



Entrevista con Eugenio Barba/ Presencia escénica del Odin Teatret de Dinamarca en México (3a. parte)

FRANCISCO TURÓN

F.T.: *¿Como fundador del legendario Odin Teatret, imaginaste el prestigio artístico y académico que tienen hoy en día a nivel mundial? ¿Después de visitar México desde 1984, qué significado tiene la experiencia de regresar a este país?*

E.B.: El *Odin Teatret* comenzó en 1964 en un teatro muy viejo. Lo que lo caracteriza y tal vez lo hace único en la historia del siglo pasado, es que los actores se han quedado mucho tiempo. Los actores que ustedes van a ver aquí, ya vinieron a México muchas veces. Así que para nosotros regresar a México significa llegar a una parte de esa patria profesional que está constituida por algunos espectadores y para lo cual es muy importante mostrar cada vez un nuevo espectáculo. Nosotros comenzamos como un teatro de aficionados y como un grupo que comenzó en Noruega y se trasladó, emigró a Dinamarca, aceptando la invitación de una pequeña ciudad provinciana que estaba muy lejos, unos 400 kms. de las grandes ciudades. Desarrollamos lo que para nosotros era nuestra necesidad: un cierto tipo de teatro. Claro que nosotros no podíamos vivir dando espectáculos en esas pequeñas ciudades. Así que comenzamos a viajar, y viajando visitamos países extranjeros, en Europa primero y después en América Latina. Para nosotros algunas ciudades, algunos países, son una parte integrante de esa biografía profesional y también emocional que constituye la orientación de cada uno de nosotros, algunos le pueden llamar "solemnidad cultural". Otros llaman a su nación o país con una cierta sombra de nacionalismo. Para nosotros es muy diferente la gente del Odin que está constituida por actores

y colaboradores que vienen de quince diferentes países: de Asia, de Latinoamérica, de Europa, de Norteamérica, y claro para nosotros nuestra verdadera patria es el trabajo, las relaciones entre nosotros y sobre todo las relaciones con esos espectadores que visitamos cada vez que tenemos oportunidad. Por eso la última vez que nosotros venimos aquí a México fue en 1966 con un espectáculo que se llama "Kaosmos". Después yo he venido casi cada dos o tres años junto a uno o dos de mis actores, pero después de esos doce años, yo estoy extremadamente agradecido con CONACULTA, CENART, I.N.B.A y claro, con mis autoridades danesas, al I.S.T.A (International School of Theatrical Antropology), que han permitido que de nuevo todo El Odin pueda reencontrar esa parte de su propia biografía que son sus espectadores que están aquí en México.

F.T.: *En una ocasión, Alejandro Jodorowsky, me comentaba que el teatro debía ser "transgresor" ¿Para usted qué es el teatro?*

E.B.: Yo nunca fui parte de teatreros que pensaban eso. Para mí el teatro era una comunidad extranjera, separada, que vivía dentro de una misma comunidad. Tenía también la sensación de que el teatro era como una iglesia. La iglesia es un lugar separado de la comunidad. Cuando tú entras encuentras otra manera de pensar, de comportarse, de relacionarse. Me ocupaba en hacer voluntariado como hay *Doctores sin fronteras*, todo lo que ellos hacen. Pero yo quería también ayudar a través del teatro para que existiera una trascendencia. Yo quería ir a un campo de refugiados, con los presos políticos, en lugares aislados en alguna parte de la ciudad, donde la gente estuviera en la miseria, es decir, había una trascendencia además del hecho de entretener.

Toda la historia del teatro del siglo XX muestra que la *transgresión* fue sólo una parte del teatro, y sobre todo la parte atada a lo estético. Los que consideraban el *teatro* como arte, mientras hay otras culturas y muchas tradiciones en el siglo XX acerca del *teatro*. Antes había sólo una única tradición, el único modelo en los artistas. Hay muchas pequeñas tradiciones y cada una con su técnica, cada una tiene una invención del valor y las formas. Cuando venimos de diferentes *teatros* hay como dos diferentes niveles:

1) Las formas visibles, ellas no pueden dialogar, los principios sí.

2) El valor. ¿Qué es el valor del *teatro*? Es lo que hace que para la persona, el director, el actor que hace *teatro* sea un oficio que tenga un sentido profundamente personal e individual.

