

Eugenio Barba:

«El teatro es el espectador»

Una entrevista de Ricardo Iniesta

El pasado 1994 el Odin Teatret cumplió treinta años de vida, algo que en los tiempos actuales, donde prima el individualismo y lo efímero del trabajo en equipo, parece una quimera. Sus espectáculos -los de todo el grupo- sólo se han presentado en nuestro país en dos ocasiones: en 1983 (Valencia, Madrid y Barcelona) y el pasado mes de noviembre con motivo de la Muestra Internacional de Valladolid. Sin embargo vamos a tener de nuevo la posibilidad de presenciar su trabajo en septiembre en Barcelona y luego posiblemente en Madrid.

Eugenio Barba no estuvo en aquella primera gira, de manera que tras un breve paso por el Congreso Internacional de Teatro de Barcelona, en 1985, no había visitado profesionalmente España hasta que se presentara, acompañando al resto del grupo, en Valladolid; allí quedaría fascinado en su recorrido por el Museo Nacional de Escultura. Desde entonces se han sucedido varias visitas a diferentes ciudades españolas como Sevilla, con motivo del Informal Meeting y Sitges, invitado por el Festival para impartir un curso dirigido a directores y actores. Próximamente acompañará al Odin en su inminente gira.

Entre Valladolid y Sitges tuvimos ocasión de asistir a sus clases magistrales algunos compañeros de ADE -José Luis Gómez, Joan Ollé, Etelvino Vázquez, Francisco García Muñoz, Fernando Urdiales, Maite Hernangómez, Adolfo Simón y quien realizó esta entrevista-. La sensación unánime fue la de haber estado frente a uno de los grandes del teatro mundial.

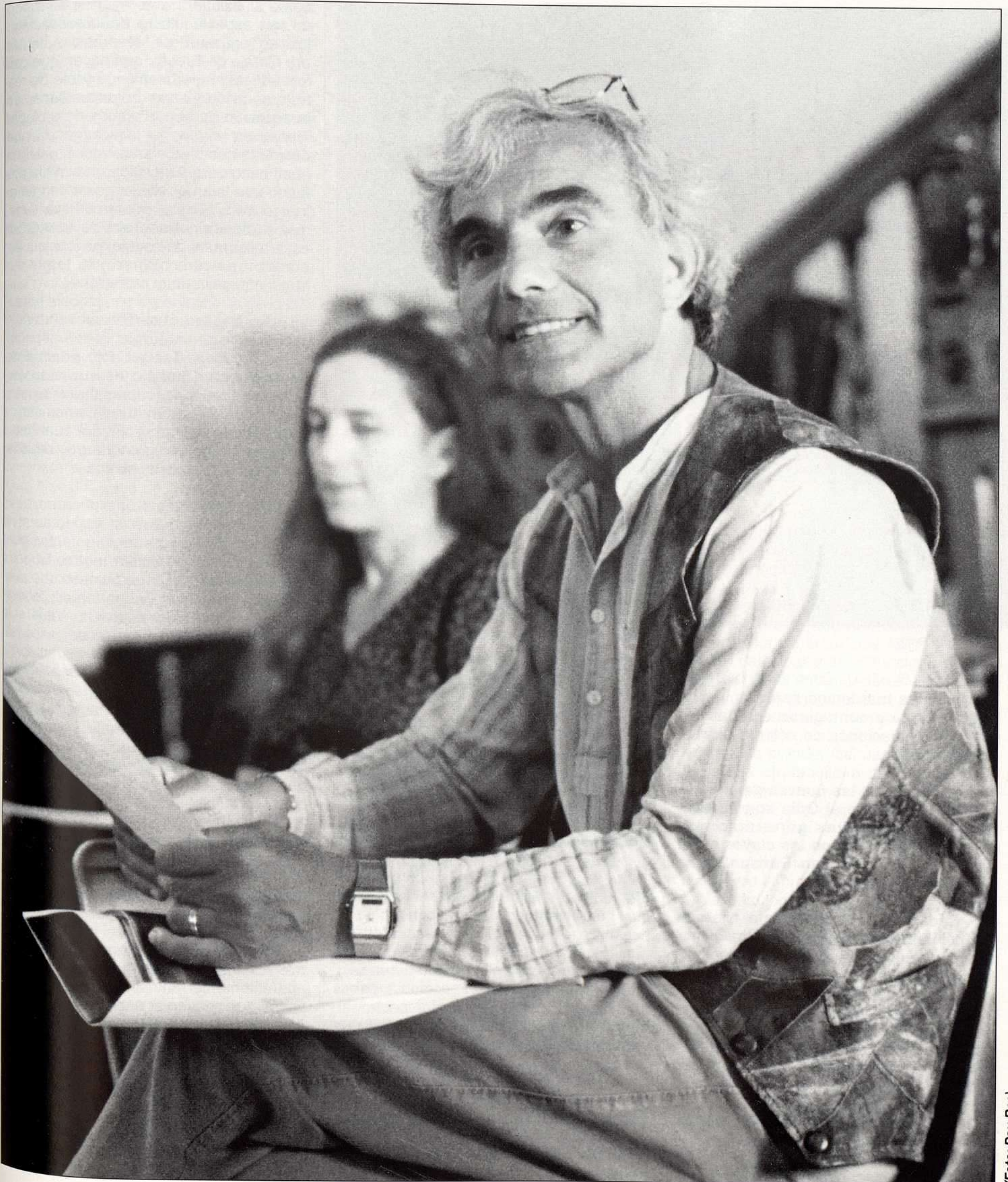
- ¿Cuáles crees que son las claves para que el Odin Teatret llegue aquí después de una larga travesía de treinta años en la que han cambiado tanto las cosas en el mundo, han desaparecido tantas modas, han desaparecido tantos grupos teatrales y artísticos?

