Nielsen (desde 2022).

Nuestro teatro viaja, visita diferentes lugares y contextos. Es importante no volverse esclavos de este continuo desplazamiento, de este “oficio de andar



Antonia Cioază. Foto: Stefano Di Buduo

“ como lo llamaban los actores de siglos pasados. Es importante contradecir el viaje y transformarlo en la paradoja de un movimiento que echa raíces. La granja en las afueras de Holstebro que en 1966 habíamos convertido en “laboratorio teatral” era una de mis raíces.

Los historiadores cuentan que en Londres, tres días después de la Navidad de 1598, luego de una fuerte nevada, los hermanos Burbage y los miembros de su compañía dieron el primer ejemplo de que el teatro no es un edificio, sino los hombres y mujeres que lo hacen. El propietario del terreno donde los Burbage habían construido veinte años antes The Theatre, el primer edificio destinado exclusivamente a espectáculos teatrales - había aumentado el alquiler de forma desproporcionada. No pudiendo llegar a un acuerdo, los hermanos Burbage con los miembros de su compañía The Lord Chamberlain’s Men - de la que Shakespeare era actor, autor y propietario del 10% - desmontaron completamente el edificio en una noche, cargaron las distintas piezas en balsas y lo transportaron al otro lado del Támesis, en el norte de Londres, a Southwark, una zona pantanosa e insalubre. Allí compraron un terreno y construyeron The Globe, cuya historia se convirtió en uno de los orígenes de todos los que vivimos de este oficio.

Siempre ha sido para mí una necesidad imperiosa tener un lugar propio para proteger mi libertad. Es un reflejo condicionado de mi juventud como emigrante. Siempre ha sido fundamental para mí poseer una modesta tienda de beduino donde albergar el “sueño” que mantiene unido a un grupo. El “sueño” no es un objetivo a alcanzar, un programa a realizar, una declaración de intenciones. Es más bien una indescriptible confusa nebulosa emocional de *algo* esencial. Este algo esencial es diferente para cada uno de sus componentes, *algo incommunicable* que incita a no rendirse. No se acciona sobre los seres humanos a través de la lógica y el conocimiento, sino mediante el ejemplo, la confianza y la empatía. El “sueño” teje lazos en el grupo arraigados en el rigor cotidiano de un oficio y en el consenso individual de una autodisciplina colectiva que iguala. Cada uno da lo mejor de sí mismo en función de sus posibilidades y todos reciben la misma recompensa. El teatro es un microcosmos compuesto por unos pocos hombres y mujeres, pero puede convertirse en una fortaleza donde salvaguardar y realizar los sueños. Cuando en un grupo muere el “sueño” reaparece la desigualdad. El grupo no es una familia o una comuna, sino una comunidad de trabajo basada en la igualdad. Cada uno es copropietario y coautor. La tierra pertenece a quien la trabaja.

En marzo del 2023, privado de hogar y habitando el nomadismo junto a mis compañeros del Odin Teatret, era consciente de la vitalidad que emana de la tensión de un nuevo espectáculo. Los ensayos materializan de forma tangible el “sueño” de un grupo. El proceso de darle vida es un desafío a uno mismo y a

las circunstancias de su biografía, al pasado que nos ofrece sus historias y a las condiciones del presente en el cual vivimos.

Después de más de sesenta años de oficio solo podía repetir mis certezas a través de las palabras del escritor brasileño Fernando Sabino:

De todo quedan tres cosas: la certeza de que siempre estamos comenzando, la certeza de que necesitamos continuar, la certeza de que seremos interrumpidos antes de terminar. Por lo tanto, debemos hacer: de la interrupción un nuevo camino, de la caída un paso de danza, del miedo una escalera, del sueño un puente, de la búsqueda un encuentro.

Describe tu aldea y describirás el mundo, decía Tolstoi. Empecé el primer ensayo partiendo de la situación precaria en la que nos encontrábamos mis compañeros y yo. La paciencia *activa* es la cualidad que permite ir más allá de la inteligencia y encontrar lo que no sabes que buscas. Dejé que el instinto y la experiencia identificaran el tema del nuevo espectáculo. También en esto reside la creatividad: descifrar y explotar las circunstancias que ofrece el azar.

Las nubes aparecieron en el comedor de Ulrik y Rina cuando le pedí a Jan que cantara una canción como primer paso hacia el espectáculo, cuyo tema y título aún desconocíamos. Con su delicada voz, acompañado de la guitarra, Jan cantó una melodía popular danesa en la que una nube, en el cielo sereno, dibuja sombras sobre el bullicio del mundo. Propuse hacer un espectáculo sobre las nubes.

Cada uno de nosotros fue en busca de poemas, músicas, pinturas y textos que tuvieran que ver con los cirros y los cúmulos. Yo seguí la asociación de un río, hijo de las nubes, que nace, crece y desaparece en el mar. Los ríos habitan el mundo de formas diferentes y nos sugieren que el futuro es ancestral. Fantaseaba con su poder mítico, el Nilo y su civilización o el río Amazonas que nace de un arroyo en los Andes y genera un mundo acuático con cientos de afluentes. Los ríos alimentan las nubes cuya lluvia les devuelve las aguas del cielo que rencuentran su origen y vuelven a evaporarse. Intentaba visualizar estas metamorfosis en forma de niebla, granizo, vapores, pantanos y cascadas: ¿cómo articularlas en un relato simple y estimulante que tuviera sentido para mí y para mis espectadores?

Captar lo universal en el cambio, decía Goethe. Para esto, hay que *saber hacer*, dominar una técnica, dejar crecer el proceso en dos niveles complementarios: uno dirigido a la razón que puede perder el hilo de la comprensión para luego encontrarse gratificada individuando uno diferente. El otro nivel implica el mundo sensorial, el sistema nervioso, la imaginación y la dimensión inefable de nuestra biografía individual y la del espectador.



Julia Varley, Else Marie Laukvik. Foto: Annalisa Gonnella

Tage, experto en Shakespeare sobre el cual había preparado una masterclass-espectáculo, descarriló el flujo inconexo de mis pensamientos en una dirección completamente distinta. Citó el diálogo entre Hamlet y Polonio, inmediatamente después del famoso soliloquio “ser o no ser” (acto tercero, escena 2):

HAMLET - ¿Veis esa nube? tiene casi la forma de un camello

POLONIO - ¡Por los clavos de Cristo!, de veras es un camello.

HAMLET - Creo que es como una comadreja.

