

# Arar el cielo para alumbrar raíces

(La relación del Odin Teatret y el teatro latinoamericano en el cambio de milenio)

POR LLUÍS MASGRAU

*Cuando hablo de raíces me refiero a personas bien precisas, a relaciones que se prolongan en el tiempo y se entrelazan con nuevas relaciones, a encuentros recientes. Algunos de nosotros tienen raíces en una tierra, otros en el cielo, en valores encarnados en la coherencia de individuos que hemos elegido como nuestros tótems.*

EUGENIO BARBA

## Una relación de veinticinco años

Probablemente sea cierto, tal como pone de relieve Ian Watson recogiendo una sugerencia de Luis Peirano, que Brecht, Grotowski y Barba hayan sido los hombres del teatro europeo que más influencia han tenido en Latinoamérica.<sup>1</sup> Sin embargo, el caso de Eugenio Barba y el Odin Teatret es muy específico en el sentido de que no se trata de una influencia llegada *a posteriori* como la estela imprevista dejada por una determinada práctica teatral, sino de un verdadero *encuentro*, es decir, de una influencia recíproca que se ha desarrollado mediante una presencia pertinaz de Barba y sus actores en el continente latinoamericano.

La primera vez que Barba estuvo en América Latina fue por motivos extra-profesionales. En 1973 viajó desde La Paz, Bolivia, hasta México en tren, autobús y *auto-stop*. Con todo, el viaje tuvo consecuencias muy fructíferas a nivel profesional ya que, tal como ha explicado el mismo Barba, las experiencias de aquellos días constituyeron el germen secreto del espectáculo *¡Ven! Y el día será nuestro*.<sup>2</sup>

En la primavera de 1976 el Odin viaja por primera vez a América Latina, precisamente para presentar este espectáculo en el Festival Internacional de Caracas, Venezuela. Ahí conoce algunos grupos y teatristas latinoamericanos con los que establecerá una relación de amistad y colaboración que durará muchos años. Además de Santiago García y La Candelaria, a los cuales ya conocía de un anterior encuentro en Holstebro, en Caracas el Odin encuentra a Raúl Osorio (del TIT,

<sup>1</sup> Ian Watson: «Eugenio Barba: la conexión latinoamericana», en *Reflexiones sobre el teatro latinoamericano del siglo veinte* (VV.AA.), Editorial Galerna / Lemcke Verlag, pp. 61-70.

Para las reflexiones de Peirano véase: «La creación teatral en América Latina desde la perspectiva de las puestas en escena», *Apuntes de Teatro*, no. 96, Chile, 1988, pp.103-105.

<sup>2</sup> «La casa con dos puertas», en *Teatro. Soledad, oficio, revuelta*, Catálogos, Buenos Aires, 1997 y Escenología, México D.F., 1998.

Taller de Investigaciones Teatrales), a Mario Delgado director del grupo peruano Cuatrotablas, a los venezolanos Eduardo Gil y Hercilia López (de Contradanza), a João Augusto director del Teatro Libre de Bahía. El Odin se queda en Caracas más tiempo del previsto y durante seis semanas se confronta con la dura realidad social del país. Utilizando libremente fragmentos de sus espectáculos y otros materiales escénicos, Barba y sus actores se mueven por la periferia de Caracas organizando numerosos «trueques»<sup>3</sup> con barrios marginados. El más radical de estos trueques tiene lugar en medio de la Amazonia venezolana con una tribu Yanomami al borde de su desaparición.

Dos años después, en 1978, el Odin es invitado al Taller Latinoamericano de Teatro de Grupo (tercera edición de los encuentros sobre el Tercer Teatro iniciados en Europa). El Taller, que es una iniciativa de Mario Delgado y su grupo, Cuatrotablas, tiene lugar en Ayacucho, una ciudad de los Andes peruanos. A su llegada Barba y sus actores se encuentran con un país en estado de alerta civil: haciendo frente a varias rebeliones populares debidas a un desproporcionado aumento de los precios, el gobierno militar ha suspendido los derechos constitucionales instaurando el toque de queda y prohibiendo cualquier manifestación colectiva. El encuentro organizado por Cuatrotablas puede realizarse, pero a condición de renunciar a su carácter abierto, aislándose de la población que lo acoge. El Odin Teatret, jugando con astucia la carta del «escandinavo ingenuo», se convierte en un puente entre el Taller y la población civil de Ayacucho. El grupo danés se concentra en cómo utilizar el teatro para insertarse en el tejido social de la población respetando escrupulosamente las órdenes del gobierno militar. Durante los dos meses que permanece en Perú, el Odin se mezcla en las procesiones religiosas, actúa en las escuelas, danza en las cárceles y despliega su actividad en barrios marginales carentes de control.<sup>4</sup> Todo esto constituye otra prueba decisiva para manifestar la capacidad del grupo danés de trascender lo meramente artístico a la búsqueda de un teatro útil precisamente ahí donde el teatro pareciera ser superfluo.

