

ENTREVISTA A EUGENIO BARBA,  
DIRECTOR DEL ODIN TEATRET  
EN EL MARCO DE LA TEMPORADA DE  
"LOS SUEÑOS DE ANDERSEN"  
PRESENTADA EN EL MES DE  
ABRIL DE 2011  
EN EL TEATRO ESTUDIO DEL  
JULIO MARIO SANTO DOMINGO  
DE BOGOTÁ (COLOMBIA)

ENTREVISTA: Álvaro Hernández y Regina Gutiérrez  
APOYO TÉCNICO: Miguel Diago  
REVISIÓN DEL TEXTO: Sandro Romero Rey

**¿Durante los 47 años de vida del Odin Teatret, y en toda la experiencia acumulada en ese largo recorrido en el oficio del teatro, qué consideras esencial dentro del aprendizaje del teatro?**

Cuando yo comencé a hacer teatro toda la situación tanto en Europa como en América latina era muy diferente. Comencé a interesarme por el teatro en los años cincuenta, y en ese tiempo existía sólo un modelo de teatro en Europa, que eran algunos edificios donde se interpretaban textos. Estos teatros eran financiados por el Estado o podían ser privados y se llamaban teatros comerciales. Y las obras que allí se presentaban eran de alta calidad artística. Así que todo mi aprendizaje comenzó en Polonia en 1960 – 61, en una escuela que tenía ese mismo modelo como punto de referencia. La diferencia, es que éste era un estado socialista. El teatro se imaginaba como una forma no sólo de entretenimiento y diversión sino también de educación, con una dimensión didáctica.

En el año 64 yo regresé a Noruega donde había emigrado diez años atrás desde Italia e intenté encontrar trabajo en ese sistema teatral, pero no lo conseguí; así que la primera decisión fundamental que tomé, y que podría ser la de cualquier joven que quiere hacer teatro hoy, es la misma: yo quiero hacer teatro, pero el sistema que existe no me acepta, no me lo permite por muchas razones, entre ellas económicas, o porque dicen que yo no tengo talento, etc., etc. ¿Qué hacer? ¿Aceptar eso o no aceptar? Si tú no aceptas esas razones, tienes que crear condiciones que en realidad no intenten imitar el sistema, porque eso va a ser un fracaso. Lo único que puedes hacer es inventarte condiciones que satisfagan tus propias necesidades, las de tus actores y tus compañeros de trabajo y que al mismo tiempo no respeten las reglas que existen en el sistema teatral, ¿Qué significa no respetar las reglas del sistema teatral? Significa no aceptar la manera de pensar. Por ejemplo, cuando empecé todos pensaban: "es necesario tener un edificio teatral". Bien, yo pensé que no, la cosa más importante eran los actores. Aunque es evidente que un local donde trabajar era necesario. Pero nosotros no pensamos en la idea de un teatro, sino que pensamos: ¿dónde hay locales que pueden estar a nuestra disposición en cualquier parte del país, en Noruega, y sin pagarlos? Las escuelas. Las escuelas después de que están cerradas, en Noruega, y hoy todavía, tienen una especie de función social, así que los ciudadanos o las instituciones culturales, las pueden utilizar. En cada escuela en Dinamarca hay un salón de gimnasia, así que allí fue que comenzamos a trabajar, en el salón de gimnasia. Y eso ha condicionado, determinado, todo el desarrollo posterior del Odín, porque cuando tú ves la medida de nuestras salas, 47 años después, son las medidas de una sala de gimnasia de una escuela "nordinesa". Eso es importante: cómo romper la manera de pensar que existe en el teatro. Hoy es común hacer teatro en escuelas, en salas de gimnasia, esto ya se volvió común, la conquista de ese nuevo sistema teatral que existe, que en realidad contiene muchos sistemas o subsistemas... Muchas culturas teatrales. Hoy, cuando nos cuentan los amigos que no tienen un local, yo les digo: háganlo en su casa, en mi casa o en la casa de su amigo, tomen cuatro espectadores, como cuando nosotros acabábamos de iniciar. Tomábamos pocos espectadores, y todo el mundo no entendía cómo era posible que el teatro fuese hecho sólo para 60 espectadores. Nosotros comenzamos a tomar sólo 60 espectadores siempre. Pero claro que es posible. El hecho es que tú no debes aceptar la sensatez de lo que existe en el sistema.

