



LA ISLA Y EL ARCHIPIÉLAGO. LA CASA DEL ODIN  
TEATRET EN HOLSTEBRO

*THE ISLAND AND THE ARCHIPELAGO. THE HOUSE OF ODIN  
TEATRET IN HOLSTEBRO*

**Antoni Ramon Graells**

**Lara Bárcena Gass** (ilustraciones)

Universidad Politécnica de Cataluña

[Antoni.Ramon@upc.edu](mailto:Antoni.Ramon@upc.edu)

<https://orcid.org/0000-0003-1329-4450>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2020.45.05

ISSN 2444-3948

**Resumen:** Una isla flotante del archipiélago del «Tercer Teatro», así podríamos entender la casa del Odin Teatret en Holstebro. A una antigua granja en las afueras de esta pequeña población de Jutlandia, en Dinamarca, llegó en 1964 la entonces joven compañía. El artículo describe el hábitat del grupo, relacionando su crecimiento arquitectónico con el técnico-artístico. Unas láminas que trazan un discurso paralelo al textual interpretan gráficamente la relación de la sede del Odin con Holstebro, la evolución del conjunto edificatorio y sus cualidades vivenciales.

**Palabras Clave:** Arquitectura teatral, Espacio escénico, Teoría teatral, Odin Teatret, Eugenio Barba.

**Abstract:** A floating island of the archipelago of the "Third Theater" is how we could understand the house of Odin Teatret in Holstebro. The young company arrived to an old farm on the outskirts of Holstebro, a small town in Jutland, Denmark. The article describes the group's habitat, relating the architecture and the artistic-technical development. The

drawings offer a parallel speech to the text, which graphically interpret the relationship of the headquarters of the Odin with Holstebro, the evolution of the building ensemble and its experiential qualities.

**Key Words:** Theatre architecture. Scenic space, Theatrical Theory, Odin Teatret, Eugenio Barba.

**Sumario:** 1. Holstebro. 2. Bauhaus. 3. Arte y Técnica. 4. Donde. 5. Iceberg. 6. Encuentro. 7. Refugio. 8. Epílogo. 9. Obras citadas. 10. Notas

Copyright: © 2020. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ANTONI RAMON GRAELLS. (Barcelona, 1957). Arquitecto, 1983. Es profesor de Teoría de la arquitectura en la Escuela de Arquitectura de Barcelona. ETSAB-UPC, Doctor arquitecto el año 1989 con la tesis «Del símbol a l'espectacle. Idea i forma en els teatres de la Il·lustració a l'eclecticisme». Coordinador del Grupo de Investigación: Análisis críticos de la modernidad. Arquitectura y Ciudad. Participa en el Máster Universitario en Estudios Teatrales. En el ámbito de estudio de la arquitectura teatral fue redactor del Plan Especial de Protección y Mejora de los Teatros de Barcelona, 1991; Investigador Principal de los Proyectos de Investigación: "Protección y Modernización de teatros", 1992-95; «Observatorio de espacios escénicos: pautas de elaboración de planes funcionales», 2012-2014. «Atlas teatral: España», 2016-2020. Es miembro del proyecto europeo A canon of Theatre Technical History. Forma parte del Observatorio de Espacios Escénicos, premio de la Cuatrienal de Praga de Arquitectura Teatral y Escenografía, 2007.

## I. HOLSTEBRO

«En el caos una causa pequeña tiene grandes consecuencias. Se le llama «efecto mariposa»: un aleteo de mariposa en Japón provoca un huracán en Dinamarca.» (Julia Varley. *Las mariposas de Doña Musica*. Odin Teatret)

Es cierto, y una buena muestra es que el aleteo de una mariposa en Holstebro ha provocado un huracán en el mundo entero. El huracán es el Odin Teatret, y una enfermera la mariposa. En 1966, Inger Landsted vio en Viborg *Ornitofilene*, la primera obra de la entonces joven compañía. Inger vivía en una población cercana: Holstebro, y el día después de la representación, ni corta ni perezosa, habló por teléfono con Jens Johansen, el Secretario del Ayuntamiento (*Kommunaldirektor*). Por lo que parece, le transmitió tal entusiasmo que éste concertó una reunión de representantes de la compañía con el alcalde Kai K. Nielsen, un cartero de oficio, del Partido Socialdemócrata.

La noticia fue recibida por Eugenio Barba «como si el Señor hubiera mandado un mensajero con un milagro».<sup>1</sup> Eugenio había creado la compañía en octubre de 1964 con un grupo de jóvenes rechazados de la Escuela Estatal de Teatro. En espacios diversos a los que llegaban de manera casual: el aula de una escuela, un refugio antiatómico, el salón de actos de la asociación de arquitectos de Oslo..., aquellos amateurs autodidactas se preparaban solamente con ejercicios físicos, que aunque eran vistos como insólitos en la época, de hecho se basaban en el aprendizaje que Barba había recibido de su contacto con Jerzy Grotowski en Polonia entre 1961 y 1964 (Barba, Eugenio, ([1998] 2000).

Recordando aquel comienzo Eugenio Barba cuenta como ya en Oslo había deseado sacar al Odín de la gran ciudad (Nagel y Barba, [1998] 2015, pág. 32). Así pues, respondiendo a la llamada del Ayuntamiento de Holstebro, él mismo, Agnete Strom, la administradora noruega, y Tage Hind, un profesor de dramaturgia de la Universidad de Aarhus que Eugenio pensaba que impresionaría a las autoridades locales, se desplazaron para asistir al encuentro. Pero, según cuenta Barba, la primera impresión al llegar a Holstebro fue algo deprimente.

La pequeña población tenía unos 16.000 habitantes y se encontraba en franca recesión económica y demográfica. En aquel contexto, y a contracorriente, ya que el pensamiento dominante en la socialdemocracia

danesa era que el arte era elitista *per se* y que las instituciones públicas no debían destinar sus recursos a alimentarlo cuando había necesidades más perentorias a satisfacer, el Ayuntamiento de Holstebro decidió invertir en cultura y dotar a la pequeña localidad de las instituciones culturales de las que carecía.

En los años sesenta, avanzándose a tendencias hoy en día consolidadas, el *Kulturmodel* de Holstebro entendía la cultura como una inversión (Holm, Hagnell, Rasch, 1977). Con este enfoque, en 1965 el Ayuntamiento compró una estatua de Alberto Giacometti, con el tiempo apodada «Maren» por la población, por 210.000 coronas, de las que lo cierto es que 60.000 las aportó la Nueva Fundación Carlsberg. En aquel momento, y en el contexto de Holstebro, las 150.000 coronas gastadas por el consistorio en la adquisición de aquella nada monumental escultura podían considerarse un despilfarro, y así lo pensaron algunos sectores de la población desatando una furibunda polémica ciudadana (Barba y Taviani, 1973, págs. 56-66). El tiempo les ha contradicho.