## Los datos de la influencia del Odin en Latinoamérica

A partir de 1982 y hasta la actualidad (2002) la presencia del Odin en Latinoamérica adquiere un carácter anualmente ininterrumpido llegando, en algunos casos, a cinco estancias anuales (1987, 1996, 1997). Barba y sus actores no sólo muestran sucesivamente todos sus espectáculos en el continente latinoamericano, sino que además despliegan una intensa actividad pedagógica organizando innumerables seminarios, talleres, sesiones de trabajo y demostraciones en todos los países de América Latina que visitan. Las giras del Odin se llenan de trueques y experiencias sociales al margen de lo puramente artístico, mediante las cuales el grupo danés

<sup>3</sup> Práctica de la cultura teatral del Odin que consiste en utilizar el teatro como un puente para contactar con otro grupo o comunidad (un barrio de una ciudad, un pueblo, los prisioneros de una prisión, los enfermos de un hospital psiquiátrico, etc...). Barba ha teorizado a menudo la práctica del trueque. Véase el tercer capítulo de *Teatro. Soledad, oficio, revuelta, op. cit.*

<sup>4</sup> Todas estas experiencias del Odin en Perú aparecen recogidas en la película de Torgeir Wethal *Sobre las dos orillas del río.*

intenta establecer lazos con una realidad social agarrada por la escasez. Los encuentros de Tercer Teatro o Teatro de Grupo que se habían iniciado en 1976 en Europa (siempre con fuerte presencia de grupos latinoamericanos), a partir de 1978 la mayoría se organizan en Latinoamérica. Al ya citado de Ayacucho siguen: 1981 Zacatecas, México; 1987 Bahía Blanca, Argentina y Urubamba, Perú; 1988 Huampaní, Perú; 1998 Ayacucho, Perú y 1999 Humahuaca, Argentina. Durante todo este tiempo se estrecha la colaboración del Odin con una serie de grupos que constituyen una parte muy representativa del teatro latinoamericano y entre los cuales figuran: Cuatrotablas y Yuyachkani (Perú), Libre Teatro Libre, Teatro Alianza, Comuna Baires y Teatro Núcleo (Argentina), LUME y Proteu (Brasil), La Candelaria y Teatro Taller (Colombia), Itaca y La Rueda (México), El Galpón (Uruguay), Contradanza (Venezuela).

En la segunda mitad de los años noventa esta relación del Odin con los grupos latinoamericanos se modela a través del contacto con las nuevas generaciones. En 1996, durante la estada del Odin en Buenos Aires con el espectáculo *Kaosmos*, un joven grupo argentino –Los Viajeros de la Velocidad– organizó un encuentro de Barba y sus actores con grupos argentinos (cf. *La cultura del naufragio*). De este encuentro nació la iniciativa de crear una alianza de grupos liderada por Los Viajeros de la Velocidad, El Baldío Teatro, El Muererío Teatro y Teatro del Vértice. Esta red de teatros bautizada como El Séptimo organizó numerosas actividades teatrales, la más importante de las cuales fue el X Encuentro de Teatro de grupo que tuvo lugar en Noviembre de 1999 en Humahuaca, Argentina, donde El Baldío Teatro ha creado un centro de investigación teatral con una actividad regular de encuentros con grupos. La existencia de El Séptimo adquiere un valor especial porque constituye una vía de contacto del Odin con las nuevas generaciones latinoamericanas. Se trata de jóvenes que en su mayoría no vivieron las experiencias latinoamericanas del Odin durante los años setenta-ocho y que por lo tanto no han tenido el contacto estrecho y dilatado en el tiempo con Barba y sus actores que puedan haber tenido otros grupos más veteranos como La Candelaria, Cuatrotablas, Yuyachkani o El Galpón. Dentro de estos contactos del Odin con las nuevas generaciones también habría que mencionar al grupo argentino El Rayo Misterioso, dirigido por Aldo El-Jatib, que además de espectáculos, encuentros de teatro alternativo y la publicación de la revista *Teatro, Truenos & Misterios*, hace poco que ha puesto en marcha la editorial independiente Teatro & Misterios.

Paralelamente al despliegue de esta actividad práctica, los textos de Barba se traducen con puntualidad al español sobre todo gracias a Edgar Ceballos, un director mexicano que se dedica a publicar una colección teatral única: Escenología. La traducciones españolas de los textos de Barba se realizan (siempre en América Latina) casi inmediatamente después de su redacción y obtienen una rápida difusión en el continente. Durante sus repetidas estancias en América Latina, Barba recorre infatigablemente universidades, escuelas, teatros, centros culturales para impartir un sinnúmero de conferencias en donde insiste en la necesidad de un teatro que tiene su eje en la ética y divulga una serie de formulaciones técnicas destinadas a dar eficacia profesional a necesidades personales.

Aquí habría que subrayar el papel cada vez más relevante de los actores del Odin a la hora de tender puentes con Latinoamérica. A medida que los actores han ido

creciendo y desarrollando su propia personalidad artística sus relaciones con Latinoamérica han ido adquiriendo un peso específico y variado al margen de la figura de Eugenio Barba o del grupo entendido como una totalidad. A partir de 1983 el grupo Farfa, creado por Iben Nagel Rasmussen y el actor argentino César Brie como una rama colateral del Odin Teatret, desarrolló una muy notable actividad sobre todo en Argentina y fue fundamental para divulgar en América Latina el espíritu del Odin. Desde finales de los ochenta la figura de Julia Varley también ha sido clave. Además de sus múltiples seminarios y espectáculos en el continente latinoamericano, Varley ha asesorado a algunos grupos desde un punto de vista organizativo, ha participado en la organización del Reencuentro Ayacucho 88. Además, Julia Varley ha dirigido *Semillas de memoria*, un espectáculo unipersonal de la actriz argentina Ana Wolf sobre el tema de los desaparecidos, desde la óptica de la generación nacida durante la dictadura. También habría que mencionar la frecuente actividad en el continente latinoamericano de otros actores como Jan Ferslev, que da seminarios regularmente en Brasil (sobre todo en la Universidad de São Paulo) y Kai Bredholt, que mantiene una estrecha vinculación con el grupo brasileño LUME, de la Universidad de Campinas, para el que ha dirigido el espectáculo *Parada da Rua*.