POLONIO - Tiene el lomo de una comadreja.

HAMLET - ¿O de una ballena?

POLONIO - Muy parecida a una ballena.

Busqué en *Hamlet* las líneas en las que Shakespeare hablaba de las nubes. Las junté y las utilicé como núcleo a partir del cual desarrollar las primeras escenas de un espectáculo cuya historia y sentido debían descubrirse durante los ensayos. Es importante “humanizar” el proceso. El espectáculo *crece* como una criatura viva, con una coherencia y un ritmo propio. Es un feto que hay que defender, que ya tiene una identidad, y por lo tanto debe recibir inmediatamente un nombre. Bauticé la obra en gestación *Las nubes de Hamlet*. Así Shakespeare entró en el espacio de nuestros ensayos y nuestras mentes.

Es el proceso en torno a un texto o a una historia real o inventada el que decide. Son sus acontecimientos los que provocan nuestras reacciones y debemos



Rina Skeel, Else Marie Laukvik, Ulrik Skeel. Foto: Annalisa Gonnella

actuar con cautela sin imponer nuestra voluntad impregnada de prejuicios. No somos nosotros quienes buscamos las historias. Son ellas las que llaman a nuestra puerta, nos persuaden para que las acogamos, nos toman de la mano y nos conducen a su mundo. Un cierto tipo de proceso creativo presupone la renuncia a nuestras inclinaciones y la obligación de seguir imprevistos, propuestas oscuras, malentendidos y errores. No es pasividad, ceguera o fe indolente en las coincidencias. Sigo una historia aún poco discernible con todos mis sentidos alertas, como una madre sigue los pasos del niño que aprende a caminar y abrirse camino en un mundo desconocido.

1587 y 1968: Christopher Marlowe o Judith Malina y Julian Beck, Grotowski y el Bread and Puppet Theater, los Young Angry Men, Ionesco y Beckett

La biografía de Shakespeare es enigmática. Tenemos documentos que indican su nacimiento, su matrimonio, las multas por su incumplimiento en pagar impuestos y las compras de propiedades con los sustanciosos ingresos como actor y poeta. Pero no poseemos ni una sola carta escrita a su esposa (que, además, era analfabeta), a amigos o colegas. Ignoramos casi todo sobre sus amistades y vínculos familiares.

Nada es más cercano a la experiencia teatral de mi generación que la

llegada de Shakespeare a Londres en 1587. El joven provinciano de Stratford con poca experiencia como actor se encontró en un ambiente de ferviente ebullición. La ciudad, la tercera más poblada de Europa después de París y Nápoles, contaba con 200.000 habitantes y los primeros edificios teatrales construidos unos años antes albergaban hasta dos mil espectadores. No bastaba con montar uno o dos espectáculos de éxito por temporada y mantenerlos en cartel un número razonable de representaciones. Para atraer al público las compañías tenían que cambiar constantemente de repertorio y en consecuencia de programación cada noche. Las compañías tenían un apetito insaciable de nuevas obras.

Shakespeare nunca había visto un teatro. Descubrió una plataforma rectangular elevada, que se extendía hacia el centro de un gran patio del tamaño de una pista de tenis actual. Los espectadores pobres seguían los espectáculos de pie al aire libre, rodeados de hileras de galerías cubiertas para los nobles y adinerados. Solo diez años antes, en 1576, el comerciante John Brayne y el carpintero James Burbage habían construido un edificio poligonal de madera, bautizándolo con el inusual nombre de The Theatre que evocaba paradójicamente los anfiteatros de la antigüedad. Aquí se llevaba a cabo una práctica poco habitual que venía del continente: los espectadores debían comprar un billete a la entrada. Hasta entonces, los actores ambulantes pasaban sus sombreros entre el público al final del espectáculo.

Shakespeare se unió a la horda de gente que corría al Rose (otro teatro) para ver *Tamerlán el Grande* de Christopher Marlowe, la sensación del momento. Fue una experiencia visceral que cambió su vida. El drama de Marlowe era una exaltación del sueño de dominación y éxito. El protagonista, Tamerlán, un pobre pastor, conquista el mundo entero gracias a su determinación, a su carisma y a su ferocidad. La representación derrochaba un pomposo exotismo - un Oriente al Oriente del Oriente - ríos de sangre, banderas que giraban, rugidos de cañones: una celebración de la voluntad de poder. Nada frenaba al protagonista: ni el miedo, ni la deferencia, ni el respeto por el orden establecido de la sociedad. En este drama todas las leyes civiles y las normas de conducta enseñadas en las escuelas, universidades y por la Iglesia habían sido suspendidas. Ya no había más obligaciones a seguir ni censura moral. Los espectadores aclamaban el vilipendio de todo lo que habían aprendido al son de admoniciones y preceptos. El teatro como oasis de libertad y emprendimiento.

El papel de Tamerlán era interpretado por Edward Alleyn, un joven actor de 21 años, dos menos que Shakespeare. Shakespeare fue seducido por la majestuosa presencia y la nítida voz de su coetáneo, capaz de cautivar los oídos de miles de espectadores. Sin embargo, se dio cuenta de que la sutil magia que encandilaba a

los espectadores no dependía únicamente de la vibrante interpretación de Alleyn ni de la temeraria ansia de poder y conquista del protagonista. Shakespeare y los espectadores enmudecían ante un aspecto técnico nunca antes escuchado: el *blank verse*, el verso suelto, el irresistible flujo dinámico de versos sin rima de diez sílabas y cinco acentos que Christopher Marlowe había modelado para su drama. El encanto de esta forma métrica estaba encerrado en su maravillosa arquitectura de ritmo refinado e implacable.

Sin iluminación ni escenografías, a la luz del día, al aire libre, los espectadores isabelinos se dejaban llevar por el efecto ilusionista de los actores y sus ricos trajes aristocráticos, prerrogativa de la nobleza, pero prohibida al pueblo e incluso a los actores fuera del escenario. No necesitaban oscuridad para imaginar la noche, ni árboles de cartapesta para ver un bosque. La imaginación estaba en el poder.