«Sin duda, uno de los factores más importantes ha sido el hecho de comenzar en 1964 con cinco personas rechazadas de la Escuela Teatral. Era como un grupo de aficionados que pagaba de su propio bolsillo y con la sensación de que nadie los necesitaba. Entonces hacíamos teatro para satisfacer una necesidad nuestra,

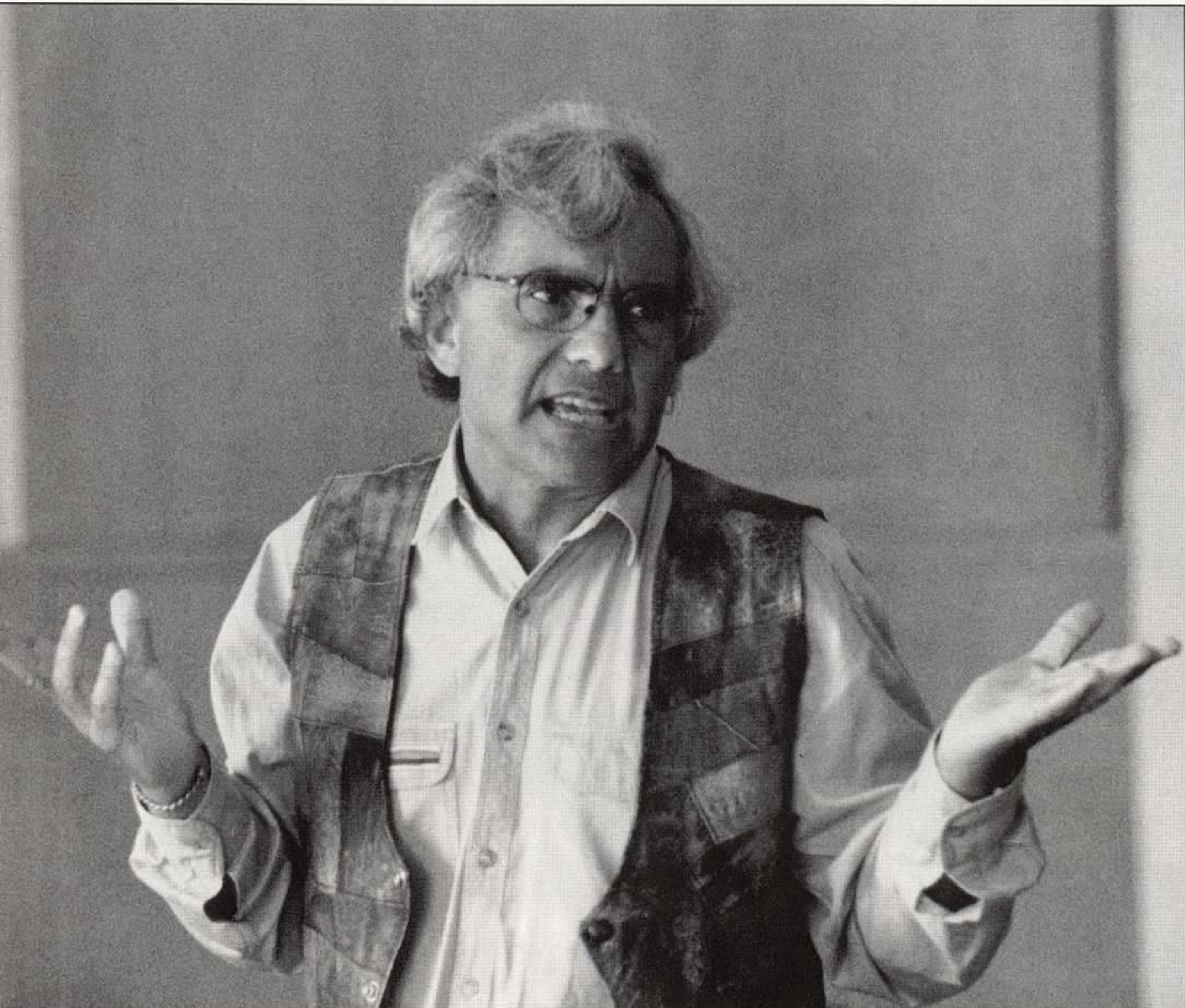
creando con ello una justificación personal. Tres de estas personas permanecen, pasados ya más de treinta años.