A todo esto habría que añadir la abundante bibliografía sobre Barba y el Odin que se ha generado en Latinoamérica y otro hecho significativo: los diversos premios oficiales que Barba y sus actores empiezan a recibir en los años noventa. Por ejemplo, el título de Profesor Honorario del ISA (Instituto Superior de Arte) de La Habana, en 1992; la concesión, en 1994, del premio Gallo que otorga la Casa de las Américas, de Cuba, el título de Profesor Honoris Causa que la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho, Perú, concedió a Eugenio Barba en 1998 (cf. *Caballeros con espadas de agua*) y el título de Profesor Honorario de la Universidad Kennedy de Buenos Aires en el 2000.

La lógica estela de esta influencia del Odin al otro lado del Atlántico es la constante afluencia de latinoamericanos en las sesiones públicas de la ISTA y en las semanas pedagógicas que el grupo danés organiza anualmente en su sede de Holstebro, así como la presencia de varios actores y directores latinoamericanos que trabajan regularmente con los actores veteranos del Odin.<sup>5</sup> Otro dato a tener en cuenta son las numerosas visitas de grupos latinoamericanos que actúan en el Odin.<sup>6</sup> Entre estas visitas cabe mencionar la colaboración esencial del grupo peruano Yuyachkani en la organización y realización de la tercera edición del *Festuge*

<sup>5</sup> Guillermo Angelelli (Argentina), José Yabar (Perú), Carlos Simeoni y Wilton Rafael Magalhães (Brasil) trabajan con Iben Nagel Rasmussen. Verónica Vélez (Argentina), lo hace con Roberta Carri.

<sup>6</sup> En la lista de grupos y actores latinoamericanos que han actuado en la sede del Odin en Holstebro figuran: La Candelaria, Teatro Taller, Teatro Versante y Gotas de Rap (Colombia); Cuatrotablas, Yuyachkani, Luis Ramírez, Teatro del Sole, El Danzaq y J.iv Dilanoy (Perú); Teatro Núcleo, Libre Teatro Libre, Graciela Ferrari y Los Pepe Biondi (Argentina); Nuevo Teatro Los Comediantes (Chile); Teatro La Comuna (Uruguay); Augusto Omolú y Teatro Lume (Brasil); Teatro de los Andes (Bolivia); Teatro Caribeño y Marianela Boan (Cuba).

(*Semana de fiesta*) de Holstebro, un festival intercultural que el Odin organiza cada dos/tres años en su ciudad. En agosto de 1995, el Odin hospedó en Holstebro una sesión de trabajo de dos semanas de la EITALC (Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe) que contó con la participación de sesenta y cinco teatristas provenientes de toda el área geográfica latinoamericana.

Las relaciones del Odin y Latinoamérica tuvieron un punto culminante en 1994 cuando la ISTA (International School of Theatre Anthropology) celebró en Londrina (Brasil) su primera sesión pública fuera de Europa. Esta sesión, que tuvo lugar gracias al increíble esfuerzo de Nitis Jacon y la gente de su grupo Proteu, contó con más de un centenar de participantes la mayor parte de los cuales procedían de la geografía latinoamericana.

## La influencia de la cultura latinoamericana en el mundo del Odin

La sesión brasileña de la ISTA originó el contacto con Augusto Omolú, *ogan* (oficiante) del Candomblé y primer bailarín del teatro Castro Alves de Bahía, Brasil. Omolú participó en la ISTA de Londrina, en 1994, integrado dentro del equipo artístico junto con los maestros asiáticos, europeos y norteamericanos. Era un primer intento por parte de Barba de introducir en el mundo de la ISTA una tradición latinoamericana (cf. *Aquí no se puede hacer nada*). De este primer contacto nació el espectáculo *Orô de Otelo*, dirigido por Barba e interpretado por Omolú, donde la danza de los orishas del Candomblé servía de soporte a las distintas situaciones que componen la historia de Otelo. En la banda sonora del espectáculo los atabiques afrobrasileños dialogaban y al final se fundían con las melodías del *Otello* de Verdi. Después de la ISTA de Londrina los lazos entre Barba y Omolú se estrecharon notablemente hasta el punto de que el brasileño se ha convertido en uno de los principales maestros de la ISTA y en un estrecho colaborador de Barba. Esto le ha llevado por ejemplo a encarnar el papel de Mephisto en la última versión del *Theatrum Mundi* (2000), que cuenta la historia de Fausto.

Esto nos pone sobre la pista de una reciprocidad: la influencia de la cultura latinoamericana en el mundo del Odin. En este sentido hay que subrayar cómo la historia y el acervo cultural de América Latina han nutrido las creaciones del grupo danés. Al caso de *¡Ven! Y el día será nuestro* hay que añadir *El millón* (1978), donde la Capoeira y los ritmos brasileños de la samba eran un elemento importante, *El evangelio de Oxyrhincus* (1985), donde se evocaba la historia de Canudos, y *Talabot* (1988) donde uno de los personajes era Ernesto Che Guevara. En el espectáculo más reciente del Odin, *Mythos*, uno de los hilos narrativos más importantes es la evocación de la Columna Prestes.<sup>7</sup> En el espectáculo este episodio de la historia de Brasil es evocado a través de la figura del soldado rebelde Guilhermino Barbosa, que en los años setenta todavía vivía escondido en la selva boliviana sin

<sup>7</sup> Luiz Carlos Prestes era un joven capitán del ejército brasileño que en 1924 secundó la rebelión de un grupo de oficiales en contra de la corrupción que gangrenaba el ejército y el país. La rebelión fue rápidamente aplastada por las fuerzas fieles al Presidente, pero Prestes y sus hombres se organizan en una columna que desde 1924 a 1927 recorrió 25 000 km por tierras brasileñas. Al final decidieron refugiarse en Bolivia.

haberse rendido. *Mythos* es la ceremonia fúnebre para sepultar el cadáver de Guilhermino Barbosa y transformarlo así en el último mito revolucionario. Además es oportuno recordar que *Mythos* está dedicado a Atahualpa del Cioppo, una figura que en los últimos años está muy presente en el horizonte de Barba.