Leo todo esto y recuerdo *El príncipe constante* de Calderón de la Barca, el espectáculo que hizo famosos a Grotowski y a los actores del Teatr Laboratorium polaco en 1966. Revivo en mis sentidos la alternancia de *incantations* en el melodioso torrente vocal de los monólogos de Ryszard Cieslak, el actor protagonista. La fragmentación del texto tratado como pretexto para una representación que había roto la separación espacial entre el escenario y la platea y creaba un cordón umbilical entre los actores y yo espectador. Me recuerda lo que yo mismo presencié: la furiosa energía de la época, iconoclasta, desbordada de indignación, revuelta y vitalidad en los espectáculos de Judith Malina y Julian Beck, Luca Ronconi, el Théâtre du Soleil, el Bread and Puppet Theater, La Mama, o los ingleses Young Angry Men, John Osborne, Edward Bond, John Arden, Harold Pinter, en París y en Polonia Ionesco, Arrabal, Beckett, Mrozek y Rózewicz.

Más adelante, después de 1968, la irrupción de una nueva cultura teatral con un sistema de producción original y una visión transformadora del oficio de actor. Los jóvenes Marlowe y Shakespeare de nuestra época se unieron en grupos sobre la base de afinidades ideológicas, emocionales, estéticas, terapéuticas, revolucionarias, religiosas, éticas y políticas. El replanteamiento del espacio teatral y de las relaciones entre actores y espectadores, y la búsqueda de nuevas aplicaciones del oficio de actor en contextos sociales específicos fracturaron la homogeneidad de la tradición teatral en todo el planeta. Fue el big bang de una profesión secular que ya no se correspondía con la del teatro de arte y entretenimiento o con la audacia de un teatro de vanguardia y experimentación. Una tercera cultura con nuevas formas de producción se arraiga en la historia de nuestro oficio. Un Tercer Teatro constituido por jóvenes empujados hacia el teatro por necesidades diferentes.

Cada planeta teatral tiene sus zonas periféricas, sus regiones marginadas,



Jakob Nielsen, Ulrik Skeel, Rina Skeel. Foto: Stefano Di Buduo

divergentes o discriminadas. Están lejos del centro, pero la distancia no significa que estas periferias no hayan conquistado su propia autonomía. Son sobre todo la prueba de que en el teatro, lo que siempre acaba ganando es lo humano: el actor y el espectador.

Detalles históricos que no me ayudan a responder a la pregunta: ¿por qué Hamlet hoy?

Shakesspere, Shakysper, Shaxpeer, Shakespeare, Schakspere, Shexpere, Shaxkspere, Shappere, Shaxberd. La ortografía se trataba con desenvoltura en tiempos del Bardo. Existen más de 80 formas de escribir su nombre y él mismo no dudó en firmar como Willm Shap o Willm Shakspere.

Hamnet y Hamlet eran nombres intercambiables en Inglaterra en los registros de finales del siglo XVI y principios del XVII. Shakespeare había bautizado a su hijo Hamnet/Hamlet con el nombre de un amigo, su vecino en Stratford. En 1596, muere Hamnet/Hamlet a la edad de once años en la casa de Henley Street. Junto a su lecho la madre, sus dos hermanas y sus abuelos paternos piensan en su

padre que está lejos, en Londres, donde vive permanentemente ganándose el pan como actor y escritor de dramas. ¿Cómo le explicarán la repentina enfermedad y muerte del hijo?

Cinco años más tarde, en 1601, Shakespeare pierde a su padre. Ahora es el único que lleva el apellido, que desaparecerá con él. Durante el período de duelo escribe *La trágica historia de Hamlet, príncipe de Dinamarca*. Reelabora un texto ya existente y hoy perdido, en el que siendo joven había interpretado el papel del fantasma. La historia de Hamlet había sido contada por el francés François de Belleforest, quien, a su vez la había tomada de una crónica medieval en latín del danés Saxo Grammaticus. Una historia de asesinatos y venganzas en la época precristiana de los vikingos en la que era deber del hijo matar al asesino de su padre. En el Hamlet de Saxo Grammaticus como en el de Belleforest no hay fantasmas. No había necesidad porque el asesinato era de dominio público, al igual que la obligación de vengarse. Shakespeare transforma el asesinato en un secreto. De ahí el fantasma, *deus ex machina*, que cuenta cómo fue asesinado.

La primera versión del texto de *Hamlet* fue publicada en *quarto* en 1603 y la última en *folio* en 1623 después de su muerte. La versión final en *folio* es más larga y completa que la versión en *quarto*. Incluye más escenas y unas 600 palabras nuevas en inglés con siete largos monólogos que no son acción sino reflexión interior. Hoy lo sabemos bien: el monólogo es una técnica de los personajes para transmitir al espectador lo que sucede en su interior.

El *quarto* de 1603 es la mitad del texto del *folio* de 1623, unos 2000 versos - o dos horas de recitado, la duración habitual de un espectáculo. Es sin duda la versión utilizada por los actores para la representación en el Globe. La versión del *folio* supone más de 4000 versos, cuatro horas completas de representación, algo imposible para la época. Los soliloquios añadidos a la última versión en *folio* son “literatura” concebida y agregada por Shakespeare para los lectores que comprarían sus obras como libros. Todas estas informaciones, sin embargo, no me ayudan a responder a la pregunta: ¿por qué *Hamlet* hoy?

¿Qué nos dice hoy la historia de un padre cuyo fantasma se aparece ante su hijo y le deja la tarea de matar y vengarlo? ¿Cuál es el legado que hemos recibido de nuestros padres y que transmitiremos a nuestros hijos? ¿Y si Hamlet, como Antígona, afirmara: No nací para compartir el odio, sino el amor?

La duda vuelve débil al hombre dice el príncipe de Dinamarca. Tal vez en estas preguntas radique mi error: juzgar el valor o el sentido de mi existencia y de mis actos con las normas de la sociedad, de una causa, de una utilidad cuantificable o de una finalidad teatral.

Todos estamos influenciados por los que nos precedieron y por lo que ocurre en el presente. El teatro, con su historia y sus técnicas es un río. Incluso sin quererlo, si te metes en él, sales mojado.

Si el teatro es para mí el país de la nostalgia, es porque nutre el sueño de lo posible en lo imposible, de la fantasía en la realidad, del asombro en la banalidad, de la danza en el estancamiento. La posibilidad de compartir la acción junto a otras personas. De ahí la profunda gratitud a mis actores y a tantos vivos y muertos que me enseñaron un oficio cuya energía puede intensificar e iluminar el sentido incommunicable de mi vida.

Avanzo intentando comprender si mi cuerpo-mente ha encontrado de nuevo el camino. Me identifico impulsivamente con las acciones de los actores: un abrazo entre intelecto e instinto, entre disciplina y riesgo. Me es desconocido el espectáculo y desconocido su significado. No es un enigma, sino un misterio. Como la vida.