En el marco de esta política municipal también se contrata a un compositor de música electrónica y se destinan 75.000 coronas del presupuesto al mantenimiento anual de la jovencísima compañía teatral noruega y 110.000 coronas más a la adecuación de una granja a algo más de un kilómetro del núcleo urbano como lugar teatral. Eugenio Barba relata que en la primera reunión con el alcalde le propuso la intención del grupo de formar un laboratorio teatral, *teaterlaboratorium*. Y que éste, tras aceptar, preguntó: Pero, ¿Qué es un teatro laboratorio? Sin pensarlo demasiado Barba respondió: «Un teatro que no da funciones cada noche» (Nagel y Barba, [1998] 2015, pág. 33). Ahí empezó todo.

En junio de 1966 la jovencísima y reducida compañía: Torgeir Wethal, Else Marie Laukvik, Anne Trine Grimnes, Eugenio y la administradora Agnete Strom, se traslada de Oslo a Holstebro. 38 años después, el 2 de octubre de 2004, en la fiesta del cuarenta aniversario del grupo, y como culminación de una larga performance urbana, *Homage to Giacometti*, se celebra la ceremonia del matrimonio entre el teatro y la ciudad. Entre los invitados se había distribuido esta declaración:

Estamos en la sala de plenarios del Ayuntamiento de Holstebro para formalizar solemnemente una unión de hecho.

Estamos aquí, en suma, para celebrar una ceremonia superflua. O mejor dicho, la necesidad de lo superfluo.



¿Puede un teatro casarse con una ciudad?

Un teatro puede casarse con una ciudad solamente si el uno y la otra están a la búsqueda de su propia identidad. ¿Qué es un matrimonio sino el encuentro con un desconocido que te atrae?

Nos casamos porque nos falta algo

A nosotros, el Odin Teatret, cuando fuimos a Holstebro nos faltaba de todo.

También Holstebro sentía la necesidad de algo. Soñaba con otra calidad de vida y quería cambiar. Y estaba cambiando. El Odin Teatret era uno de los instrumentos o de los signos del cambio, como la *Maren* de Giacometti. Ambas delgadas y desnudas. Así, el encuentro entre el teatro que venía de Noruega y la ciudad que no quería vivir como en la penumbra en un ángulo de la provincia ha hecho posible una unión que después de 40 años es digna de ser sancionada con el imperativo vínculo de amor del matrimonio (Odin Teatret / Perelli, 2013, pág. 119).

El texto es un canto a lo superfluo, al arte como expresión que nos permite ver la vida con otros ojos. Tal vez sea por eso que una ciudad bien administrada debería introducirlo en su programa de actuación. El escrito finalizaba: «Lo superfluo es necesario, como la esperanza. El Odin Teatret ha de ser superfluo. Este es el motivo por el que hoy el Odin Teatret y Holstebro se unen de bodas.» (Odin Teatret / Perelli, 2013, pág. 119, pág. 120)

## 2. BAUHAUS

En la casa del Odin el trabajo empieza a las 7, tal como acontece en un taller artesanal. No lo olvidemos, para Eugenio Barba el teatro es artesanía. Es difícil que en los seminarios en los que interviene, Eugenio no saque a relucir en algún que otro momento como a los 17 años, en el transcurso de su viaje a la –para los jóvenes del sur de Italia- mítica Escandinavia, al llegar a Noruega trabaja como aprendiz de soldador en un taller mecánico, donde el propietario/maestro le transmite el amor al trabajo bien hecho, a la disciplina y el rigor.

La granja de Holstebro es una Bauhaus, una casa de constructores donde se cimienta la obra teatral, pero donde para lograrlo, primero, o simultáneamente, hay que construir al actor. A un nuevo teatro le hace

falta un actor nuevo. En los espacios del Odin Teatret los actores se forman a sí mismos para poder crear cualquier espectáculo o uno en concreto. El training, aprendizaje de acciones físicas, es una larga senda a recorrer a lo largo de años de elaboración, de repetición, de destilación paciente de ejercicios. Un camino en diversas direcciones: de lo simple a lo complicado, de lo superfluo a lo esencial. Un espacio/tiempo en el que el actor trabaja a nivel técnico con ejercicios. Un espacio/tiempo separado, distinto, del de los ensayos, en que el actor trabaja con improvisaciones que son montadas por el director (De Marinis (ed.), 1997).

En *Rastros. Training e historia de una actriz del Odin Teatret*, Roberta Carreri (Carreri, 2011), miembro de la compañía desde 1974, habla de las estaciones de su entrenamiento, de su personal camino de exigencia y sacrificio, de formación. En la primera, el maestro transmite su saber al aprendiz que comienza a conformar el suyo. En la segunda, se trata de romper los automatismos generados en la primera, y así sucesivamente. Si tal como hemos afirmado el teatro es artesanía, las actrices y los actores son artesanos, y el Odin un gremio en el que los aprendices aprenden de los maestros y donde Eugenio Barba es el gran maestro que agita al grupo.

«Es importante enseñar por primera vez, porque así uno se da cuenta de la propia experiencia y empieza a entender lo que está haciendo (...) He aprendido más de lo que he enseñado. Todos hemos aprendido.» (Wethal, 1985, en Watson [1993] 2000, pág. 71).

Aprender y enseñar forma parte de un mismo proceso. «He comenzado aprendiendo ejercicios de los otros, pero fui rápidamente alentada para comenzar a inventarlos.» (Varley, 2011, pág. 95)

### 3. ARTE Y TÉCNICA

Continuemos tomando la Bauhaus como referencia, aunque sólo sea para articular nuestro discurso. En 1923, y desde su posición de director, Walter Gropius lanza la consigna «Arte y Técnica una nueva unidad» con la intención de marcar un nuevo ciclo en la enseñanza de la institución. Proponerla en este artículo puede sernos útil para entender el sentido del aprendizaje actoral en el Odin Teatret.

«La técnica es –explica Roberta Carreri, recordando el comentario que en 1971 le hizo Ingemar Lidh, actor, director, pedagogo y mimo sueco- como una escalera de hierro, fría, dura, necesaria. Cuando nieva, la escalera se vuelve blanca, suave y brillante. En los espectáculos, el espectador tendría que ver la nieve, no la escalera.» (Carreri, [2011] 2012, pág. 19). Técnica y Arte están indisolublemente ligados.

Si como director y teórico que reflexiona sobre el trabajo realizado, Eugenio Barba ha expuesto las bases del training, también las actrices de la compañía han puesto por escrito su vía de aprendizaje. Un camino individual, de autodisciplina, solitario en algunos momentos y colectivo en otros, a veces bajo la mirada atenta y severa del maestro que inicia. En el Odin Teatret cada actor y cada actriz cultivan su jardín privado. Plantan las semillas y las riegan con su labor, para obtener, como cosecha, la presencia escénica.

Los ejercicios de training, los procedimientos de improvisación, son fundamentales en la obra del grupo. Pero sin una técnica, la improvisación no tiene sentido. Se improvisa para encontrar una forma y fijarla. Se busca la precisión, el control corporal que permita descomponer, segmentar –verbo clave en el diccionario del grupo- mover solamente una pieza del complejo cuerpo humano: la cabeza, los ojos, los brazos, las manos, los dedos. Y con ello componer, descomponer. En cierto sentido el actor del Odin descuartiza su cuerpo (De Marinis (ed.), 1997).