### En ese sentido ¿tú no crees en las escuelas y los sistemas de educación formal del teatro?

Todo el sistema de educación, donde se inscriben las escuelas, de por sí no es malo. La primera cosa que tenemos que saber de una escuela, es que lo importante no es lo que te enseñan sino el maestro que te enseña. Esos hombres y mujeres que son capaces de transmitirte un conocimiento que en realidad es un despertar de tu propia imaginación y de tus posibilidades físicas, síquicas, mentales, etc. Eso es lo primero. Lo segundo, es que todo ese aprendizaje en realidad, ¿hacia dónde se dirige? El joven sale de la escuela, enfrenta una variedad inmensa de géneros teatrales: un teatro musical, un teatro comprometido con la gente, algo de creación colectiva, algo que parece que se inspira en Grotowski y parece algo ceremonial... En el caso de Odín fue muy diferente, todos los actores fueron educados, preparados por mí, para un cierto tipo de relación entre el director y los actores y teniendo en mente un cierto tipo de espectador; así que la situación de los jóvenes que quieren aprender el teatro es la misma, un poco triste, en todo el planeta, porque ellos entran para aprender, comprender, y tener la posibilidad de conocer el legado teatral, a pesar de la falta de información. Claro, hoy es muy diferente que hace cincuenta años, con el Internet, el YouTube. Pero todo eso, es un conocimiento extremadamente superficial que puede ser enriquecedor en lo que concierne a informaciones, pero en lo que concierne a la profundidad de una relación del aprendizaje no existe.

### La relación entre Eugenio y el Odín Teatret con Latinoamérica ha sido muy fuerte desde hace mucho tiempo. ¿Qué ves en Latinoamérica y en el teatro latinoamericano que te atrae tanto?

Mi relación con Latinoamérica (que también ha determinado el interés de mis compañeros hacia este continente) es debido a dos o tres factores que son muy diferentes. Primero, cuando yo vine la primera vez fue en 1973 y no vine con el teatro ni con el objetivo de ver teatro. Vine sólo para conocer un continente que no conocía y me había agradado mucho desde mi juventud, pero nunca había estado en América Latina. Así que pase dos meses viajando en autobús desde Bolivia hasta México y aquí vi algo que me sorprendió inmensamente. No era tanto la pobreza la que me escandalizó, sino la riqueza ostentada. Porque por supuesto en Europa hay riqueza, pero no la ostentan de la misma manera. Eso fue lo primero, y segundo, especialmente en Bolivia y Perú, esa forma de racismo, se podría decir, de parte de los criollos hacia los indígenas. Esa parte también me golpeó muchísimo.

Pero había otro aspecto y era que yo reconocía muchísimo de lo que veía a mi alrededor. Yo vengo del sur de Italia, de una región que fue ocupada por los españoles, entonces hay muchas tradiciones del legado español y del catolicismo. Así que aquí yo reconocía y me parecía casi estar en mi casa con esas ceremonias religiosas y demás. Yo vine aquí en Octubre, en el tiempo del Cristo morado en Perú, donde todo el Perú se viste de morado. No conocía este universo, no lo dominaba porque era América Latina y toda su historia, y esto me impactó tremendamente. Es como si estuviera en mi casa y al mismo tiempo esa casa contuviese cuartos que yo nunca hubiese visitado. Esto me daba una inmensa sensación de pertenecer y de no pertenecer, de sentirme adentro, al mismo tiempo ser un integrante y un extranjero, un poco como lo que me pasaba en Europa desde que yo dejé Italia.