Decía T.S. Eliot: cada generación se equivoca con Shakespeare de una manera nueva.

Traducción: Ana Woolf



Antonia Cioază, Jakob Nielsen. Foto: Stefano Di Buduo





página izquierda:

Julia Varley. Foto: Tommy Bay
 Else Marie Laukvik, Rina Skeel, Ulrik Skeel.
 Foto: Annalisa Gonnella
 Antonia Cioază. Foto: Annalisa Gonnella
 Jakob Nielsen, Antonia Cioază, Julia Varley.
 Foto: Annalisa Gonnella
 Rina Skeel, Ulrik Skeel. Foto: Annalisa Gonnella
 Rina Skeel. Foto: Stefano di Buduo

página derecha:

Jakob Nielsen, Julia Varley, Antonia Cioază.
 Foto: Annalisa Gonnella
 Jakob Nielsen, Ulrik Skeel. Foto: Annalisa Gonnella
 Rina Skeel. Foto: Tommy Bay
 Antonia Cioază, Julia Varley. Foto: Stefano Di
 Buduo

CON LA CABEZA EN LAS NUBES

Fue con espíritu aventurero que el Odin Teatret empezó a hacer teatro en las calles y plazas en los años setenta, sin imaginar nunca que un día tendríamos que trabajar en un espectáculo de sala sin estar en el teatro que habíamos construido durante más de cincuenta años, sin la protección de las paredes y el techo de nuestra casa. En la vieja granja de Særkjær en Holstebro, Dinamarca, estábamos acostumbrados a ensayar un nuevo espectáculo durante meses repartiéndonos en las cuatro salas de trabajo. Durante las primeras horas del día los actores trabajábamos individualmente en el mismo espacio o a solas con el vestuario, cantos, objetos y textos. Los músicos ritmaban nuestras improvisaciones y partituras que presentaríamos al director con viejas y nuevas melodías. No era exactamente entrenamiento, sino un tiempo dedicado a alejarse del comportamiento del espectáculo anterior y a encontrar nuevas orientaciones. Hemos llamado a este tiempo con diferentes nombres: vivero, invernadero, pecera... Después de este tiempo individual, desde el primer día de ensayos, siempre hacíamos un ensayo completo de los materiales ya fijos.

Para el espectáculo *Las nubes de Hamlet* nos encontramos en una situación totalmente distinta y eso influyó en el proceso de creación. Tuvimos que cambiar para adaptarnos a nuevos espacios y ritmos y al mismo tiempo mantuvimos algunos de nuestros hábitos y convicciones. Las lecciones de muchos procesos pasados nos inducían a escuchar las señales que surgen en la medida en que se avanza en medio de una aparente ignorancia.

En 1983, el Odin Teatret creó el Nordisk Teaterlaboratorium (NTL) como marco para sus diversas actividades e incluyendo iniciativas de otros grupos y artistas independientes. Desde el 2015, Altamira Teatro Studio, DOO y Kunstparti, Ikarus Stage Arts, The Jasonites, KompaniTo, Mathias Dyhr, Cross Pollination, Marylin Nunes, Anna Stigsgaard, Mia Theil Have, Ana Woolf, Landsbylaboratoriet, Vali Teatro, entre otros, han formado parte de él... Como coordinadora del NTL, organicé un Festival en el 2019 y 2020 para compartir la variedad de nuestro ambiente. En el 2021 el Festival se canceló debido a las restricciones del coronavirus.

En el 2021 Eugenio Barba había decidido dedicarse exclusivamente al Odin Teatret y a las actividades de los archivos y de la antropología teatral, y el 1 de enero del 2022, una persona elegida dentro de nuestro ambiente asumió la dirección del Nordisk Teaterlaboratorium. Con la justificación de un cambio generacional, ante nuestra sorpresa, comenzó inmediatamente su labor de desmantelamiento de la cultura de teatro de grupo y de la autonomía de producción que habíamos practicado desde 1964. En marzo del 2021 renuncié a mi papel de coordinadora y en agosto del 2021 Eugenio Barba propuso al nuevo director y al consejo de administración continuar su trabajo con el Odin Teatret dentro del Nordisk Teaterlaboratorium, recibiendo solo el 10% de las subvenciones y asumiendo él mismo la responsabilidad financiera de las personas de su grupo. El consejo de administración rechazó la colaboración deseándole buen trabajo en otra parte y no renovó su contrato. A finales del 2022, al concluir la gira del último espectáculo de grupo del Odin Teatret, *Tebas en tiempos de la fiebre amarilla*, fueron despedidos muchos miembros del Odin Teatret, incluida Else Marie Laukvik, una de las fundadoras del grupo quien continúa en actividad. En consecuencia, el Odin Teatret fue refundado en la casa de Eugenio Barba el 4 de noviembre del 2022, en la misma sala en donde habíamos comenzamos los ensayos de *Las nubes de Hamlet*.

Yo estaba de gira en Italia cuando Eugenio Barba y los actores del ‘joven’ Odin Teatret empezaron a trabajar en un nuevo espectáculo de grupo en Holstebro. Con Eugenio estaban Else Marie Laukvik, Tage Larsen, Jan Ferslev, Ulrik Skeel y Rina Skeel. Habían elegido como tema las nubes. Me gustaba. Me daba una sensación de libertad y la posibilidad de seguir diferentes asociaciones. Las nubes pueden traer lluvia o nieve, dar sombra y alivio, correr con el viento o cubrir todo el horizonte con un manto gris, descargar granizo como balas de cañón, llorar sangre coloreada por la puesta del sol o amenazar con relámpagos una tempestad. En mi imaginación aparecían las nubes de René Magritte, bocanadas blancas de diferentes formas en el fondo de un cielo azul. Eran nubes optimistas y solares, a pesar de todo.

Por teléfono, Eugenio me informó que los dos jóvenes que se habían acercado a nosotros hacía ya unos años, Antonia Cioază y Jakob Nielsen, querían asistir a los ensayos. Le propuse incluirlos en el espectáculo, pero me contestó con un no rotundo, recordándome que no disponíamos de la posibilidad económica para acogerlos. Desde que el Odin Teatret ya no formaba parte del Nordisk Teaterlaboratorium, además de las paredes y el techo también perdimos todas las subvenciones. Al día siguiente me enteré que los jóvenes habían sido incluidos, cubiertos con capuchas para no revelar sus rostros, colocados a un lado del espacio

tocando sus violines. A mi regreso sufrí durante un tiempo el acompañamiento inseguro de una sonata de Bach, luego afortunadamente mejoraron gracias a los buenos maestros de música.