F.T.: ¿Cuál es el compromiso social que tiene el teatro en el siglo XXI?

E.B.: El *teatro* no existe, al comienzo del siglo XX, el teatro desapareció y se quedaron los *teatros*. Hay diferentes *teatros*: el *teatro* de Broadway, o donde hay jóvenes haciendo *happenings* o *performance*, hay muchas culturas teatrales; lo que



Martha Velázquez

por otro lado indica una gran vitalidad, fuerza y originalidad. Caminos diferentes para una nueva generación y al mismo tiempo esto pasa en una atmósfera de indiferencia. Esto es lo inconcebible de nuestro oficio: que en uno u otro tipo de evento o acontecimientos el *teatro* casi ya no tiene sentido. Ahora yo te doy un ejemplo y estoy seguro que el *teatro* es una necesidad interior del animal humano: desde que tú tienes informaciones sobre seres humanos que se juntan en una sociedad, tú ves que hay formas espectaculares, a veces son religiosas, a veces como un intento de tener el favor de la naturaleza para que llueva o para que la caza sea buena, en fin. Esa necesidad de una representación que no sea sólo entretenimiento.

Otra cosa: lo que llamaban la *trascendencia del teatro*, siempre ha sido así también. Cuando el *teatro* era puro comercio desde 1500, 1600 hasta el 2000. Cada generación y cada individuo que hace *teatro* mujer u hombre, estoy seguro que va a encontrar su solución porque el teatro es la forma más simple de hacer una plegaria atea, o una forma de compromiso social o una forma de meditación en público. Siempre el *teatro* va a satisfacer algunas necesidades. El *teatro* se puede hacer con nada, no necesita de gran tecnología. Uno de los continentes que tiene más teatro es uno de los más ignorados. En África no te das cuenta de cuánto teatro hay y no necesitan dinero, tienen su presencia y a través de eso establecen una relación. Aquí de veras yo pienso que la visión de Grotowsky de lo que pasa entre un actor y un espectador es fundamental, en una época donde la virtualidad es la pérdida de la relación en vida lo cual se ha vuelto un gran problema en la sociedad. Daré un ejemplo concreto de lo que puede hacer un teatro sin dinero, completamente considerado indiferente de la universidad, de las comunidades y de las políticas. Hace muchos años fui a un pueblito de cerca de 1000 personas en las montañas de Calabria, en Italia. Un pequeño grupo de teatro que antes recibía una pequeña ayuda económica, después no les dieron más ayuda económica porque llegó otro partido político que pensaba que ese teatro tenía otra visión del mundo que a ellos no les parecía y continuaron aún así haciendo teatro. ¿Qué ha inventado esa gente que también tiene esa necesidad de trascendencia? No sólo trabajan con los viejos, los niños en ese pueblo donde los jóvenes se van porque no hay posibilida-

des de trabajo. Ellos han inventado algo que cuando lo dijeron hubo un escándalo inmenso. Primero fue ignorado y después cuando ellos continuaron y comenzaron a obtener apoyo de diferentes lugares y personas hubo como un rechazo. Ellos pensaron en construir un museo de la mafia. Meditaron: en Calabria, la mafia posee políticos, periodistas, todo y no puede nacer nada sin el permiso de la mafia. Ellos te matan. Te envían correspondencia con una o dos balas como recordatorio. Entonces pensaron, nosotros no queremos hacer un edificio así pero le vamos a poner la bala que mató a ese político o la foto de ese jefe de la mafia que al final fue tomada. ¡No! ¡No puede ser eso! Lo que nosotros vamos a hacer es un museo viviente que trabaje en la comunidad, en las escuelas, pues es importante el que toda la información pase a través de las manos o la cabeza de la mafia, ese museo es la contra información y con ello lograron que antropólogos de universidades se interesaran en ese proyecto. Comenzaron a tener el apoyo de maestros de una escuela. Así que lentamente se da un museo de la mafia que al mismo tiempo era una forma de cultura activa. Fue creado por un grupo de literalmente diez descamisados, peones, o no sé como llamarlos, indígenas de Chiapas literalmente. Hoy hay políticos que los apoyan a nivel de gobierno central en sus intereses para que esto pase para decirte que el *teatro* no es sólo espectáculo, sino una forma a veces de comprometerse en realizar esa *trascendencia*, de la que hablaba antes, es decir, de ver no sólo con los ojos, sino a través de los ojos.