Finalmente habría que mencionar, de una parte, a los tres argentinos –César Brie, Gustavo Riondet y Naira González– que figuran en la lista de actores que han pasado por el Odin; de otra, a la argentina Rina Skeel y a la brasileña Patricia Alves que desde hace muchos años forman parte del equipo administrativo del grupo danés.

Todo esto constituye los datos empíricos de un fenómeno sin precedentes en la historia teatral de Europa y Latinoamérica: jamás un grupo de los dos continentes sostuvo una presencia tan encarnizada en el otro.

## Las dudas y las críticas

Sin embargo, a pesar de ser el grupo europeo más solicitado en América Latina, no hay que olvidar que, sobre todo al principio, el Odin recibió muchas críticas. Algunos sectores del teatro latinoamericano acusaban al grupo danés de ser un teatro formalista, excesivamente preocupado por la codificación físico/vocal de sus actores; otros veían en él un teatro elitista (espectáculos difíciles de entender y con una capacidad muy limitada de espectadores) con una dimensión antropológica que parece negar el discurso político y el compromiso socio-histórico en función de una especie de «vuelta a los orígenes». Otros aún señalaban al Odin como un falso e incluso peligroso teatro de izquierdas que con sus formulaciones teóricas y su actividad artística a veces contradice la ortodoxia marxista oficial.

Finalmente hay que reseñar la posición de aquellos que veían en el Odin una nociva influencia colonialista que atentaba contra las formas y manifestaciones teatrales autóctonas. Estos puntos de vista a menudo aparecían mezclados en críticas cuyo alcance e intensidad variaba mucho. Con todo, hoy por hoy, el residuo dejado por estas críticas no puede negar el hecho empírico de la influencia del Odin Teatret como el punto de referencia fundamental de una parte importante del teatro latinoamericano.

## El tercer nivel del oficio: la conquista del valor

En un artículo de 1995 («Las peripecias del sentido», *Máscara*, no. 19-20, México) ya abordé la relación del Odin Teatret y Latinoamérica. En aquella ocasión me preguntaba por qué Latinoamérica era tan importante para Eugenio Barba y sus actores. Por qué este interés constante en cruzar el Atlántico, por qué ese derroche de fuerzas y esos riesgos económicos para estar presente en el continente latinoamericano. Ello me llevó a poner de relieve cómo la presencia casi constante que el Odin Teatret desplegó durante los años ochenta, principios de los noventa, en Latinoamérica, era en realidad la cara externa de un proceso subterráneo que iba en dirección opuesta.

Barba ha explicado a menudo su visión del teatro como una actividad orientada a la autotranscendencia. Para el director del Odin el teatro, como bien cultural o realidad artística, no se justifica por sí misma, es más bien un rudimento arqueológico

en busca de justificación; una cáscara que sólo vale a nivel individual y social si conseguimos rellenar con nuestras motivaciones íntimas. Entonces la búsqueda de este sentido personal capaz de rellenar y al mismo tiempo fundir la cáscara del teatro convirtiéndola en *algo más* que teatro es fundamental: determina un nivel del oficio complementario a la construcción de la técnica.

En los años ochenta y principios de los noventa el diálogo con el teatro latinoamericano fue muy importante para Barba porque aceleró, alimentó y dirigió su personal búsqueda del sentido. Según mi opinión este proceso culminó de alguna forma a mediados de los noventa con la aparición del libro *Teatro. Soledad, oficio, revuelta*. Se trata de un libro integrado por artículos individuales escritos sobre la marcha, desde 1964 hasta 1995. La lectura conjunta de estos artículos crea el reflejo de una autobiografía profesional que *extrapola* el nivel del oficio correspondiente a la búsqueda del sentido. La estructura del libro, su lógica interna, recrea sobre el papel el desarrollo de esta búsqueda mostrando cómo los encuentros, las experiencias, los viajes, los avatares imprevistos y no programados que han marcado la biografía profesional del Odin se convierten en las semillas a partir de las cuales Barba destila, elabora y desarrolla progresivamente los conceptos-guía que constituyen su brújula secreta: «Tercer Teatro», «identidad profesional», «trueque», «isla flotante», «ritual vacío». Son conceptos que apuntan a la realidad paradójica de un teatro hecho para trascenderse a sí mismo, que intenta perfilar su identidad fuera de los criterios teatrales, más allá de todo lo estrictamente artístico.

¿Cómo se ha modulado la relación del Odin con Latinoamérica en los últimos años del siglo xx? Creo que la relación ha seguido un rumbo relacionado con lo que constituye un tercer nivel del oficio complementario a la búsqueda del sentido y la construcción de la técnica.