Los ensayos empezaron con una cuerda de embalar de plástico azul y unas sillas que cada actor cargaba como joroba o equipaje. Cada uno de nosotros hacía con estos objetos largas improvisaciones que repetíamos durante los ensayos en los salones de nuestras casas particulares. Pero el espacio no era suficiente y la acústica no era adecuada para la música y nuestras voces teatrales. Alquilamos una sala de gimnasia terapéutica en el viejo hospital en desuso de Holstebro, equipándola con la incommensurable ayuda de Teatret OM, un grupo amigo que vive en la cercana ciudad de Ringkøbing.

Durante muchas semanas los ensayos empezaban con la escena en la que Ulrik Skeel entraba en calzoncillos con una silla en la cabeza, se tendía en el suelo, comía unos caramelos y se vestía. Todo muy despacio. Como Buster Keaton, parecía que sus acciones más sencillas eran muy difíciles. La escena desapareció y solo después de muchos meses, en los últimos ensayos Ulrik reapareció semidesnudo como Claudio que lucha con Hamlet. Rina Skeel proponía canciones e improvisaciones como actriz. Else Marie Laukvik contribuía con monólogos de *Ornitofilene*, el primer espectáculo del Odin Teatret producido en 1964 y más tarde se concentró en coser e inventar su traje de “fantasma”, navegando en internet en busca de cintas y telas inhallables en Holstebro. Con una silla en lugar de una marioneta, reutilicé una escena de *El sueño de Andersen*, del 2004. La musicalidad de ese texto permaneció en el resultado final de *Las nubes de Hamlet*. Un gran libro de 60 x 40 cm comprado en Copenhague atravesó un sinfín de peripecias hasta transformarse literalmente en el reflejo del mundo: un espejo. Las sillas desaparecieron mientras elucubrábamos sobre cómo convertirlas en versiones transportables para las giras.

Un día tuvimos que hacer fotografías para anunciar nuestros ensayos en las redes sociales y asegurar que el Odin Teatret seguía existiendo a pesar de los rumores en sentido contrario. Recuperamos de nuestras casas ropa y trajes acumulados durante los viajes. Faldas de colores vivos con encajes y lentejuelas de Brasil, una capa de Jordania, un vestido de la India, un sombrero de Bolivia, una chaqueta de Mongolia, una capa de la ceremonia Honoris Causa de Eugenio Barba en Cluj en Rumania... Elegimos pelucas y zapatos, y después de la sesión de fotos comenzamos a cuidar los detalles y a descubrir una coherencia. ¿Quiénes éramos?

Las nubes nos condujeron hacia William Shakespeare, su vida como actor-escriptor, la frenética vida teatral de su época, la muerte del hijo Hamnet y del

padre que ocultó su fe católica en un país que se había vuelto protestante, y la historia de Hamlet, príncipe de Dinamarca. Hamlet y Ofelia, Claudio y Gertrudis eran figuras familiares en el Odin Teatret. En mi espectáculo *El castillo de Holstebro* de 1990, aún en repertorio, hay muchas referencias a los habitantes del castillo de Elsinor. El espectáculo del ensemble Theatrum Mundi *Ur Hamlet* del 2006 contaba la versión original de la historia escrita en latín por el primer historiador danés Saxo Gramaticus. En este espectáculo, el gran reto para Eugenio era cómo hacer sentir a los espectadores contemporáneos el terror que sentían en el teatro en el siglo XVII quienes creían en los espectros. Para el personaje del fantasma había imaginado un equilibrista que, por encima de las cabezas de los espectadores, atravesaba el patio del castillo de Elsinor donde se realizaba el espectáculo. Pero las autoridades no permitieron montar la cuerda en los muros de un edificio histórico y el fantasma se transformó en la Reina de las ratas que trae la peste a los habitantes del castillo, interpretada por un actor japonés de noh. Uno de los espectáculos que dirigí, *Il figlio di Gertrude*, con Lorenzo Gleijeses como protagonista se inspiraba en la novela de John Updike sobre Gertrudis, una joven enamorada con dificultades para relacionarse con su hijo.

Durante las pausas de los ensayos en grupo, Eugenio y yo, viajábamos por otros compromisos; desarrollamos una escena en torno a la muerte de Hamnet, el hijo de Shakespeare. Eugenio era consciente de que en Holstebro tendría que concentrarse en algunos de los actores con menos experiencia. Durante una clase magistral en Santa Fe, Argentina, en el 2023, hice una improvisación con temas muy alejados de nuestra obra y para la cual Eugenio escribió un texto. Durante meses la escena fue repetida, de forma grande, pequeña, con cuerda y sin cuerda, con sonidos y sin sonidos, con texto y sin texto. Queríamos dar cuerpo a Hamnet y habíamos pensado en una máscara africana cubierta por una venda, en un traje folclórico húngaro y finalmente en la marioneta de Fabio Butera, ya utilizada con anterioridad en otros espectáculos, *El matrimonio de Medea*, *El futuro en venta* y *El árbol*. Yo tenía una pequeña cuna de muñecas que quería utilizar para una demostración de trabajo sobre personajes, y en ella coloqué a Hamnet. Cuando tiraba de la cuna con la cuerda, se producía un sonido que se parecía a un lamento. Lo fijamos. Poco a poco las acciones de la escena desaparecieron. Quedó el texto, la cuna y la marioneta de rostro dulce.

Encontré como estímulo concreto para crear materiales de actor leyendo sobre la importancia de la giga, la danza y la música al final de las representaciones del Globe Theatre. Grabé mucha música encontrada en internet y encontré imágenes video de los bailes. Durante el tiempo de trabajo individual, bailaba e improvisaba siguiendo los impulsos de estas melodías que también me dieron

las entonaciones para algunos de los textos. Los pasos levantando los talones con los pies unidos que se siguen repitiendo en el espectáculo surgieron de esa investigación y reproducen una danza cortesana. En mis improvisaciones seguía la niebla de Londres, la escritura a la luz de las velas, y los rastros de las nubes en el cielo. Hoy, con el espectáculo casi terminado, me encuentro con frecuencia mirando hacia arriba. Escudriño las nubes intentando comprender adónde me conducen. Dialogo con ellas con los sonidos del viento, de la lluvia, de la tormenta y del mar que se calma con la vuelta del sol.