Hay que dominar el cuerpo, y también la voz. La voz puede declamar un texto, pero también puede ser música, sonido. En las obras del Odin Teatret se juega con las palabras y el lenguaje, a veces de idiomas inventados, ya que puede importar más su sonoridad que no su significado. «Las palabras son densas, a veces poéticas y a veces simplemente sin relación la una con la otra» (Schino, en Nagel y Barba, [1998] 2015, pág. 178) En las narraciones de la compañía la palabra no pertenece al autor sino al actor, que transforma un texto en espectáculo.

También la música es un elemento consubstancial de los espectáculos de la compañía. Pero fiel a su quehacer de laboratorio teatral, el Odin la trabajará explorando nuevas posibilidades sonoras. «El empleo de la música nos ayudaba a desarrollar un nivel desconocido de posibilidades dramáticas eficaces» (Nagel and Barba [1998] 2015, pág. 81). Se canta partiendo de la idea de que la voz humana tiene las infinitas posibilidades de expresión de un instrumento musical. El actor del Odin es un actor-músico y, a la inversa, el músico del Odín debe ser un actor.

En el Odin Week Festival de 2018, Jan Ferslev lo afirmaba: «ahora soy actor, antes era músico».<sup>2</sup>

El laboratorio del Odin Teatret experimenta con los instrumentos musicales. Los existentes se tocarán de maneras nuevas, buscando sonoridades inusuales; o se teatralizarán, cuando por ejemplo un ukelele se transforma en una flor blanca; o se inventarán de nuevos, convirtiendo un tubo de plástico sin ningún agujero en una flauta de armónicos, o transformando, en *Kaosmos*, una pala con una cuerda y una guadaña en un instrumento musical.

El teatro del Odin es movimiento, un movimiento autónomo que no se piensa como ilustración de un texto. La dramaturgia del grupo se caracteriza por estar constituida por una sucesión de acontecimientos en una secuencia afectiva. Aunque esto mismo quizás lo podríamos decir para muchas piezas escénicas, en el Odin Teatret las acciones físicas en el espacio asumen un papel protagonista. El movimiento, a menudo lento, casi imperceptible, es constante en las puestas en escena, y la música, que es ritmo, colabora en crear este dinamismo.

La acrobacia ha jugado un papel importante en la dramaturgia de la compañía. El actor del Odin ha tenido siempre algo de acróbata (Ruffini, 2010), de contorsionista, que transgrede las reglas de la gravedad y logra la ingravidez de la supermarioneta en que debían convertirse los actores tal como postuló Edward Gordon Craig. El actor, la actriz son bailarines que no siguen los cánones de la danza tradicional. «Siempre pensé el Odin como teatro de la danza», verbalizaba Eugenio Barba en el Odin Week Festival ya citado. ¿Habría algo del Tanztheater en el Odin Teatret? No exactamente, en el Odin la voluntad de estilizar es negada rotundamente. La belleza no sería la finalidad de una obra, más bien su consecuencia.

Hacer bailar las palabras, musicalizarlas inventando idiomas, creando lenguajes sonoros, inmovilizar el baile, interrumpir el movimiento, son, todas ellas, maneras de romper las fronteras tradicionales de las artes y de recomponer la unidad perdida a lo largo del proceso de especialización de la modernidad. Buscando referentes ideológicos, y salvando las distancias temporales y artísticas, otra vez emerge la experiencia de la Bauhaus de Weimar. En su Manifiesto fundacional, la aspiración de fundir Arte y artesanía era la clave que construía la Obra de Arte Total, la Catedral del futuro:

«Aportemos todos nuestra voluntad, nuestra inventiva, nuestra creatividad a la nueva actividad constructora del futuro, que será todo en una sola forma: arquitectura y escultura y pintura, que millares de manos de artesanos elevarán hacia el cielo como símbolo cristalino de una nueva fe que está surgiendo» (Gropius, 1919 en Wingler, 1975, pág. 41).

No es exactamente una catedral lo que pretende crear el Odin Teatret; simplemente quiere hacer teatro, que no es poco: «hombres y mujeres, seres humanos que se han unido. El teatro es una relación particular en un contexto elegido. Primero entre gente que se reúne para crear algo y luego, más tarde, entre la creación hecha por este grupo y su público» (Barba, 1988 en Watson, [1993] 2000, pág. 55).

En 1758 Jean-Jacques Rousseau escribe la *Lettre a D'Alembert sur les spectacles*, como respuesta a la voz Gèneve redactada por el editor de *l'Encyclopédie* y publicada en el tomo VII de la obra (Rousseau, [1758] 1967). Oponiéndose a la idea defendida por Jean le Rond d'Alembert de que el teatro es una escuela de virtudes cívicas que habría que importar a Ginebra, Rousseau crítica el hecho teatral por despertar placeres sensoriales, ser exagerado en los temas y engañoso. Según Rousseau, cuanto mejor finge el actor más aplausos recibe al finalizar la representación.

A simple vista, el viaje al Siglo de la Luces, puede parecer un retroceder excesivo en la historia, pero lo cierto es que el debate lanzado por Jean-Jacques Rousseau plantea cuestiones que se relacionan con los rituales del Odin Teatret. Uno de ellos, nada anecdótico aunque tal vez pueda parecerlo, se refiere al aplauso. No es producto del azar que al finalizar la obra no vayan saliendo las actrices y actores por orden para promover y recibir el aplauso del público, apareciendo al final el divo o la diva para recoger la más fervorosa salva cuando la sala ya está entregada. Ante este ritual, por ejemplo, si el Théâtre du Soleil busca generar una ceremonia alternativa, caracterizada por el saludo colectivo, más radical, el Odin Teatret reniega del reconocimiento del espectador, y las actrices y actores simplemente desaparecen al terminar la representación.

Frente a la construcción de un Teatro de la Comedia, tal como proponían los ilustrados, Rousseau ensalza los actos cívicos de los círculos ciudadanos: la fiesta y el banquete.

Así, reivindica la fiesta, donde no hay actores y espectadores, frente al teatro. Y qué son los trueques del Odin sino un acto festivo, de intercambio cultural que rompe las fronteras entre actor y espectador: «En Carpignano tomé conciencia de que el Odin Teatret representaba una microcultura» (Nagel y Barba 2015, pág. 75). Y qué es sino un banquete, como los banquetes también ensalzados por Rousseau, el acto colectivo que envuelve la puesta en escena de la obra *En el esqueleto de la ballena*. Pero para que este encuentro se establezca necesitaremos un espacio, o mejor dicho un lugar que a la vez que cumpla con una función, cree una atmósfera.

#### 4. DONDE

En *I cinque continenti del Teatro*, Eugenio Barba y Nicola Savarese abordan el hecho teatral a partir de proponer algunas cuestiones: Cuándo, Cómo, Para quién, Por qué, y Dónde (Barba y Savarese, 2017). Reflexionar acerca del espacio del Odin Teatret es el objetivo principal de este artículo. Hemos empezado refiriéndonos a la historia de la compañía –el cuándo– y también, aunque brevemente, al training –el cómo–. Ahora, discurrir específicamente sobre el espacio –el dónde– nos adentrará en discernir cual es el lugar del espectador –el para quién– y analizar las puestas en escena permitirá profundizar acerca del cómo.