»Existe pues una justificación que no depende del éxito de la aceptación. Comenzó siendo un trabajo en cierto modo de aficionados y después las circunstancias lo fueron desarrollando y transformando en esa actividad múltiple y compleja que es hoy el Odin Teatret. Desde el comienzo, para darnos fuerza, tuvimos que inventarnos otros espectadores. Esos espectadores fueron los muertos; en realidad se trata de personas con las cuales hemos dialogado y cuyos libros han sido muy importantes para nosotros. Sus nom-

bres regresan todo el tiempo como si fueran miembros de la familia: Stanislavski, Meyerhold, Dullin, Januet, Artaud, Brecht..., por mencionar a los más antiguos. Y esto creó como una concepción del mundo, de la cultura teatral de la cual nosotros éramos una parte profundamente separada del pensamiento común de esos años. En un cierto sentido somos un poco como esos peces que no fueron aceptados en el mar teatral y fueron echados sobre la playa, y nos acabamos transformando en tortugas o anfibios. Esta reflexión de "por qué hacer teatro" cuando todos los demás no nos aceptaban y el hecho de inventarnos una justificación tan



(Foto: Pau Ros).



(Foto: Pau Ros).

fuerte se ha mantenido hasta hoy y ha contaminado y contagiado a todas las nuevas generaciones de actores que vinieron al Odin».

- Al igual que las nuevas generaciones que entran en el Odin son herederos de las antiguas generaciones, ¿cuáles crees que son las claves de la herencia del teatro en Europa? ¿De quiénes venimos?

«Cada uno de nosotros es el hijo o la hija del trabajo de alguien. Nosotros como actores y directores no nacemos por partenogénesis sino de padres y madres. Tal vez no los conocemos, pero sin duda todo lo que hacemos es la consecuencia del pensamiento y de la práctica de alguien que nos precedió. Cuando tú practicas un oficio cuya característica es su carácter efímero, con una relación entre el actor y el espectador que se termina al final del espectáculo, tienes que conocer cuál es su polaridad, cuál es el elemento no efímero, el elemento eterno, el elemento de memoria que secunda el valor y que se

opone a ese carácter efímero. Este, sin duda, es la trascendencia.

»El teatro no es sólo espectáculo. Tiene otro valor. Y ese valor puede ser un valor artístico, puede ser un valor ético o espiritual y de acuerdo con tus propias necesidades te das cuenta de que ese valor ya existió, ya fue pensado, reflexionado y cambiado por otros directores y gentes de teatro. Ellos son tus antepasados. Te das cuenta de que tú perteneces a una familia, a una especie de profesionales que han inventado esa trascendencia de nuestro oficio y tú te atas a ella. Entonces, tú sientes que de pronto perteneces como a una cadena, a un plan, a una herencia.