Para mí, la riqueza del teatro consiste en poder presentar simultáneamente realidades opuestas, que las distintas partes del cuerpo, las variadas inflexiones de la voz, y el flujo de las palabras integran y separan, subrayando y evocando la ambigüedad, dando al espectador la libertad de comprender según sus propios intereses y experiencia. Las escenas y acontecimientos de nuestro espectáculo son un caleidoscopio cuyas imágenes son provocadas por quien mira y lo mueve. Un día la corona del fantasma del rey muerto fue colocada sobre Hamlet tendido en el suelo. Sentí la necesidad del poder por mantenerse y pasar de generación



Jakob Nielsen, Julia Varley. Foto: Annalisa Gonnella

en generación, vi a los poderosos de hoy y su falta de escrúpulos para provocar guerras, hambre y terror. Un día veo alzarse la espada dentro de la corona, al día siguiente la elección entre la espada y la flor.

Me pregunto si la relación de los padres y las madres con sus hijos es diferente. ¿Quieren realmente dejar algo a sus hijos? ¿O solo exigen? Un día la poesía y la ilusión del amor joven se confronta con la pasión y el erotismo del amor maduro. Al día siguiente pienso en Shakespeare. No lo imagino especialmente apegado al hijo que no vio crecer, pero debió sentir la necesidad de dar continuidad a su nombre, de dejar un legado. Pienso en el testamento oculto de su padre en el que ruega que se digan misas por su alma, en cómo la vida privada es secreta y diferente de la pública. Las generaciones se suceden con una necesidad que se alterna entre rebelión y aceptación. Un día el teatro narra y comenta su época tomando partido, otro parece luchar solo contra la indiferencia y el aburrimiento. Al día siguiente todo es danza.

Depende del punto de vista. Cada uno entiende lo que tiene que entender, no lo que se ha dicho o lo que se ve. Son muchas las historias sumergidas, ya no se ven, pero siguen alimentando el presente. Hace poco leí una frase del actor italiano Massimo Troisi: “Soy responsable de lo que digo, no de lo que entiendes”. Podría resumir en estas palabras el dolor de perder la casa donde crecí profesionalmente y donde podía acoger gente y espectáculos, y la confirmación de que trabajar en un nuevo espectáculo obliga a mirar al futuro con optimismo activo. He vivido, literalmente, con la cabeza en las nubes. Es decir, tendiendo hacia lo imposible e inmersa en un ambiente de solidaridad, tenacidad y sonrisas. Amigos del “pueblo secreto” vinieron a visitarnos: Gregorio Amicuzi nos acompañó durante gran parte del proceso, Knud Erik Knudsen construyó la estructura e incluso nos regaló una caja de herramientas de trabajo, Claudio Coloberti sacrificó su trabajo de cineasta para ayudarnos como “técnico”, el siempre sereno Stefano Di Buduo nos regaló sus videos de ternura paternal y transmisión guerrera. Luego nos acompañaron, entre otras, las visitas y consejos de Jan de Neergaard, Exe Christoffersen, Annelis Kuhlmann, Adam Ledger, Kathrine Winkelhorn, Dorthe Kærgaard, Anna Bandettini. Para el lector de este texto, estos nombres dicen poco, para nosotros, los del Odin Teatret, han sido sólidos muros que nos protegieron del hielo de la época.

Traducción: Ana Woolf

EL ESPACIO DE LAS NUBES

Entrando el primer día de ensayo en la sala, me encuentro con dos filas de sillas, una a cada lado de la sala. Delimitan el espacio escénico y reciben a los espectadores. Es el “espacio río”, como lo llama Eugenio Barba. Conozco el formato y conozco parte de su historia.

Vi el “río” por primera vez con el Odin Teatret en el 2000 en Roma con el espectáculo *Mythos*. Impactante. Sentado, además de ver, viví el espectáculo. Lo he visto y lo he vivido junto con los espectadores, que estaban sentados del otro lado. Pude ver sus caras, sus reacciones, algunas cabezas mirando hacia un lado, otras hacia otro, así como las bocas abiertas, las distintas posiciones de las piernas, de los brazos y de las manos. Pude ver y observar cómo la comunidad de espectadores miraba y observaba, y vivía la experiencia con la comunidad de actores.

El “río” es el espacio escénico oblongo que corre en el medio de los cuerpos de los espectadores y que no puede ser dominado en su totalidad por la mirada de los presentes. Genera dos posibles frentes escénicos, uno a la izquierda y uno a la derecha, así como un corredor central más grande, en el que se mueven, actúan, danzan y hablan los actores.

Aunque el espectáculo no haya empezado, el “río” genera esa sensación de convivencia, curiosidad y contacto. En la espera de los actores, los espectadores miran a las personas sentadas frente a ellas, intentan orientarse en esas nuevas circunstancias y, a falta de un escenario donde concentrar su atención, comienzan a escoger donde mirar.

Cuando finalmente el espectáculo empieza a pocos centímetros de los espectadores, el actor con su presencia genera la “chispa”, que como teorizó y practicó Jerzy Grotowski, pone en relación los dos ensambles: el ensamble de los espectadores y aquel de los actores. Todos participamos y vivimos una experiencia juntos, como en un ritual o una ceremonia civil. La sensación es muy diferente a cuando asistimos a un espectáculo frontal.

El espacio escénico - que define la relación entre actores y espectadores - ha sido fundamental en la historia del teatro, en cuanto determina la técnica

de los actores, sus maneras de comportarse para construir la ficción escénica e intensificar la experiencia del “ver” del espectador.

En la Inglaterra de Shakespeare, el Globe Theatre fue construido en el 1599 y destruido por un incendio en 1613. Se volvió a construir nuevamente en el 1614 y funcionó hasta el 1642 cuando fue cerrado por una ordenanza. El nuevo Globe Theatre fue construido el 1997, respetando las características del original y sigue funcionando hasta el día de hoy.

El escenario estaba en medio de un patio de arena a cielo abierto en el que se posicionaba el público, habiendo varios balcones alrededor, que servían también para ubicar a los espectadores. En la arena, que era el lugar más barato, los asistentes al espectáculo, los cuales eran llamados en manera despectiva *groundlings*, permanecían de pie sobre el suelo de tierra para ver el espectáculo. Alrededor del patio, había tres distintos niveles de balcones; el balcón de la arena central, que tenía un elevado costo y los balcones laterales, que aunque tenían peor visibilidad, eran más caros aún y eran destinados a la clase alta. Una de las razones para este tipo de construcción, era el hecho de que el público podía verse además de ver la obra. El espectáculo era una ocasión de encuentro en la que la sociedad se representaba a sí misma.