Atendiendo al espacio teatral, Eugenio Barba describe una secuencia que va de lo pequeño a lo grande, iniciándose en el espacio interior del actor (Barba y Kristiansen, 2015). En el Odin Teatret cualquier tipo de trabajo, training o ensayo, se denomina «estar en sala», o lo que sería lo mismo, «estar en espacio». A la entrada de las salas, «sobre cada puerta cuelga un pedacito de cartón. Verde de un lado, rojo del otro. Si está del lado rojo significa que no se puede entrar, esto se entiende tan seriamente como hacer silencio durante una toma cinematográfica.» (Nagel y Barba, [1998] 2015, 43). Las salas - «rooms»- de la sede del Odin en Holstebro no son tan solo espacios de representación, son, en primer lugar, espacios de creación.

La Black Room fue la primera zona de la antigua granja habilitada para el training y para poner en escena las obras del grupo. En ella, según explica Eugenio Barba, optar por el color negro vino de las conversaciones con un psicólogo marxista noruego seguidor de las teorías

de Alexander Luria. De él, Barba sacó la idea de que una sala negra actuaría de dispositivo inhibidor de estímulos. Se pretendía desorientar, desplazar al espectador, a diferencia de lo que sucede en un teatro a la italiana, que es un espacio reconocible. Se quería situar al espectador en un estado de percepción diferente. Crear un entorno espacial apto para romper la separación entre actor y público, tal como Eugenio Barba había aprendido de Jerzy Grotowski (Barba, [1998] 2000).

La Black Room de la granja de Holstebro puede considerarse -al menos así lo afirma Eugenio Barba- la primera de las Black Box, aunque de manera muy intencionada no quiera ser entendida como una caja, sino como una habitación. En el diccionario virtual de la compañía, la palabra y la cosa están unidas. Con el tiempo, la vida, las necesidades artísticas del grupo, irán pidiendo que la Black Room tenga compañía. La segunda sala será la White Room, blanca. La tercera, la Red Room, de obra vista. Luego, la más pequeña, la Blue Room. Y para terminar, por ahora... Epidauró, un teatro al aire libre.

Para concebir la arquitectura de la sala son importantes la forma, las dimensiones, la materia y el equipamiento. Una cadena de presupuestos irá condicionando las soluciones, aunque jamás de modo determinista. El primero será la idea de que a los 7, 8 metros de distancia la percepción del espectador cambia. Si según la tratadística clásica de la arquitectura teatral en un teatro se debe ver y oír bien, en el Odin Teatret esta idea se puntualiza: hay que ver bien los ojos del performer. El segundo será que la mirada del espectador abarca  $160^{\circ}$  en horizontal y  $130^{\circ}$  en vertical, lo que nos ayudará a determinar la anchura y la altura de la sala (Barba y Coloberti, 2017).

El mastrazgo de Jerzy Grotowski se percibe en los primeros montajes del Odin Teatret. En una sala rectangular, no extremadamente alargada, el espacio del público y el escénico se disponen de maneras diversas según la puesta en escena, buscando crear un ambiente único. Como en *Ornitofilene* (1965), en donde las tarimas del público se situaban apoyadas en las paredes, en los límites de la sala, dejando un espacio de actuación de forma indefinida en los espacios libres entre los espectadores.<sup>3</sup>

Tal como Eugenio Barba reconocía en una conferencia en la New York University (Watson, [1993] 2000, pág.145), en *Kaspariana* (1967), la primera obra que se estrena en Holstebro, la escenografía seguía un modelo medieval que parece inspirarse en una pintura de Jean Fouquet

de cerca del año 1460, «El martirio de Santa Apolonia», donde se observa como los espacios destinados al público y a la puesta en escena se alternan en los límites de la sala, dejando el centro exclusivamente dedicado al espacio escénico.

*Ferai* (1969) y *Min Far Hus* (*La Casa de mi Padre*) (1972), se representan en un escenario que se despliega por toda la sala con los espectadores sentados cerca de las paredes y los actores moviéndose por la totalidad del espacio, incluso detrás del público. Mientras que *Come! And the Day Will Be Ours* (1976), estrenada en Caracas, introduce una especie de mini escenas en los extremos del eje de longitudinal de la sala que tensionan el montaje. El universo escénico del Odin Teatret describe una topología variada, dependiendo del sentido espacial de la dramaturgia de cada obra.

De todas maneras, en *Cenizas de Brecht 2* (1982) y *Talabot* (1988), pero sobretodo en *El Evangelio de Oxirhincus* (1985), se nota el interés por una determinada disposición del lugar teatral, que Eugenio Barba denominará Espacio Río. En ella, el espacio escénico adopta la forma de un pasillo que recorre el lado largo de la sala, aunque según como puede tomar la forma de una especie de doble T o de H. A ambos lados del pasillo el público contempla al público del lado opuesto, que en cierto sentido actúa de fondo de escena. Así, las reacciones de los espectadores de enfrente se nos hacen presentes, lo que nos confirma nuestra propia existencia como público. En *el esqueleto de la ballena* (1997) y en una de las últimas obras de la compañía, *Det Kroniske Liv* (*La vida crónica*) (2011) se insiste en la misma organización física.

Una cierta retroactividad entre la sala y la puesta en escena se descubre en Holstebro, tal como también se constata entre las obras de Peter Brook y las Bouffes du Nord, entre las naves de la Cartoucherie y el Théâtre du Soleil (Ramon, 2016) y, como no, en los distintos espacios que acompañan el itinerario artístico y vital de Jerzy Grotowski, de Opolo a Pontedera, que estudian Dimitra Konstantopoulou y Pere Sais en este mismo número de *Acotaciones*. Peter Brook lo ha contado: «si se han encontrado las Bouffes es porque se buscaba un lugar parecido» (Brook / Banu, 1985, pág. 58). Y Ariane Mnouchkine, refiriéndose a la Cartoucherie afirmaba: «¿Por qué una fábrica es un lugar teatral mejor que otros? Porque está hecha para alojar creaciones, producciones, trabajos, invenciones, explosiones!» (Mnouchkine / Breton, 1990, pág. 16). Grotowski y en Eugenio Barba y el Odin Teatret, se produce una

conjunción entre una idea de teatro y un espacio. El lugar teatral es a la vez un espacio de creación y de representación.

Las salas, las habitaciones de la sede del Odin Teatret son espacios polivalentes –aunque el término, de tan repetido, ya está muy desgastado– es decir, locales válidos para distintas actividades: el training de las actrices y actores de la compañía, el ensayo de músicos, las demostraciones y el entrenamiento de los participantes en los workshops de la compañía, como el Odin Week Festival, las representaciones de las obras del grupo o de artistas amigos, las conferencias y clases, los trueques. La lista sería interminable.

La sede del Odin Teatret en Holstebro, ya se ha dicho, es una Bauhaus; y una casa de constructores necesita espacios para construir: talleres, donde fabricar escenografías, almacenes donde guardar los materiales producidos. Valhalla, «mansión de los muertos», que en la mitología escandinava era la fortaleza donde vivían los guerreros muertos que sirvieron a Odín, es la denominación del almacén contiguo a la granja. Los guerreros que aloja son, pues, los materiales, las escenografías que reposan tras haber servido al grupo y descansan a la espera de nuevos combates.