»Tú, que haces el espectáculo, sabes que es como un "iceberg"; el aspecto visible es el espectáculo, pero hay todo un aspecto invisible que va a ser tu herencia, tu leyenda; lo que hay de leyenda alrededor de lo que tú hiciste es una leyenda que no sólo se basa en hechos concretos, destructibles, sino también en algo que tiene que ver con la reputación. Al final, ¿cuántas personas han visto los espectáculos de Grotowski? Muy pocas. Pero es

como si existiera una leyenda alrededor de sus espectáculos o de los espectáculos de "regisseur" de Meyerhold, o de *Madre Coraje* de Brecht, que hacen que esta leyenda estimule también a gente de teatro que nunca los vio. Entonces tienes esta sensación de que tú vienes de un lugar. Tienes un origen; y a ese origen tú puedes darle nombres, caras, voces, palabras que tienen para ti un valor, un sentido profundo que te emociona, a pesar de que no fueron tuyas. Te das cuenta de que tienes que traspasar el secreto de la vida de esas palabras y de esas experiencias. Ahí encuentras otra manera de legar esa trascendencia de tu profesión».

- La tercera cuestión es relativa al proceso de dramaturgia de los espectáculos del Odin Teatret. Por encima del impresionante trabajo de sus actores - que nadie va a descubrir ahora- existen unas claves de dramaturgia, unas claves quizá ligadas al "puente" del cual habla Eugenio Barba. Me gustaría que me descifraras un poco esas claves.

«Hoy podría decir que el teatro es el espectador. Si no hay un espectador no hay teatro. Tú puedes tener un actor, pero sin espectador no existe teatro. El actor realiza una actividad, un proceso que puede llamarse de muchas maneras: laboratorio, terapia... Pero el teatro existe sólo cuando existe la presencia del espectador. ¿Qué valor adquiere el espectador? No hablo de público, hablo de espectador, algo profundamente individual. Un individuo que tiene una historia, una geografía, todo un contexto, un bagaje, una maleta de experiencias propias. El es quien en realidad crea; él es el verdadero creador en el teatro. Para ser creador tú tienes que estimular tus energías y así todo el espectáculo se vuelve una manera de estimular, de poner en marcha las energías mentales y sensoriales del espectador. Esto se produce a través del actor. El actor es como el puente que le permite comprometer esas energías, esas tensiones del espectador.

»A nivel práctico significa que al comienzo nos encontramos con una historia aparentemente muy simple, casi banal. Y tienes que conservar ese nivel de simplicidad para que incluso un niño pueda comprenderla. Después, trabajando, se llega a otro nivel, casi un nivel mítico, en el que durante todo el tiempo se crea una tensión. Por un lado está la historia literal, por ejemplo, en el caso de *Kaosmos* -el último espectáculo del Odin Teatret- ésta se sitúa en un pequeño pueblo donde los individuos viven juntos, y por otro, tú tienes

que transformar eso en una situación de mito donde esa gente que trabaja se transforma poco a poco en un Torre de Babel, se babeliza.

»Y esa fragmentación, no sólo del idioma sino también de las relaciones, nos lleva de pronto, como consecuencia, a reconocer nuestro conocimiento, nuestra conciencia histórica. y de pronto lo que era literalmente la historia de un pequeño pueblo, se transforma en una parábola de una experiencia histórica. Este es uno de los caminos que casi todos los espectáculos intentan seguir. Aquí la aportación de los actores se ve como algo fundamental porque es como si una mente colectiva creara algo profundamente atado a una experiencia: la de la creación colectiva, donde los actores en el trabajo han sido preparados para ser autónomos, para hacer propuestas, tal vez para escribir una parte del texto, para ser capaces de hacer pequeños intentos de puesta en escena con los compañeros.

»Pero todas esas ideas, todos esos distintos puntos de vista no forman una homogeneidad sino, por el contrario, un gran caleidoscopio de puntos de vista, de temperamentos y de cómo organizar todo esto en un organismo que tenga una densidad y, al mismo tiempo, una capacidad de poseer con una sola mirada o con una sola frase al espectador. Todo esto que parece muy abstracto se basa en un técnica. De alguna manera es preciso trabajar sobre los detalles, se crea un montaje, un tejido, un texto espectacular donde también el texto del autor es uno de los elementos que permite dirigir la atención y la percepción del espectador.

»Desde la visión del director hay tres periodos en el trabajo del montaje. En el primero está la creación del actor a partir de lo que le pide el director; el segundo es el tiempo de las asociaciones y de la improvisación de éste con el material que le ha proporcionado aquél; y, por último, está el tiempo de la dramaturgia, que va de acuerdo con un tema, con una historia, con una trama, es cuando el director tiene la obligación de encontrar la relación de cada fragmento con la historia principal. Hay que construir a la vez el espectáculo y el laberinto que suponen estos obstáculos.»