Lo mismo sucedía en el teatro a la italiana. Su arquitectura permitía a los espectadores una percepción que dominaba el lugar de la acción, el escenario donde actuaban los actores. Con sus divisiones en balcones (“palchetti”), la estructura social de la Italia de aquella época era puesta en evidencia. El



patio de butacas, aunque tenía la mejor visibilidad hacia el escenario, era destinado al “pueblo”. En cambio, en los balcones, la visibilidad hacia el escenario era reducida pero se gozaba el placer de observar los espectadores y ser observados por ellos. Los balcones eran destinados a los aristócratas para recibir invitados, comer y gestionar su vida social como si fuera un salón público.



Fue Grotowski, con su pequeño Teatro de las 13 filas en Opole, Polonia, en los años 1959-1964, el primero en desintegrar la separación entre actores y espectadores

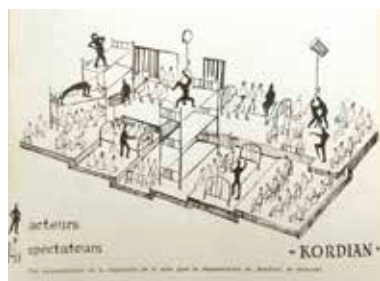
Espacio río de *En el esqueleto de la ballena* del Odin Teatret. Foto: Francesco Galli
Teatro San Carlo, Nápoles, Italia, fundado en 1737.

fundando un espacio único en cual los actores circulaban entre el público. En su *Faust*, los espectadores asistían a un banquete y en *Kordian* estaban sentados sobre camas de un hospital psiquiátrico. Las consecuencias fueron extremas.

Hubo una explosión de posibilidades que llevaron al teatro fuera del teatro: en las plazas, en las casas, en las cárceles, en los hospitales y en cualquier tipo de espacio en el que se podía generar el encuentro entre los dos ensambles. El espacio escénico empieza a transformarse según el deseo de los artistas de encontrar, hablar, expresar sus necesidades al público. El “cómo” se genera este encuentro se vuelve, entonces, espacio de práctica, experimentación y reflexión en el intento de involucrar más re-activamente al espectador.

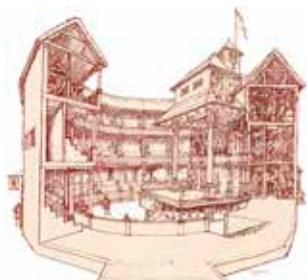
Así como en el Globe Theatre de Shakespeare, donde los diversos estratos sociales se mezclan para asistir a un espectáculo cuyo lenguaje hablaba a todos, hoy *Las nubes de Hamlet* del Odin Teatret quieren enfrentarse a ese desafío. Los actores se encuentran cada noche con un grupo restringido de 90 espectadores que los han elegido.

El “río” alberga ese diálogo a través de textos, imágenes, sonidos, objetos, instrumentos, música tocada en vivo, danzas salvajes y vibrantes éxtasis. Es una corriente incansable animada por la composición de cada detalle de la “partitura” de los actores. Cada pormenor narra, evoca, sugiere. Cada actor plasma su presencia consciente de que está rodeado de espectadores, y elabora



un comportamiento que a través de signos físicos dinámicos impacta incluso en las personas que están a sus espaldas. Todo viene articulado en relación con el espacio donde el actor ya no cuenta solo con una relación frontal, sino circular.

En el “río”, el espectador no puede ver todo el espacio escénico, como en un teatro a la italiana o en el Globe Theatre: ahora tiene que elegir. Su atención es dirigida a las extremidades del “río” por los sonidos, las voces y las acciones de los actores en un mosaico incesante de estímulos simultáneos. Es interesante ver el tiempo que Eugenio



Kordian del Teatr Laboratorium, 1962. Espacio escénico. The Globe Theatre, sección del teatro original fundado en 1599.

Barba, junto a sus actores, emplea para decidir a dónde dirigir la atención del espectador. Las variaciones de entonación o una tensión del torso del actor determinan la percepción y orientan la interpretación personal de lo que el espectador está viviendo. En la simultaneidad de las acciones, es el espectador quien elige ser atrapado más bien, por una acción más que por otra. Cada espectador, entonces, hace su propia dramaturgia en relación a su imaginario y su propia biografía y, sobre todo, en relación a cómo las acciones afectan su percepción. Hay un nivel literal, las palabras, otro visual, las imágenes, otro auditivo con los sonidos. Las reacciones de los otros espectadores sentados de frente acentúan el efecto cinestésico de las acciones de los actores.

El sentido cinestésico nos rinde conscientes de nuestro cuerpo y sus tensiones, y también de las personas que lo rodean. Hasta en una distancia de ocho a nueve metros, el sentido cinestésico impacta concretamente en el sistema nervioso del espectador. Una distancia mayor crea un alejamiento, como cuando se observan imágenes en la televisión. Es la diferencia fundamental dinámica y perceptiva entre teatro y cine o la televisión, entre organismos tridimensionales vivos e imágenes bidimensionales.

Así que todos somos manipulados a nivel sensorial cinestésico por la proximidad de las acciones de los actores que constituyen el flujo energético del “río”. Sus aguas limpias o turbias nos atraviesan y aunque no entendemos el significado de algunas palabras - el Odin Teatret siempre ha montado espectáculos con el uso de distintos idiomas - o la narrativa del director, el “río” nos cuenta por qué nosotros somos parte de su tonicidad y dinamismo. No somos individuos solitarios: en este ritual sin balcones ni sitios privilegiados, la proximidad del espectador de enfrente que podemos ver y nos ve, se funde con la de los actores.

El “río” nos lleva con Gertrudis y Claudio, que se abrazan, juegan y traman durante todo el transcurso del espectáculo, nos mueve con Shakespeare que imagina y escribe en el libro del mundo el amor de Ofelia y Hamlet, pero también su dolor por la muerte de su hijo, con el mismo nombre del príncipe de Dinamarca.

Cuenta el “río” a nuestros ojos, a nuestras orejas, a nuestros instintos, a nuestros sueños y fantasmas. El fantasma del padre de Hamlet, que vaga en el “río”, nos envuelve con sus lamentos, gemidos y gritos. Ya sea conscientemente o no, nos vemos arrastrados a una trágica historia de venganza.