Eugenio Barba dice a menudo que cualquier hombre o mujer de teatro tiene que responder implícitamente desde la práctica de su oficio a cuatro preguntas: *dónde* hacer teatro, *cómo*, *por qué* y *para quién*. Estas preguntas aparecen mezcladas y superpuestas en cualquier trayectoria profesional. Sin embargo, si observamos la trayectoria del Odin a vista de pájaro nos damos cuenta de que en cada época, una de las cuatro preguntas tomó la delantera, sin eliminar las otras tres.

En sus inicios, la pregunta que parecía conducir la actividad del Odin era *dónde* hacer teatro. Puesto que Barba y sus actores habían sido rechazados por el teatro tradicional tenían la necesidad de definir un espacio conceptual alternativo que cobijase su actividad teatral. En principio se constituyeron como un grupo aficionado. Más tarde, cuando se trasladaron a la ciudad danesa de Holstebro, se definieron como un Laboratorio Interescandinavo para el Arte del Actor, lo cual era en el fondo una manera de justificar su existencia no reconocida a nivel profesional, sus actividades anómalas y su inexperiencia escudándose en la metáfora del laboratorio teatral que ya habían utilizado Stanislavski, Meyerhold y Grotowski entre otros. A principios de los años setenta, en el momento en que el Odin ya empieza a ser reconocido en Escandinavia como un centro teatral interesante, la pregunta que parece tomar la delantera es *cómo* hacer teatro. Es el momento en que el Odin se aleja de los procedimientos técnicos de Grotowski para construir su propia manera de hacer teatro. El *training* se desarrolla y se individualiza, los espec-

táculos dejan de estar basados en un texto previo y exploran las posibilidades de una dramaturgia que se aparta de los cánones tradicionales. En los ochenta, cuando el Odin ya es un teatro aceptado y reconocido en Europa por el sello de su técnica, la pregunta que toma la delantera y parece conducir su actividad es *por qué* hacer teatro. Es el momento en que el Odin despliega el diálogo con el teatro latinoamericano. Es también el momento que Barba relee el teatro europeo del siglo xx con otros ojos, descubriendo una «historia subterránea» y que le lleva a construirse un árbol genealógico integrado por los grandes reformadores. En los años noventa y sobre todo después de la publicación de *Teatro. Soledad, oficio, revuelta* la pregunta que toma la delantera es *para quién* hacer teatro.

Guiada por esta pregunta en la obra escrita de Barba cada vez se hace más visible ese tercer nivel del oficio que mencionaba antes. Lo llamaré la conquista del valor.

En la práctica de un teatro que busca trascenderse a sí mismo se entremezclan tres niveles distintos del oficio: la búsqueda del sentido, la construcción de la técnica y la conquista del valor. Cada uno de estos niveles tiene sus propias exigencias profesionales, su lenguaje y su función, pero en la práctica se funden en una realidad orgánica donde no siempre es posible separarlos. Sin embargo, en la estructura general que poco a poco va tomando la obra escrita de Barba estos tres niveles aparecen extrapolados, lo cual revela la existencia y la lógica interna de cada uno de estos niveles. *Teatro. Soledad, oficio y revuelta* es el libro que desvela la búsqueda del sentido. *La canoa de papel*, el libro que documenta la construcción de la técnica. *Arar el cielo* está compuesto por textos ocasionales, la mayoría de los cuales adoptan el formato carta. Sin embargo, leídos en su conjunto estos textos adquieren un interés añadido e inesperado: recrean sobre el papel, todavía de una forma incipiente pero al mismo tiempo bastante clara, la conquista del valor.

El sentido de un teatro es una realidad que sólo pertenece a ese teatro; es algo que tiene que ver con las motivaciones de cada actor, con la vocación personal, con las necesidades internas que circulan por las galerías subterráneas de ese teatro.

La técnica es una manera de materializar este sentido personal, una manera de vivir cotidianamente los propios sueños, disciplinar la propia rebeldía. Pero es también una manera de dar una cierta objetividad a todo esto convirtiéndolo en una realidad reconocible y necesaria para algunos espectadores. La técnica es un filtro que dilata el sentido.

Cuando este sentido puede ser captado, aceptado y finalmente compartido por otras personas se convierte en un *valor*. Entonces ese teatro adquiere para *algunos* espectadores un magnetismo extraño que va más allá de la belleza o la fuerza expresiva de sus espectáculos.

El *sentido* de un teatro se dirime en su capacidad de satisfacer las necesidades oscuras de los hombres y mujeres que lo hacen. Por contra, el *valor* de un teatro se dirime en su capacidad de satisfacer las necesidades oscuras de sus espectadores (que no tienen por qué ser las mismas que las de los actores). El valor no tiene que ver con la originalidad o la perfección estética, sino con la facultad de nutrir e



iluminar el camino, la lucha, las aspiraciones y las obsesiones de cada espectador. El valor de un teatro será tanto más grande cuanto más grande sea esta facultad.

Pero en la práctica del oficio ¿cómo se conquista el valor?

## El pueblo secreto

Barba siempre ha rechazado la categoría abstracta «público» en favor de la realidad concreta de cada espectador. No existe el «público», una masa anónima y sin rostro, existe sólo ese puñado de personalidades distintas que acuden a presenciar el espectáculo. Barba siempre ha intuido que una parte muy importante del oficio se dirimía en la relación con el espectador. Por esto siempre ha protegido esta relación. Por ejemplo construyendo una proximidad que limita el número de espectadores a unos cien o ciento cincuenta por espectáculo (en los viejos tiempos eran sólo sesenta). Esto ha tenido un coste muy alto para el Odin. Es uno de los factores que ha contribuido a marginarlo de muchos circuitos. Organizar un espectáculo del Odin nunca ha sido un negocio.