Por ejemplo, en Norteamérica no me siento bien cuando estoy allá, tengo siempre nostalgia, ganas de irme, de regresar. En Latinoamérica no. Es como si estuviese del otro lado del espejo (hablando en la etimología de *Alicia en el país de las maravillas*) de Europa. En parte conozco y no conozco y en parte me sorprende inmensamente. Ese factor fue el que encontré en algunos hombres de teatro, de los colombianos, por ejemplo la gente de la Candelaria, Santiago García, Patricia Ariza y todos ellos, pero también muchos de Perú, de Chile, Brasil. La primera vez que vinimos aquí con el Odín fue al festival de Caracas en 1976, luego estuvimos en 1978 en Perú, en el encuentro de grupos en Ayacucho, y esto creó muchos lazos. Al final, hubo un factor que para mí fue decisivo. Yo comencé a recibir muchas cartas de Latinoamérica, de personas desconocidas, que me escribían en parte porque habían leído mis artículos, mis textos. Era el pedido más sufrido de este continente con las dictaduras militares, muchos de ellos se salían del país, y yo sentí que la presencia del Odín, el hecho de que el Odín existiese tenía un sentido y que nosotros teníamos una obligación hacia los teatreros de este continente y que la única manera de cumplir esa obligación era viniendo, y durante casi veinte años, desde los 70 hasta los años 90 nosotros veníamos con nuestro propio dinero, pagábamos de nuestro propio bolsillo, porque considerábamos que era una parte de nuestra obligación hacia los grupos de teatro que tenían una realidad muy parecida a la nuestra del Odín y de muchos otros grupos europeos.

**El Odín ha tenido relación no sólo con Latinoamérica sino también con Asia y otros continentes. ¿De qué manera estas relaciones están vinculadas con el trabajo del Odín?**

Todas esas influencias, esas coincidencias geográficas marcaron al Odín, en el sentido en que por ejemplo el encuentro con los latinoamericanos hizo que yo decidiera darle la prioridad a Latinoamérica y no a otros países. Yo me quedé sólo en algunos países de Europa y en Latinoamérica. Esta fue mi decisión. Así que no me interesé en Norteamérica, por ejemplo en Canadá. Pero me interesé también en Asia, tengo que decirlo. En Asia me interesé cuando yo comencé, porque no conocía el teatro asiático y había muy poco material en ese tiempo sobre el tema. Así que fue como una especie de fata morgana, de espejismo, de ilusión. Claro que yo ya había hecho un viaje a la India en 1963, antes de comenzar el Odín y había visto Katakali, así que eso me había impactado profundamente. No como forma, porque no comprendía aquello (duraba toda la noche, contaba historias que no me interesaban sobre dioses que no me interesaban) pero a mí me había golpeado la manera en la que se preparaban esos niños, que iniciaban a los 8 años y permanecían durante ocho años en ese aprendizaje tan duro y eso se quedó como una especie de referencia cuando trabajaba con mis actores. Tenía a esos niños jovencitos que daban todo y eso lo veía como un modelo de ejemplo en mi aislamiento, en mi mundo aislado de aficionado, porque el Odín comenzó como un grupo aficionado que nadie comprendía lo que estaba haciendo porque no imitaba los modelos del teatro profesional o aficionado. Todos esos primeros años de aprendizaje, 4, 5, 6 o más años, eso fue lo que se acumuló, porque al final esa fue la base no solamente técnica sino de la visión del mundo nuestra. En ese momento comenzamos a organizar seminarios, cursos, donde pudimos invitar artistas, actores y compañías de teatro clásico asiático, de teatro Noh, de teatro kabuki, de teatro balinés, javanés, de la India...