## 5. ICEBERG

El Odin Teatret es como un iceberg en el que los espectáculos solamente son la parte visible. En el Odin la acción pedagógica asume un rol importante, que con el tiempo ha ido tomando más y más importancia. La sede de Holstebro es un lugar de aprendizaje de una técnica actoral tanto como un espacio de creación. Es un lugar de acogida de artistas del mundo entero. En los inicios de la compañía, Eugenio Barba ya había considerado que una manera de formar a aquel grupo inexperto, reunido precisamente por carecer de la deformación actoral de las escuelas oficiales, consistía en organizar seminarios, encuentros con creadores afines.

Así, en 1967 se celebra uno sobre teatro checoslovaco, cuando la «primavera de Praga», pocos meses antes de la invasión soviética de 1968. Con los años se invitará a Jerzy Grotowski, Etienne Decroux, Jacques Lecoq, Dario Fo, Jean-Louis Barrault, Joseph Chaikin, Julian Beck y Judith Malina, o Keih Johnston, entre otros. O en 1976 se

organiza, apelando a la épica antifascista y a la solidaridad, una Brigada Internacional, en la que participan ocho actores y directores, europeos y latinoamericanos, que durante su estancia colaboran, entre otras cosas, en la instalación del pabellón prefabricado para invitados. Desde la llegada del Odin, la antigua granja de Saerkjaergaard ha sido un lugar de intercambio y de comunicación, de formación de grupos que expandirían el tercer teatro, acerca del que teorizaba Eugenio Barba, por el mundo entero.

Un lugar de estudio es también la casa del Odin Teatret. Situándose en 1969, cuando la creación de *Ferai*, Iben Nagel Rasmussen recuerda: «Estamos sentados en lo que llamamos la «biblioteca», antes corral de los cerdos, donde almorzamos todos los días. Sobre los estantes de las paredes hay revistas, libros y periódicos expuestos en orden. El sueño de Eugenio es que nos interese también por la parte teórica del teatro. Estudiar a Stanislavski, Meyerhold, Artaud; pero hasta el momento no parece que los libros hayan sido abiertos. En el teatro no hay tiempo para nada» (Nagel y Barba [1998] 2015, 53). Pero instruirse era y es necesario. Odin, dios de la guerra, también lo es del conocimiento.

Odin, el nombre escandinavo de Wotan, en la mitología nórdica es el dios de la Guerra y también el chamán que se ha sometido a varias pruebas para poder comprender el secreto de las runas, los signos que brinda el conocimiento. Así, Wotan permanece colgado de un árbol durante nueve días, y después cae y toma posesión de las runas, de la escritura. Esta es al menos la descripción dada en el Haavamaal, uno de los textos más antiguos del Edda, escrito alrededor del 1.100. Pero wotanismo es también la expresión con la que algunos psicólogos denominan el fenómeno de amoch, de furor colectivo, en el que las barreras racionales son abatidas y las fuerzas destructivas gobiernan al hombre.

«Todo nuestro siglo ha visto desencadenarse estas olas irracionales y nuestro teatro ha querido llevar este nombre extremadamente ambiguo, que puede indicar la destrucción del hombre, pero también su salvación (...) Pero no fue la reflexión la que me llevó al nombre de Odin. En realidad lo encontré en la calle mientras caminaba y me daban vueltas en la cabeza todos los posibles nombres que me venían a la mente para mi teatro. De casualidad, mirando para saber dónde estaba, me encontré frente a una placa: Odin gate, Calle Odin. Pensé rápidamente: este nombre me suena.» (Nagel y Barba [1998] 2015, 177)

## 6. ENCUENTRO

Un espacio y tiempo de encuentro es la casa del Odin Teatret, en Holstebro. En ella se cobija la ISTA –International School of Theatrical Anthropology- desde su fundación en 1979. En el fundamento de la antropología teatral, tal como la entiende Eugenio Barba, y tal como se lleva a cabo en las investigaciones y en las demostraciones de trabajo de las sesiones de la ISTA, hay el estudio de los principios comunes de diversas tradiciones teatrales. Encontrar los «principios que retornan», sería la primera tarea de la antropología teatral (Barba y Savarese, 1990, pág. 8). Y la labor de la ISTA, al promover los contactos entre «los maestros de Oriente y Occidente» conduciría a que éstos, al comparar sus métodos de trabajo establecieran un «substrato técnico común».

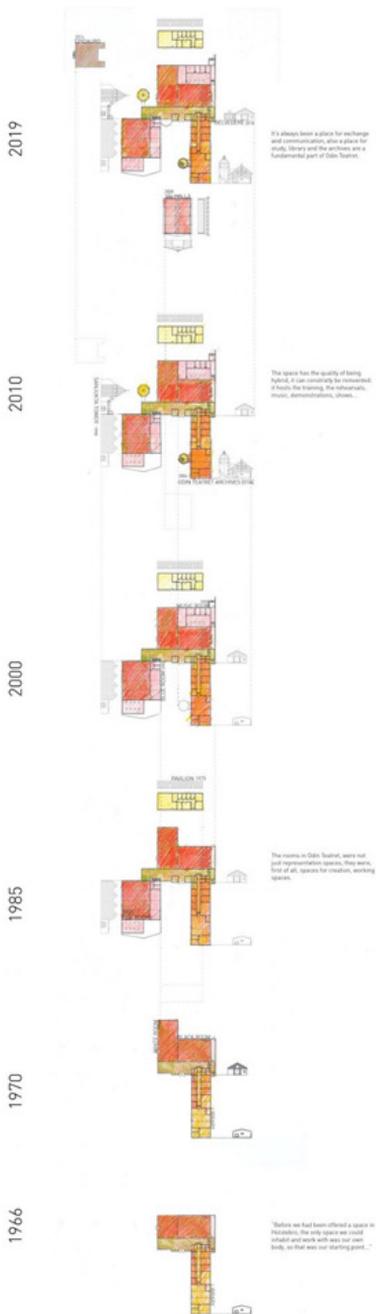
La sede del Nordisk Theatre Laboratorium es un lugar de puesta en común de tradiciones teatrales de actrices y actores de Bali, Brasil, India, Japón (Barba, [2015] 2017); de revisión de las enseñanzas de directores modernos: Decroux, Meyerhold, Stanislavski, Vajtangov; de intercambio de experiencias de creadores contemporáneos, como Jerzy Grotowski, Julian Beck y Judith Malina, Joseph Chaikin o Dario Fo. Teoría y práctica se funden en el trabajo de la ISTA. Y como consecuencia lógica de esta labor se produce una red de contactos e intercambios y el acopio de un inmenso caudal de materiales que se atesoran en un rico archivo. Los Odin Teatret Archives son un caso atípico dentro de las compañías teatrales (Schino, 2015). Su magnífica página web, de obligada visita, guarda documentos escritos y visuales de un valor incalculable para artistas e investigadores (Odin Teatret Archives).