- Durante años se desarrolló en el seno del Odin un trabajo de investigación y de pedagogía que luego explotaría llegando a todos los continentes. En 1979 se llevó a cabo la primera ISTA - International School of Theatre Anthropology-; al comienzo se realizaba cada dos o tres años, sin embargo en los últimos tiempos se viene celebrando ca-

da año; en 1995 se ha llevado a cabo en Laponia y en 1996 tendrá lugar en Copenhague la última sesión, coincidiendo con la capitalidad cultural y con invitados como Peter Brook, Grotowski, Cohn Bendit, Herzog, Peter Sellars, Richard Schechner y Soyinka, entre otros muchos... ¿Qué importancia ha cobrado la ISTA en el trabajo de Eugenio Barba como director? ¿Es síntoma de la corriente intercultural que cada vez está más extendida?

«Las circunstancias que crearon el Odin y todo nuestro desarrollo en el nivel de aprendizaje es profundamente específico y pertenece a la biografía profesional del Odin. No se puede repetir. Evidentemente hay algunos principios que podían

« El teatro no es sólo espectáculo. Tiene otro valor, que puede ser artístico, ético o espiritual »

ser interesantes para los demás, pero cuando yo intentaba hablar de todo eso, a menudo se confundía con la estética o la manera de hacer teatro del Odin, y llegó un momento en que para mí se volvió fundamental encontrar un filtro, un territorio que me permitiera encontrarme con otros profesionales en un espacio técnico y neutro. ¿Era posible encontrar eso?

»Esa pregunta está en el origen de la ISTA. Si encuentro a algún actor, es evidente que lo que me afecta, aún más, lo que me impacta es su característica individual, eso que le pertenece sólo a él. Por otro

lado está el género en el cual actúa, y eso es también relativo: puede ser danza clásica, danza moderna, teatro de texto... Pero hay un tercer elemento, un tercer factor que es común en todos los que se dirigen a los espectadores, y es la manera en que se utiliza la presencia mental y física sobre el escenario. Es lo que se podría llamar la fisiología escénica de todos los actores, el problema de cómo ser eficaces respecto al espectador que todos tienen delante.

»Esto para mí se volvió el terreno objetivo sobre el cual poder intercambiar experiencias y estudiar; cómo piensa el actor desde el comienzo; cómo las distintas tradiciones y géneros trabajan al comienzo para llegar a esta capacidad de ser eficaz hacia el espectador. Y ese es el campo de la Antropología Teatral, un terreno de investigación que comenzó en el 80 y que se ha convertido en un gran laboratorio intercultural. Además del Odin, se han estudiado las experiencias de otras personas occidentales pero también de Latinoamérica y, sobre todo, de Asia -las tradiciones clásicas asiáticas-. Ese es el momento en el que podemos reunirnos, en el que se crea una situación muy privilegiada durante dos semanas, a veces incluso dos meses, dependiendo de los medios económicos (una ISTA cuesta entre medio millón y dos millones de dólares).

»Hasta ahora han existido instituciones y personas que han comprendido la importancia de crear una ISTA y en ella suelen participar entre 50 y cien personas seleccionadas entre numerosísimas solicitudes, dando preferencia al país anfitrión. La ISTA comprende normalmente la presencia de un equipo compuesto ahora por actores de la India, del Japón, de Bali, de la cultura afrobrasileira del Candomblé y por algunos actores europeos y latinoamericanos. Es un grupo que tiene muchas experiencias y en sus demostraciones se encuentran algunas preguntas sobre la improvisación tales como cuál es la relación entre improvisación y repetición, cuál es la relación entre la polaridad teatro y danza, y cuál entre habla y canto.

»Son como grandes campos de búsqueda, una investigación que se lleva a cabo comparando, haciendo demostraciones en las que también los participantes contribuyen con su propia experiencia. Se crea entonces un instante precioso, único, de intercambio, de trabajo rápido y de reflexión. En una ISTA hay momentos abiertos, con espectáculos de grupos asiáticos, de miembros del equipo, y a éstos les sigue un momento de investigación cerrada; un momento de gran aventura en el que se investiga el ambiente, el medio en el cual se ha desarrollado.»