Cuando nos enfrentamos a ellos ya estábamos preparados, ya teníamos nuestra identidad profesional, es decir, nuestras rutinas, nuestros prejuicios y también nuestras costumbres técnicas. ¿Cuál fue el choque viendo a los maestros asiáticos? Fue doble. Primero que ellos eran muy diferentes de lo que había imaginado, y segundo que no los podía utilizar, porque claro, tú ves un actor del teatro Noh extraordinario pero no tienes aún la manera de contar una historia contemporánea, lo que caracteriza al final a todos nosotros que queremos expresar nuestra propia geografía, en el contexto de la gran historia en la cual esa geografía navega. Es un poco como el ballet clásico. El ballet clásico no te puede ayudar a contar la violencia, el incesto, hombres que pegan a las mujeres, el sida, todo esto es algo que necesita un idioma teatral que tú tienes que inventar para impactar a las diferentes generaciones que nos rodean. Y la forma clásica no nos ayudaba. Pero lo que es interesante en esas formas clásicas de Europa y de Asia, es decir, el ballet clásico, la pantomima, y los teatros asiáticos, es que ellos han elaborado de manera magnífica la forma. Ahora, la forma es fundamental en toda expresión artística, sin embargo esa forma contiene siempre diferentes informaciones. Si no contiene ninguna información se vuelve lo que se llama formalismo, la forma que se muestra a sí misma. Pero sin forma es imposible comunicar, si yo quiero comunicar mis reacciones hacia ella (una persona) lo que yo pienso de ella, yo tengo que utilizar algunas formas, que son las palabras, si yo quiero expresarme en forma de pintura tengo que tener colores, pinceles y más o menos seguir algunas normas pictóricas. Así que esto era muy interesante para mí. Porque al mismo tiempo que ellos eran muy ricos en formas, esas formas no me ayudaban, pero yo no podía evitarlas. Eso me ponía en una paradoja que me tomó muchos años solucionar hasta cuando yo comencé a ir bajo la piel y pensar todo el oficio del actor no como psicología sino como anatomía, es decir, que tú y yo somos diferentes no sólo por la epidermis (la forma es diferente) sino también porque la manera de pensar es diferente, al nivel cultural. Pero si me extraen el corazón y lo ponen sobre esa mesa y te extraen el corazón, va a ser difícil decir, ése es un corazón colombiano... que pertenece al hijo de un campesino... ¿entienden? Cuando yo descubrí eso, la biología me ayudó a encontrar unos instrumentos prácticos, los niveles de organización. Que un organismo humano tiene diferentes niveles de organización, desde la célula, que se agregan y crean los órganos y los sistemas, hasta un organismo total. Comencé a pensar que lo mismo se puede decir para el actor. Es decir, que lo fundamental, el nivel celular para el actor, sería la presencia. Y esa presencia es lo que hacen todas las formas clásicas del teatro pasado, ballet clásico, la pantomima, el teatro asiático etc., ellos ya la aprendieron, ya tienen una forma, es decir, te dan los fundamentos de cómo tener una presencia y después esa presencia puede comenzar a expresarse, es decir, a representar. ¿Cómo logré llegar a ese tipo de pensamiento? Fue durante la primera ISTA (Escuela Internacional de Antropología Teatral) que duró dos meses en Alemania, donde tuve esa inmensa, extraordinaria, privilegiada posibilidad de tener a mi disposición, durante dos meses, grandes maestros asiáticos y europeos. Allí nació todo el pensamiento de la antropología teatral, como una manera muy objetiva de ver el oficio, no atado a la cultura, a la historia, lo que parecería una paradoja. Porque siempre tendríamos que considerarlo en este marco. Pero si uno lo piensa en términos de la anatomía, entonces se hace algo transcultural.

### Es un poco anti antropología.

No sé si *anti*, pero hay muchos tipos de antropología. Había antropología física, antropología criminal, antropología cultural, etc. etc. No es *anti* sino un estudio del ser humano en una condición de representación. Es una base para la antropología teatral.