La casa del Odin es un lugar de acogida de proyectos diversos, como el Magdalena Project o Icarus. Es, propiamente, una casa con estancias donde habitar. Las actrices y actores de la compañía disponen de moradas propias, que revestidas con sus recuerdos son algo más que camerinos. Funcionalmente estarían mejor situados en contacto directo con las salas, o como mínimo más próximos. Sin embargo, su ubicación en el complejo edificatorio en el que se ha convertido la antigua granja crea una casa dentro de una casa, con su cocina y en la que el espacio que ocupaba la biblioteca en las primeras etapas de la vida de la compañía juega el papel de sala de usos múltiples más privativa de los miembros del grupo.

La casa del Odín reserva una serie de pequeños aposentos, austeros, como celdas de un monasterio, pero con lo necesario para descansar tras el trabajo y construir el espacio privado donde los visitantes pueden aislarse sin perder la consciencia de formar parte de una comunidad. Una fotografía de personas gratas al grupo, vinculadas a su historia, las individualiza. Ahí están Jens Bjerneboe, Kazuo Ohno, Katsuko Atzuma, Jean-Louis Barrault, Dario Fo y Franca Rame, Julian Beck y Judith Malina, Jaques Lecoq, Mei Bao-Jiu, y aparte, claro está, Jerzy Grotowski y Sanjukta Panigrahi, danzarina hindú que tiene una torre dedicada a su recuerdo. Una amplia estancia, la Suite Royale, y un edificio exento, el Pavilion, completan este atípico conjunto habitacional abierto a los participantes de seminarios, estudiosos y huéspedes casuales.

Si la hospitalidad es un rasgo de la compañía, su casa ha de transmitir calidez; aunque tal vez sólo sea para contrarrestar la dureza del clima de Jutlandia. Las alfombras tapizan el suelo de los espacios públicos. Su gusto oriental, su factura artesanal sintonizan con el pensamiento y el hacer del grupo. El mobiliario da la sensación de ser, y es, un resultado del acopio de años, de regalos, de recuerdos de viajes, y no el producto de un diseño preconcebido de interiorismo. Los carteles, las fotografías, son rastros de la memoria de la vida de la compañía. En la casa del Odín uno se siente en un hogar.

En el primer piso, vecinas al espacio del OTA -Odin Theatre Archives- las habitaciones se abren a un pasillo forrado por la biblioteca de Odín, un tesoro abierto a artistas y estudiosos. Tal como sucede en la antesala de los Archivos o en el foyer, los pasillos se ensanchan en algún punto y se convierten en umbrales, salones de estar, de reunión. Hay tres cocinas en la sede de Holstebro, y los espacios de comedor también pueden actuar como ámbitos de reunión o salas de música. En el léxico de la arquitectura racionalista los espacios de la casa del Odín se calificarían como polifuncionales. Pero desde una aproximación fenomenológica más bien diríamos que son espacios vivenciales donde diversas experiencias son posibles.



## 7. REFUGIO

En el artículo «L'abri ou l'édifice», Antoine Vitez supo captar muy bien la condición antitética que puede asumir la arquitectura de los teatros, bien de edificio «perfecto instrumento técnico» más o menos monumental, signo elocuente que busca distinguirse, bien de refugio que abriga la actividad teatral. El año 1978, cuando se publica el texto, Vitez, director, actor, pedagogo teatral, acababa de instalarse en un antiguo granero de la población de Ivry. En el escrito, repasando la experiencia de la intervención arquitectónica en aquel espacio, confesaba: «Si hubiese sido más lúcido, más atento, más inteligente (en sentido propio), habría pedido un acondicionamiento mínimo de la granja. En lugar de la transformación en un bonito teatro, habría impuesto la utilización bruta, de tipo campamento, si se quiere» (Vitez, 1978, pág. 25).

Vitez se lamentaba, «Normalizamos un lugar que tenía un interés en sí mismo. Teníamos un refugio, alzamos un edificio. La distinción tiene su importancia. Finalmente, sólo existen dos tipos de teatro; el refugio y el edificio. En el refugio podemos inventarnos espacios de ocio, mientras que el edificio impone de entrada una puesta en escena.» (Id.). Hoy en día, tras todas las intervenciones llevadas a cabo, la granja de Saerkjaergaard que dio abrigo a la joven compañía de teatro no ha perdido su cualidad de refugio.<sup>4</sup>

«Como en una ciudad medieval, el Odin Teatret se ha desarrollado, durante más de cuarenta años, en distintas direcciones, respondiendo a las necesidades del momento.» (Carreri, [2011] 2012, pág. 20). Aunque al enunciar esta idea, seguramente Roberta Carreri no pensaba tanto en la dimensión arquitectónica del Odin, como en los cambios artísticos acontecidos a lo largo de la larga trayectoria vital del grupo, su proposición es especialmente sugerente para entender el crecimiento físico de la originaria granja.

Una lección de arquitectura, de una manera de hacer arquitectura, nos da la evolución del conjunto edificatorio del Odín. Otra vez las palabras de Eugenio Barba indican la coherencia de este proceder con la ideología del grupo: «un actor o un espectáculo no *se desarrollan*, sino que *crecen* como una planta» (Nagel y Barba, [1998] 2015, pág. 63). En el proceso de construcción del complejo edificio las salas aparecen a medida que hace falta. La sala blanca nace para romper con los hábitos de la negra. La sala roja para recibir una reunión de la ISTA.

En el conjunto arquitectónico de Holstebro los edificios no son sino miembros de un cuerpo que se desenvuelve orgánicamente, dando respuesta a las necesidades que surgen a lo largo de la vida del grupo. La forma sigue a la función, y la función a la vida, con sus imprevistos. 1966: Llegada del Odin a Holstebro. 1967: Black room. 1968: White room. 1975: Pavilion. 1985: Red room. 1990: Music room; Blue room. 1998: Sanjukta tower. 2004: OTArchives. 2008: Valhalla. 2014: Epi-dauro. 2018: Belvedere.

Tal como se ha ido apuntando, la sede del Nordisk Teater Laboratorium en Holstebro no es el producto de un diseño unitario, sino el fruto de una suma de proyectos en los que los arquitectos han ido resolviendo los requerimientos nacidos de la actividad del Odin. Sten Jessen, Niels Christian Andersen, Peter Bystedd, Luca Ruzza, y también el actor de la compañía Tage Larsen, han ido dando forma y materia concretas a las demandas que en primera instancia lanzaba Eugenio Barba.

Este proceder hubiera podido originar un cuerpo desencajado, desproporcionado, pero no ha sido así. Con un cierto regusto pintoresco, las partes construidas con el tiempo articulan el conjunto edificatorio. De todas maneras, y a la espera de comprobar el papel del Belvedere, un reducido espacio de bar, lo cierto es que en su conjunto la casa de Odín carece de un foyer propiamente dicho, ya que es el pasillo de entrada a las salas el espacio que actúa como tal. El cuerpo arquitectónico del Odin, seguro, continuará transformándose.