Otro ejemplo que pone en evidencia la importancia que Barba concede a la relación con el espectador es su técnica dramaturgica. Es una técnica minuciosamente elaborada para que el espectáculo tenga la capacidad de decir cosas distintas a cada espectador en función de su cultura, su biografía, sus heridas, sus vivencias, sus ambiciones, sus nostalgias, sus sueños. Se trata de individualizar al máximo la relación con el espectador para que éste tenga la sensación de que el espectáculo ha sido creado expresamente para susurrarle algo personal al oído. Esta individualización se consigue a través de estructuras dramaturgicas milimetradas, laberintos de posibilidades que vacían el espectáculo de certezas compartidas y recorridos homologados, impulsando al espectador a construirse un recorrido personal con el que excavar dentro de sí sus propias certezas, sus dudas, sus preguntas, sus visiones.<sup>8</sup> Esto es precisamente lo que quiere traducir la fórmula «ritual vacío». El espectáculo es también una *representación* (por ejemplo de una historia) o una *puesta en escena* (de un texto), pero su naturaleza es la de un ritual vacío que cada actor y espectador tendrá que llenar con su sentido personal.

¿Qué hay detrás de esta visión del espectáculo como un ritual vacío? ¿Qué esconde esa voluntad de Barba de proteger e individualizar la relación con el espectador? La necesidad vital de encontrar y reconocer a *sus* espectadores, aquellos individuos que a su vez reconocen en el Odin un teatro que les es necesario.

Sin embargo, en el Odin Teatret los espectáculos son sólo una primera toma de contacto con los espectadores. Luego empieza un trabajo importantísimo que se aleja progresivamente de todo lo que tiene que ver con la técnica artística para adentrarse cada vez más en el nivel del valor. Ese trabajo consiste en encontrar la manera de desarrollar y profundizar la relación con los propios espectadores más allá del contacto fugaz del espectáculo. Aquí aparecen toda una serie de cuestio-

\* Barba ha explicado este aspecto de su dramaturgia en el artículo «Aquella parte de nosotros que vive» en *exilio* incluido en el libro *Teatro. Soledad, oficio, revuelta*, ed. cit.

nes profesionales muy concretas: cómo colaborar a nivel creativo, técnico, político con tus espectadores, cómo profundizar los lazos emotivos que te unen a ellos, cómo dar calidad a esta relación. Desde siempre el Odin ha cuidado mucho esta parcela de su actividad y le ha concedido una importancia capital. Barba ha sido siempre consciente de que un pequeño grupo de espectadores propios es uno de los bienes más preciados de un teatro.

Los trueques, los seminarios, las demostraciones de trabajo de los actores del Odin tienen sus raíces en esta parcela: son formas de diálogo que buscan trascender el contacto del espectáculo, abrir otras dinámicas y perspectivas, crear otras lógicas de relación, dilatar el tiempo de esta relación, profundizarlo. Pero ahí nos movemos en una zona donde la conquista del valor todavía depende en gran medida de la técnica artística.

Hay otras estrategias que pertenecen genuinamente al nivel del valor. La estrategia más utilizada por el Odin consiste en poner su prestigio internacional al servicio de grupos marginales o instituciones independientes para que fortalezcan su posición en el medio en que trabajan. Yo he sido testigo de cómo Barba hace valer su valor de mercado (es decir, pide sumas importantes acordes con su prestigio) para dar una conferencia en una universidad o en una institución oficial y en cambio acude por una suma simbólica a una pequeña escuela con la que mantiene contactos personales. Yo he visto cómo cede la publicación de sus libros a pequeñas editoriales independientes (Escenología, de México; L'Entretemps, de Francia; Studio7, de Alemania; Kijárat Kiadó, de Hungría); cómo a veces da la primicia de un artículo importante a una pequeña revista (por ejemplo *Funámbulos*, de Buenos Aires o *Coulisses*, de Besançon, Francia). He constatado cómo da apoyo logístico, material e incluso económico a iniciativas anónimas que necesitan esta protección para poder desarrollarse; o a otras que no son tan anónimas pero luchan contra la precariedad (por ejemplo pone el Odin a disposición de la EITALC para que pueda organizar un taller en Europa o cede a la revista *Conjunto* una parte de la suma recibida por la concesión del premio Sonning). Yo he comprobado cómo a Barba no le tiembla el pulso a la hora de asumir riesgos económicos impensables en otros teatros para estar presente en algunos países (Cuba, Polonia, Uruguay), en algunos lugares determinados (Ayacucho, Londrina, Bergamo, Scilla), en situaciones especiales (reuniones de grupo), junto a personas muy concretas, que tienen un perfil específico. Porque, al final, detrás de toda esta dinámica hay siempre la necesidad de dialogar con estos individuos a los cuales él otorga un valor especial.

Con el tiempo todo este trabajo ha desembocado de una forma orgánica en la creación de un «vaivén de relaciones», una red de personas diseminadas por todo el mundo que constituyen un país sin fronteras, una patria invisible, un auténtico *pueblo secreto*. La creación, el desarrollo y el cultivo de esta patria profesional constituyen un proceso particular de trabajo a través del cual un teatro se vuelve necesario para un puñado de espectadores, y con ello conquista un valor.