F.T.: ¿Qué importancia tienen estos núcleos de teoría y crítica para la antropología teatral y qué significan para los teatros del *Odin*?

E.B.: Tú estás tocando una de las columnas portadoras de mi visión de teatro; cuando nosotros comenzamos a hacer teatro en Oslo, los cuatro rechazados de la escuela y yo, nosotros pagamos de nuestro propio bolsillo tres dólares cada uno, para lo que era necesario para el teatro. Pero la primera cosa que hice, a pesar de que no tenía dinero, es que quería publicar una revista, ¿pero por qué lo quería hacer? Porque en esa búsqueda de lo que era esencial para mí cuando leía los libros que existían en ese tiempo, no encontraba nada, era puro bla, bla, bla. La historia del teatro no era extrañamente escrita sobre lo que era el teatro, es decir, no había un libro

sobre la técnica de los actores, era sólo de autores y de edificios teatrales de lo que se hablaba.

Así que yo dije: “Quiero copiar lo que es esencial para un actor y después de haber leído todos los números de esa revista, en los pocos años que esperaba poder publicar, él sepa lo que es fundamental saber. Que se pueda escribir, comprender y aplicar desde su propio punto de vista”. ¡Y lo logré! Escribí 17 números de esa revista. No había ni una palabra sobre *El Odín*, nunca escribí sobre mi teatro, sólo sobre lo que para mí hace a un teatro pobre. Fue publicado en un número de esa revista como *El arte ciego del no*, textos del método de acciones físicas de Stanislavsky. En ese tiempo hacía falta ese tipo de información. Ahora aquí en este país tienen una editorial (*Escenología*) que es de veras extraordinaria. Ha hecho un trabajo importantísimo, que ha invertido tiempo y dinero para dar esa información.

Por otro lado, hoy hay mayor información sobre todo eso, pero con la diferencia de quien lo escribe. Tengo que decir que cuando yo leo un libro de Tavianni o de Rufinni, tengo otra visión de lo que es el teatro, que cuando leo de muchos otros que son buenos pero que piensan de cierta manera.

El hecho por ejemplo de que todo lo que concierne a la técnica de antropología teatral, hoy es una parte del pensamiento de esa persona y eso significa muchísimo; porque si alguien se alimenta de esos libros va a tener otra óptica. Yo leí cuando era muy joven un libro que ha sido como un espectáculo extraordinario como *El Príncipe constante* que dirigió Grotowsky, o como un teatro *Katahali*. Ése era un libro que se llamaba *El Maquillaje y el alba*, es la historia de los maestros del teatro ruso y se publica en 1965, había muy poca información de Meyerhold, Batangov, todos esos grandes directores y él era un poeta muy grande y bueno, y él casi como que inventa todo ello, de un lado que existe desde la documentación que él podía encontrar en ese tiempo. Pero hay como un estilo extraordinario. Ese libro para mí ha cambiado los parámetros o la exigencia que tengo cuando leo. Cuando leo y encuentro una manera perezosa de pensar el teatro, yo me vuelvo extremadamente amargado, pues lo veo como una traición. Por eso es muy importante esta tarea de información. Así que si tú encuentras a alguien que de veras pueda dártela como *El Odín* lo ha hecho en esto de ¿cómo ayudar?

F.T.: ¿Qué opinión le merece la calidad de las producciones teatrales en México? ¿Cómo ha influido *El Odin en el teatro mexicano*?