Cuando en una conferencia en la New York University Eugenio Barba sitúa «el Tercer Teatro habitando en los márgenes, frecuentemente afuera o en los alrededores de los centros y las capitales de la cultura» (Barba, 1986 en Watson, [1993] 2000) está describiendo implícitamente al Odin Teatret en Holstebro. «Nuestra acción por medio del teatro surge de una actitud hacia la vida y está enraizada en un país transnacional y transcultural. Por mucho tiempo, pensé que este país era un archipiélago. Y sus islas, islas flotantes... Las islas flotantes donde pueden superarse los límites personales y existe la posibilidad de un encuentro» (Barba, 1986 en Watson, [1993] 2000, pág. 11). Una isla flotante sería, pues, la casa del Odin, una de las del archipiélago del tercer teatro, tal como lo piensa Eugenio Barba.

O, utilizando las categorías de Michel Foucault, «una especie de contraemplazamiento» (Foucault, [1967]1978, pág. 5). Acuñado en el Prefacio de *Las palabras y las cosas* (Foucault, 1966 [1984], pág. 3) y

desarrollado el 14 de marzo de 1967 en una conferencia pronunciada en el Centre d'études architecturales de París con el título «Espaces autres. Utopies et hétérotopies» (Foucault, 1978), el concepto de «heterotopía», de utopía realizada, es especialmente sugerente para captar la fuerza del mundo generado en el terreno de la antigua granja Saerkjaergaard: un «espacio otro», un lugar de trabajo, de creación, de presentación y de representación, una escuela, un archivo; una pequeña ciudad del teatro, un lugar de encuentro.

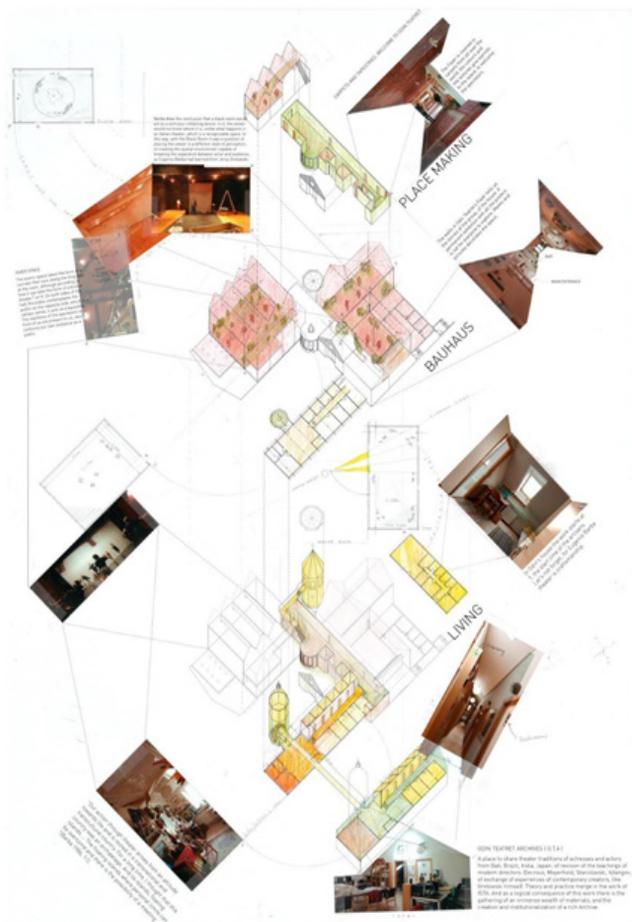
## 8. EPÍLOGO

Conversando con Eugenio Barba (transcripción Guillem Aloy Bibiloni).

El mes de febrero de 2019, Lara Barcena Gass, recién titulada arquitecta con una beca de iniciación a la investigación de la Universidad Politécnica de Catalunya, estuvo durante 10 días en la sede del Odin Teatret. Las láminas que ilustran este artículo son el resultado de su estancia. Durante aquellos días presentó a Eugenio Barba la primera versión de este artículo. Unos fragmentos de la conversación que mantuvieron pueden ser un buen epílogo de este escrito.

«Cuando empezamos era muy importante que el teatro fuera un edificio. El teatro se entendía como un edificio y un texto. Pero cuando el Odin comienza, no teníamos un edificio. Eso es lo que asombra a la gente, que queríamos hacer un teatro sin tener un lugar. Porque también el teatro amateur tenía un espacio que consistía en un escenario y una sala con los espectadores. El teatro se identificaba en ese momento con un lugar y nosotros, gente excluida del medio, también estábamos excluidos del local, del espacio tradicional. Así que como no teníamos un lugar comenzamos, entre otros sitios, en el aula de una escuela... lo que hizo que en sentido profundo nuestro espacio fue nuestro propio cuerpo. Trabajamos, primero allá, después...

¿Viste ese film, «El Arte de lo imposible»? Ahí se muestra como trabajamos en un subterráneo que era un refugio antiatómico. Después encontramos un lugar que era bastante bello y que era la sala de reuniones de los arquitectos de Oslo. Y después representábamos a donde llegábamos. En los lugares casuales que encontrábamos. Era como si creáramos nuestro propio espacio. Podía ser la sala de un museo o una



ODIN TEATRET A PLACE WHERE CREATING LIVING AND SHARING MERGES.



TO READ THIS MAP:

**GENIUS LOCI**  
The drawing works with the concept of Genius Loci "the spirit of a place" was a part of the philosophical branch of architectural phenomenology focused on the study of architecture as it appears on the human experience.

This map is an experiential understanding of the spaces of the Odín Teatret. It is not possible to locate spaces by activities, since these are fluid and have a great range of opportunities. That is why the colors yellow, green and red have been chosen to distinguish between private, public, and workplace on the architectural conditions represent the quality of each space.

As a base there is an exploded axonometric view that allows to study the anatomy of the theater from below in the map: living - private, Bauhaus - workplace - share making - Public.

fábrica, donde recuerdo que había un gran espacio entre las máquinas. Poníamos las sillas y hacíamos el espectáculo. Y eso era lo que asombraba a la gente en 1964. Porque no existía un tipo de teatro donde se creara espacio. Ahora se ha vuelto la cosa más normal del mundo.

Esa sensación de casa, nosotros la traíamos a nuestro propio cuerpo. En donde estábamos creábamos esta casa que era el espectáculo con los espectadores. Pienso que esto lo debéis de explicar en el artículo. Necesitábamos una casa, en el sentido de que es importante tener raíces. Por eso llegar a Holstebro y encontrar la granja fue fantástico.

La Black Room está imaginada como la describís, pero esta Black Room al comienzo era también una parte de una grande correlación de otros espacios, como por ejemplo la biblioteca. Es extraño que este teatro tenía una sala y casi una biblioteca, que no se llamaba solo biblioteca, ya que al mismo tiempo allá se comía, nos reuníamos, se hacían encuentros... había una cocina, había una sauna que ahora ya no existe. La Black Room tiene que desposeer a los espectadores, tiene esa función como de desplazar, desorientar a todos: actores y espectadores. Esa es la función. Al mismo tiempo, con los años, se vuelve un modelo, porque fue el modelo de todas las Black Box de los grupos que llegaron después. Porque fue una especie de solución para los grupos, de gente que venía, veía y después se llevaba aquella idea, aquel modelo a sus propios países, creando sus propios destinos teatrales. De allá, de ese lugar, de ese espacio negro que neutraliza, se origina la Black Box que luego se ha vuelto una cosa muy banal y común a la vez. Yo pienso que sería muy importante explicar esto exactamente como fue.