ODIN TEATRET

Odin Teatret (www.odinteatret.org) fue fundado por Eugenio Barba en 1964 en Oslo, Noruega con cuatro jóvenes que fueron rechazados de la escuela nacional de teatro. En 1966, el Odin Teatret se mudó a Dinamarca y transformó una granja en las afueras de Holstebro en un laboratorio teatral. En 1983, el nombre cambió a Nordisk Teaterlaboratorium/Odin Teatret como marco para una institución con numerosas actividades artísticas y educativas, una editorial, producción cinematográfica, festivales e iniciativas comunitarias. En el 2022 el Odin Teatret y Eugenio Barba dejan el Nordisk Teaterlaboratorium y continúan su actividad en Dinamarca y en el resto del mundo.

En el 2024, las actividades del Odin Teatret incluyen actuaciones en Dinamarca y en el extranjero, pedagogía y talleres, contacto permanente con grupos de teatro también a través de proyectos europeos, la residencia intensiva anual de nueve días Odin Home en Ringkøbing-Skjern, el Festival Transit anual dedicado a las mujeres en el teatro en Stendis, y Poesía del Jueves en colaboración con otras instituciones de Holstebro.

En colaboración con la Fondazione Barba Varley el Odin Teatret participa activamente en la producción de películas y videos educativos, en la publicación de libros, brinda apoyo a personas y grupos en situaciones desfavorecidas, organiza sesiones de la ISTA (International School of Theatre Anthropology), actuaciones con el multicultural Theatrum Mundi Ensemble, la revista “JTA - Journal of Theatre Anthropology” y una serie de películas sobre antropología teatral que se pueden descargar de forma gratuita (www.fondazionebarbavarley.org).

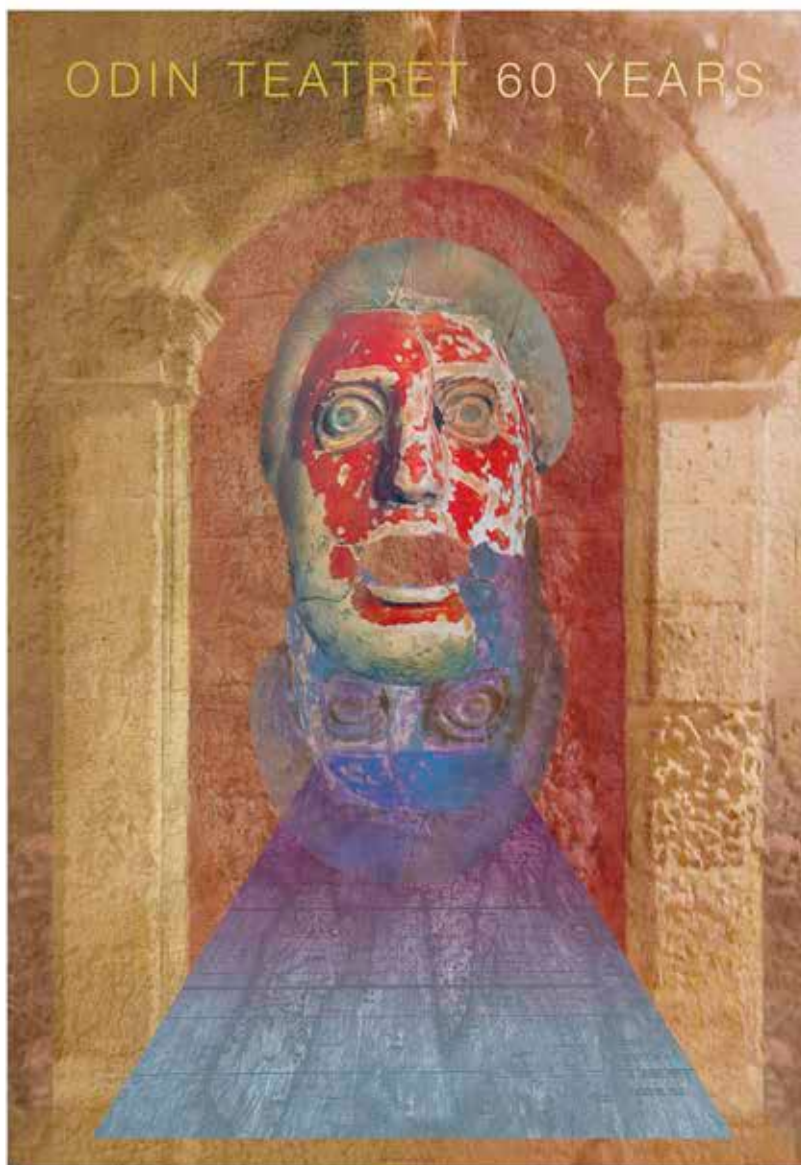
En el centro de esta colaboración se encuentra LAFLIS, Living Archive Floating Islands (www.LAFLIS.org), creado después de la donación por parte de Barba de su biblioteca y patrimonio artístico a la región de Puglia en Italia. Es en Lecce, en la Biblioteca Bernardini, donde cobra vida la historia del Odin Teatret, así como la extensa documentación sobre el Festival Transit dirigido por Julia Varley, sobre el Proyecto Magdalena y sobre los grupos del Tercer Teatro. Se dispone de un archivo digitalizado con documentos que datan de 1960, cuando Barba viajó a Polonia para estudiar dirección y conoció al joven Grotowski.

Los lazos tejidos durante 60 años han llevado al desarrollo de un entorno profesional y académico en cooperación con universidades, grupos y asociaciones culturales. Las experiencias del Odin Teatret, con 86 espectáculos presentados en 67 países y en diferentes contextos sociales, han generado una cultura particular arraigada en la diversidad cultural y en el principio del “trueque”: los actores del Odin Teatret se presentan con su trabajo en un ambiente específico, que a su vez responde con canciones, música y danzas de su propia cultura.



Jan Ferslev, Rina Skeel, Eugenio Barba, Julia Vartay, Antonia Cioază, Jakob Nielsen. Abajo: Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Ulrik Skeel en Mini Transit Festival, Stendis 2024. Foto: Annalisa Gonnella

Odin Teatret: Eugenio Barba, Antonia Cioază, Claudio Coloberti, Jan Ferslev, Knud Erik Knudsen, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Jakob Nielsen, Francesca Romana Rietti, Anne Savage, Rina Skeel, Ulrik Skeel, Julia Varley



Poster: Peter Bysted



ODIN TEATRET

Tingagervej 1, 7500 Holstebro, Danmark
CVR-number: 43629190 - odin@odinteatret.org
www.odinteatret.org - +45 22624135