E.B.: No conozco mucho esa producción. Conozco algunas personas que son como síntomas de una cierta temperatura que para mí es fundamental. Cuando veo personas que se reúnen, que tienen muchas dificultades de conocimiento y continúan durante mucho tiempo y son capaces de soñar, para mí es extraordinario. Ver la persona que ha leído o visto alguno de nuestros espectáculos y sueña imitarme. Cuando yo exijo un precio muy alto generalmente es porque quiero que haga un esfuerzo y descubro que es posible. Cada vez que vengo a México compruebo que esas personas lo han logrado. Yo vengo regularmente cada año porque esa parte sumergida de la cultura teatral existe, vive, tiene una red de contactos que es capaz de imitarme. Lo que las grandes instituciones no pueden hacer lo hacen ellos. Y ésta es mi experiencia, lo que llamo “el tercer teatro”, un teatro sumergido que es la mayoría de las manifestaciones teatrales en este planeta. Es algo que existe y cada uno le inyecta un valor diferente a lo que está haciendo. Tienes objetivos y necesidades diferentes. Es como si en México después de la masacre del “68” hubiera existido algo que impidió la colaboración o emerger de alternativas alrededor de lo que puede ser el motivo que llamaban el *Saturno*, constituido como con pequeños pedazos de meteoritos y ésta es para mí la imagen de un teatro cuando visito alguna nación. Hay siempre como una parte central que parece ser de anillos y no son idénticos, sino constituidos de una muchedumbre diferente. Eso existe también en México, sólo que no ha logrado tener el mismo papel como en otros países latinoamericanos.

F.T.: ¿Sigue siendo *El sueño de Anderson el montaje emblemático de la técnica actoral de su Compañía*? ¿De los espectáculos que presentaron en el CENART, cuál consideras por su trabajo pre-expresivo el más complejo?

E.B.: Nosotros queríamos presentar *El Sueño de Anderson*, es un espectáculo que me dio una gran satisfacción hacerlo. Pensé: “no voy a parar por limitaciones económicas, lo haré como si fuera millonario, y lo hice como si fuera millonario”. Casi naufrago al *Odin* económicamente. Pero era algo que a nivel de espacio escénico te producía el placer que te puede dar la ópera o el ballet clásico o una orquesta con 80 músicos y 40

personas en el escenario, es como un desperdicio inmenso, es cierto. A mí me gustan los espectáculos donde el desafío consiste en que los actores a través de la riqueza expresiva de su presencia como en el espectáculo de *El Esqueleto de la Ballena*. Y lo otro es: ¿qué puede hacer un actor que decide no moverse para nada, eso es *Las grandes ciudades bajo la luna*. Otro se inspira en la visión absurda de Kafka que nos da del mundo, la otra es de poetas que lucharon contra lo que se podía pensar en el mundo del absurdo. ¿Es absurdo? Pues no. Ellos pensaban que no era absurdo lo absurdo como la injusticia que no podía cambiarse. Entonces *Las Grandes Ciudades* se inspiró en Brecht y en un poeta noruego que se llama James Bergboul. Después hay dos espectáculos en grupos pequeños, uno se llama *Itsi Bitsi*, con tres actores. Es la biografía de nuestra actriz que era adicta y estaba casi muriendo y la salvó el teatro y su compañero que en ese tiempo era un hombre muy importante para la música. El murió entonces y ella cuenta esa historia de cómo a través de la droga intentó encontrar una nueva libertad interior y como ella lo encuentra a través del teatro.

F.T.: *El nivel expresivo de cualquiera de las obras de su repertorio impide ver el hemisferio subterráneo del Odin*. ¿Entonces qué es lo que podemos apreciar técnicamente del entrenamiento actoral en los espectáculos?

E.B.: Tú vas a ver la superficie del *Odin* y fragmentos de la superficie, algunos espectáculos que te pueden decepcionar u otros que significaron mucho para tí, o tal vez puedan asombrarte, pero eso es la piel. Conocer qué es lo que pasa dentro del organismo implica que tienes que venir y ver cómo está articulada nuestra vida. Se puede decir que es un poco como la federación. Todos los círculos que encuentras aquí te darán la sensación de que son uno sólo y que trabajan juntos. En algunas situaciones parte de las obras son proyectos separados y tal vez por un lado crean una forma diferente de desorden que no es caos. Es otro tipo de energía que no se puede organizar con regalos y proyectos que se puedan escribir. Ahí es cuando tenemos problemas con nuestro Ministerio de cultura, porque ellos quieren que se deje un escrito de lo que vamos a hacer en un año. Y al final te dicen: “¿cumpliste o no cumpliste”? Entonces lo inventamos y al final es completamente diferente. Así que todo cambia y esto es lo que tú vas a ver del *Odin*. ■