Explicar también esto de la casa; porqué cuando la gente viene y habla, me pregunta a veces, cuál fue nuestra primera impresión al llegar a la granja. Aquí hay muchos objetos, recuerdos, regalos... Muchos comprados, como souvenirs, compras de viaje. Mucha gente me dice: «Ah, si parece la casa de los abuelos», de uno de sus abuelos, casi. Algunos me han contado que tu entras y está llena de cosas que «boom» pertenecen a toda una vida, pero que tú sientes que tienen un profundo sentido, que no son una decoración y eso es algo que me gustaría que pusierais.

Ahora que releo el título, de pronto pienso que «la casa del Odin» se podría cambiar por «una isla y su archipiélago». Se podría desarrollar la idea de que una isla es como una casa para su habitante. La casa o la isla del Odín. Habláis también del tercer teatro, del trueque, del archipiélago. Eso me hizo pensar que justamente algunos han escrito también

que en los años setenta aquí se venía como a una especie de campo de entrenamiento de guerrilla para hacer teatro. Muchos grupos lo veían así. Tienes esa sensación del archipiélago, de cómo esa isla mantiene relaciones o atrae personas. Esa idea es muy bella.

Me gusta que habléis de la Bauhaus, que habléis de la heterotopía. Son conceptos que nosotros nunca hemos tratado, así que hay un lenguaje nuevo. Eso me gusta.

Pienso que podéis decir la casa de Odin o la isla y el archipiélago. Me gusta como título. Una isla es como una casa o una casa es como una isla. [Pausa.] Porque es eso, es como si fuera nuestra propia isla. Aquí la palabra no es aislarse. Es islarse, entiendes?»

## 9. OBRAS CITADAS

- Banu, Georges (ed) (1985). *Brook*. Les voies de la création théâtrales XIII. Paris: Éditions de Centre National de la Recherche Scientifique.
- Barba, Eugenio; Taviani, Ferdinando (1979). *The Floating Islands*. Hols-tebro: Odin Teatret Forlag.
- Barba, Eugenio; Savarese, Nicola (1990). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. México: Escenología ac, ISTA.
- Barba, Eugenio ([1998] 2000). *La tierra de cenizas y diamantes. Mi aprendizaje en Polonia*. Barcelona: Octaedro.
- Barba, Eugenio (2013). *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. Bilbao: Artezblai.
- Barba, Eugenio ([2015] 2017). *La luna que surge del Ganges. Mi viaje a través de las técnicas de actuación asiáticas*. México: Paso de Gato.
- Barba, Eugenio; Savarese, Nicola (2017). *I cinque continenti del Teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore*. Bari: edizioni di pagina
- Barba, Eugenio; Coloberti, Claudio (2017). *El espacio inestable del teatro. Relaciones y percepciones entre actores y espectadores*. Holstebro: Odin Teatret Film & Odin Teatres Archives.
- Breton, Gaele (1990). *Théâtres*. Paris: Éditions du Moniteur.
- Carreri, Roberta (2011). *Rastros. Training e historia de una actriz del Odin Teatret*. Bilbao: Artezblai.

- De Marinis, Marco (ed.) (1997). *Drammaturgia dell'attore*, «Università del Teatro Eurasiano III», Bolonia: I Quaderni del Battello Ebbro.
- Foucault, Michel (1984). *Las palabras y las cosas*. México: siglo XXI editores.
- Foucault, Michel (1978). Espacios otros: utopías y heterotopías. *Carrer de la Ciutat*. (1), 5- 9.
- Holm, I, Hagnell, V., Rasch (1977). *Kulturmodel Holstebro*. Kopenhagen: Rodhos.
- Kristiansen, Erik; Harslof (eds.) (2015). What Is Space? entrevista a Eugenio Barba. En *Engagin Spaces. Sites of Performance, Interaction and Reflection*. (págs. 18-28). Kopenhagen: Museum Tusulanum Press,
- Nagel Rasmussen, Iben ([1998] 2015). *El caballo ciego. Diálogos con Eugenio Barba y otros escritos*. Buenos Aires: Eternos Pasajeros.
- Observatorio de Espacios Escénicos. Holstebro y el Nordisk Teaterlaboratorium / Odin Teatret. <https://www.espaciosescenicos.org/es/atlas/holstebro/18>. (consultado el 9-12-2020).
- Odin Teatret Archives. <https://www.odinteatretarchives.com>.
- Perrelli, Franco (2013). *Bricks to Build a Teaterlaboratorium: Odin Teatret and Chr. Ludwigen*. Bari: edizioni di pagina.
- Perrelli, Franco. (2013). *Gli spettacoli di Odino: la storia di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret*. Bari: edizioni di pagina.
- Ramon, Antoni (2016). Teatro, Espacio y tiempo de encuentro : el Théâtre du Soleil en la Cartoucherie del Bois de Vincennes de Paris. En *O estranho e o estrangeiro no Teatro. Strangeness and the stranger in Drama*. (págs. 99-116). Porto : CETUP.
- Rousseau, Jean-Jacques ([1759] 1967) *Lettre à M. d'Alembert sur son article Genève*. Paris: Flammarion.
- Ruffini, Franco (2010). *L'Attore che vola: boxe, acrobacia, scienza della scena*. Roma: Bulzoni.
- Schino, Mirella (2015). *Il libro degli inventari. Odin Teatret Archives*. Roma: Bulzoni Editori.
- Varley, Julia (2011). *Piedras de agua. Cuaderno de una actriz del Odin Teatret*. Bilbao: Artezblai.
- Vitez, Antoine (1978). L'abri ou l'édifice. *L'architecture d'aujourd'hui*, monográfico Les lieux du spectacle, Christian Dupavillon (ed.). (199), 24-25.

(<https://www.espaciosescenicos.org/es/biblioteca/antologia-de-textos/labri-ou-ledifice/45>. Traducido por Iván Alcázar Serrat y Fadwa Trabelsi)

Watson, Ian ([1993] 2000). *Towards a Third Theatre*. London: Routledge.

Wingler, Hans (1975). *La Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin. 1919-1933*. Barcelona: Gustavo Gili.

### 10. NOTAS

- <sup>1</sup> La cita procede de los apuntes personales tomados durante una charla-conferencia de Eugenio Barba en el marco del Odin Week Festival celebrado en la sede del Odin Teatret en Holstebro del 2 al 12 de septiembre de 2018.
- <sup>2</sup> La cita procede de los apuntes personales tomados durante una charla-conferencia de Jan Ferslev en el marco del Odin Week Festival celebrado en la sede del Odin Teatret en Holstebro del 2 al 12 de septiembre de 2018.
- <sup>3</sup> En el inmenso espacio de la página web del Odin Teatret es especialmente valiosa la colección de fotografías y vídeos de las obras de la compañía. <http://www.odinteatretarchives.com/odinstory/performances>.
- <sup>4</sup> Una colección de fotografías del autor de este artículo se encuentran en el sitio web del Observatorio de Espacios Escénicos: <https://www.espaciosescenicos.org/es/atlas/holstebro/18>.