Por esto Barba se mueve como un dingo salvaje derrochando su energía por los márgenes del teatro. Sabe que en los grandes festivales, en los grandes eventos oficiales, en las grandes universidades, en los grandes congresos y en los grandes

centros de poder el Odin puede obtener prestigio, pero raramente valor. El valor hay que conquistarlo entre individuos que saben utilizar el teatro para defender la propia dignidad, entre individuos galvanizados por un espíritu de rebeldía. En los textos de los últimos años Barba utiliza varias metáforas para referirse a estos integrantes del pueblo secreto: aquellos que no pertenecen al mundo al cual pertenecen, los representantes de la cultura del naufragio, los fabricantes de sombras indelebles, caballeros con espadas de agua, guerrilleros de la obstinación, teatristas comprometidos con el juramento de Atahualpa, jinetes que cabalgan sueños, campesinos que saben plantar y cultivar semillas de disidencia. Se trata de individuos que se encuentran en cualquier lugar pero que abundan en los pequeños teatros, en las reuniones de grupos, en los festivales alternativos, en las ciudades apartadas, en los barrios más necesitados, en todos los contextos donde el teatro parece un lujo superfluo y precisamente por esto tiene que demostrar su legitimidad trascendiendo los criterios artísticos habituales. También es verdad que, a veces, Barba y sus actores aparecen en los grandes circuitos, recogen premios importantes, se dejan elogiar por el poder establecido o admirar por la cultura oficial. Pero esto es un movimiento particular dentro de la estrategia general: una fase destinada a acumular prestigio para luego invertirlo en dinamizar y proteger lo que Barba llama el Tercer Teatro, la parte sumergida del *iceberg* «teatro».

Pareciera que todas estas estrategias de diálogo con los propios espectadores constituyen la práctica de un altruismo romántico, un derroche tal vez improductivo, un idealismo ciego que puede llegar a poner en peligro la supervivencia material y espiritual del grupo. Y sin embargo es exactamente lo contrario: una cuestión de calculada competencia profesional destinada a crear y desarrollar las raíces del propio teatro y al mismo tiempo construirse la independencia de modas y mercados.

## La resistencia

Cuando se habla del Odin hay una pregunta que siempre vuelve: ¿dónde está el secreto de su longevidad? ¿Cómo pueden, algunas personas reunidas en un grupo, resistir treinta y ocho años juntas? Probablemente no hay recetas, una sola razón. La duración depende de la adecuada combinación de muchos factores: una dinámica de grupo particularísima, la calidad de los resultados artísticos, la ética que guía el trabajo.

He visto muchas veces a Eugenio Barba y sus actores al límite de su resistencia, como si por momentos hubieran agotado sus fuerzas físicas y espirituales. Y sin embargo, también he visto cómo estas fuerzas se regeneraban casi de una forma milagrosa cada vez que hacía falta.

Al principio me preguntaba de dónde sacaban la savia para regenerarse. A un cierto punto entendí que uno de los factores importantes para explicar esa regeneración era la presencia invisible de ese pequeño grupo de espectadores que constituye el pueblo secreto del Odin. La sensación de que la propia acción incumbe a otras personas fuera del grupo, la sensación de no tener el «derecho» a abandonar, marca completamente el trabajo y la vida cotidiana del Odin. ¿De qué manera? Dándole una dimensión que contribuye a trascender los antagonismos, los des-

encuentros, los celos, los pequeños rencores y los malentendidos inherentes a cualquier grupo de personas que trabajan juntas. La presencia invisible del pueblo secreto en el Odin toma la forma de pactos tácitos entre sus integrantes, actores, técnicos, gente de la administración. Son pactos que se leen en los ojos y que recuerdan al otro que, a pesar de todo, hay que continuar porque su trabajo es *necesario* para algunas personas cercanas y queridas. Esto genera un plus de responsabilidad que se convierte en un plus de energía —savia fresca y regeneradora— cuando el grupo es capaz de experimentar de una forma tangible su valor, a través de una carta, un *feed back*, un artículo publicado en una revista, un comentario, un gesto.

Para un grupo de teatro es importante conquistar un valor, es decir, saber mantener en vida a su alrededor un pueblo secreto y tener la capacidad de nutrirse de él. Esto es fundamental para evitar que con el tiempo los pequeños problemas de la vida cotidiana carcoman las vigas de madera que lo sostienen.

Un teatro oficial necesita dinero, subvenciones, prestigio, respaldo estatal, medios tecnológicos, todo esto es esencial para asegurar su existencia y su vitalidad. Un grupo de teatro que no tenga nada de esto tiene que aprender a dialogar con sus espectadores y sobre todo a *nutrirse* de este diálogo. Por esto la existencia de estos espectadores, su presencia constante y a menudo invisible, no es un factor económico o una estadística, algo privado, una particularidad más de la biografía del Odin. La conquista del valor es un nivel del oficio fundamental para la vida interna de un teatro que quiera trascenderse. Es un nivel tanto más importante porque no es obvio ni reconocible a simple vista.

De la misma forma que la búsqueda del sentido tiene que ver con la capacidad de crearse el ideal de una identidad profesional, la conquista del valor tiene que ver con la capacidad de *construir la propia resistencia* en términos de duración.

Creo que, si en los años ochenta, principios de los noventa, Latinoamérica fue fundamental para definir la identidad del Odin, en este cambio de milenio cada vez se revela más importante para la conquista de su resistencia.

Porque en Latinoamérica hay una parte importante de esos espectadores que han identificado el Odin como su teatro, como un pedazo de su patria profesional e ideal, según palabras del propio Barba. Por su parte, Barba sintió desde el principio una afinidad especial por sus amigos latinoamericanos porque reconoció en ellos el fuego de un idealismo sagaz, de una actitud rebelde que no aceptaba las condiciones, las injusticias, los expolios de su realidad social. Con el tiempo Barba ha ido transmutando la complicidad inicial en cálida admiración porque, a pesar de las cicatrices de la desilusión y el reuma de los sueños rotos, a pesar de las derrotas y el cansancio, ese puñado de teatristas latinoamericanos ha sabido aferrarse a su profesión para proteger las brasas de ese espíritu rebelde que marcó su juventud.

El tono y el contenido de *Arar el cielo* nos alejan de la densidad reflexiva que caracterizaba la búsqueda del sentido documentada en *Teatro. Soledad, oficio, revuelta*. Aquí nos adentramos en otro territorio. Los textos del libro son las huellas de una trayectoria que, una vez exploradas las galerías subterráneas del sentido, se aventura en las nubes del valor.

En un artículo de 1987 titulado «La casa con dos puertas»,<sup>9</sup> Barba citaba la inquietante pregunta de Jean Améry: «¿Cuánta patria necesita un hombre?» Y esto le servía para preguntarse a su vez: «¿Cuánta patria necesita un teatro?» Hoy, cuando el Odin tiene treinta y ocho años, es como si Barba quisiera envolver este nuevo libro con el eco de esa antigua pregunta, pero ahora reformulada en estos términos: «¿Cuánto valor necesita un teatro para resistir tantos años?» Y tengo la sensación de que, con cada uno de los textos del libro, el propio Barba se susurra al oído: «El que Latinoamérica nos ha ayudado a conquistar.»

## La lógica de los árboles invertidos

En el mundo del teatro hace ya mucho tiempo que la vida cultural y artística se mueve bajo el azote de la moda. Su lógica interna fulmina las propuestas a una velocidad de vértigo. «Lo último», «la novedad» se convierte en el paradigma que determina el valor de los productos. Por esto, estar de moda es tan fácil como pasar de moda. Ésta cuelga los productos en la cartelera del éxito con la misma rapidez y ligereza que luego los tira a la papelera del *déjà-vu* y de ahí al crematorio del olvido, donde los volatiliza definitivamente.

El teatro no es una excepción. Ni siquiera aquellos teatros rebeldes que intentaron trascender su dimensión artística pudieron escapar totalmente de este mecanismo. Esos teatros también tuvieron su paso fugaz por la cartelera de la moda. El Berliner de Brecht lo tuvo en los años cincuenta, el Living Theatre y Grotowski en los sesenta, el Odin Teatret en los setenta.

Pero los focos de la moda deslumbran. Su luz artificial impide ver el valor real de estos teatros. Este valor aparece mucho más nítido cuando dejan de ser puntos de referencia masivos.

En la vida de un teatro el paso por la cartelera de la moda marca el momento del éxito; pero la hora de la verdad llega cuando cae en la papelera del *déjà-vu*.

Y el momento de la verdad se reduce a esto: ver si ese teatro tiene una luz propia para brillar en la penumbra, ver si ha acumulado la fuerza suficiente para sobrevivir agarrado en un rincón de la papelera. Si esta resistencia se prolonga durante mucho tiempo, estos teatros se convierten en una anomalía, una leyenda. Con ello logran conquistar uno de los mayores privilegios a que puede aspirar un teatro en la actualidad: el privilegio de envejecer. Y en la era de la moda, para un teatro saber envejecer bien implica asumir la indiferencia de la mayoría, despertar la perplejidad de unos cuantos y ganarse la complicidad de unos pocos.

La mayor parte del mundo teatral sigue valorando perezosamente el Odin Teatret con los criterios de la moda. Por esto se encoge de hombros y se pregunta qué interés puede tener un teatro que ya lleva tantos años en la papelera del *déjà-vu*. Mientras tanto, una parte importante del teatro latinoamericano sonríe con el rabillo del ojo. Hace ya tiempo que se ha dado cuenta de que el Odin no sigue la lógica

<sup>9</sup> «La casa con dos puertas», en *Teatro. Soledad, oficio, revuelta*, ed. cit.

de la moda: sigue la lógica de los árboles invertidos, aquellos que tienen las raíces en las ramas y los frutos bajo tierra.

Los teatros capaces de trascenderse son como árboles invertidos. Su tronco es la actividad artística, los espectáculos, la técnica y la estética, todo lo estrictamente teatral. El tronco es necesario para ramificarse, para individualizar y sostener el grupo de espectadores que formarán las raíces visibles del árbol. Éstas, a su vez, son esenciales para nutrir el fruto precioso que el árbol esconde cuidadosamente bajo tierra: un espíritu rebelde encarnado en un estilo de vida particular, que organiza la convivencia cotidiana según prioridades y valores muy diferentes de los que imperan en la sociedad occidental. El Odin es mucho más que un teatro, es una minúscula república de rebeldes, es un islote de dignidad, una constelación de individualistas que saben colaborar, una democracia de veinte personas donde la autonomía de cada uno es la otra cara de la igualdad.

Eugenio Barba explica a menudo que el Odin Teatret no hunde sus raíces en la tierra de un país o en las manifestaciones reconocidas de una cultura nacional, sino en esa serie de valores íntimos que uno lleva siempre consigo. A esto se refiere cuando dice que él y sus actores tienen sus raíces en el cielo.

*Arar el cielo* pone de manifiesto que una parte esencial de estas raíces, encarnadas en algunas personas específicas, se hunden en el cielo de Latinoamérica.

Releo los textos de este libro y veo a Eugenio Barba arando este cielo para alumbrar las raíces del Odin Teatret.