**Me parece a mí que en la manera como diriges a los actores te centras más en el trabajo sobre la percepción y los sentidos del espectador. En una de tus conferencias en Bogotá tú hablabas de sucesión de acontecimientos dinámicos en oposición o complemento de los acontecimientos narrativos en torno al trabajo del director y del actor. ¿Podrías explicar un poco más esta idea?**

Te doy un ejemplo. Digamos que tú tienes una cita con una muchacha. Cuando ella llega, la manera como ella está vestida, como se ha pintado, como camina, como se sienta, como te mira, todo eso hace que tú reacciones, simpáticamente, antipáticamente, o con indiferencia. En ese momento ella comienza a hablar... Lo que era extremadamente atractivo al comienzo se vuelve lo contrario cuando ella comienza a hablar, y al revés. Esa persona que a ti te parecía como una pequeña ratita, completamente gris, comienza a hablar y tú sientes y escuchas la voz y la manera como habla y quedas completamente fascinado. Esto un poco para expresar la idea de que existen varios senderos de comunicación a los que nosotros recurrimos, y son simultáneos. A la vez que yo hablo, la verbalidad de la sonoridad existe. Pero si esos caminos son cortados, sólo se queda el aspecto físico: el vestido, la manera como estoy sentado, el dinamismo. Si cuando trabajas con un actor y sabes que el actor entra diciendo el texto y tú dices: no, espera, trabajemos un poco sobre la marcha, la manera de entrar, dónde paras, dónde estás observando, mirando, es decir, tú te concentras sólo sobre una parte de lo que el actor está haciendo. Una vez que tú llegues a un resultado que más o menos te satisface, puedes concentrarte en la manera como habla, como interpreta el texto, qué es la sonoridad, el ritmo... Es decir, hay tantos aspectos que están atados, no necesariamente a lo narrativo y que hacen que se pueda hablar de una dramaturgia orgánica, del estar en vida, y de estructurar esa dramaturgia a través de movimientos, de posturas, de movilidad, de sonoridad y también de palabras, es decir de textos, frases que te transmiten algo.

**¿Y entonces el "sentido" del texto no es lo que predomina?**

Hay formas de teatro donde todo el sentido o la centralidad de la expresión está basada sobre el texto. Uno podría decir que cuando tú ves el teatro contemporáneo hay como dos maneras de verlo, o dos grandes categorías: una es hacer espectáculos para el texto, y la otra, hacer espectáculos con el texto, es decir, que el texto es uno de los tantos factores, como la música, la luz, la relación en el espacio, que llegan a determinar una realidad específica, irrepetible, efímera, que es el espectáculo.

**Ustedes, en el Odin Teatret han desarrollado, creo yo, un propio lenguaje en torno a aspectos del oficio, el cual todos usan o comprenden. Es muy común por ejemplo hablarles a los actores o a los estudiantes, usando el término "verdad" o "verdadero" ¿Tú usas ese término? ¿Cómo ves lo que es verdad en el trabajo de los actores?**

Todos nosotros conocemos ese término, porque esa manera de "evaluar" lo que el actor hace fue inventada por Stanislavski. Él decía te creo o no te creo a sus actores. Creer significa que algo es creíble o sea que corresponde a lo que es mi experiencia, y entonces es verdadero. Si no corresponde a mi experiencia, entonces es algo falso o tiene algo de falso, que no tiene la posibilidad de ser asociado con algo que pasó o puede pasar. Yo también utilizó algunas categorías de ese tipo, me convence o no me convence, está en vida o no está en vida por ejemplo. No utilizo creo o no creo, más bien, me convence a pesar de que no lo entiendo. Y aquí está la gran diferencia, me imagino, entre lo que yo puedo decir a mi actor y lo que podría decir otro director: no lo entiendo, entonces, no es verdad. Yo veo dos chinos que están hablando, me convencen pero no los entiendo. Entonces lo que sucede es que mucha de nuestra vida está sumergida en la incomprendibilidad. Estoy hablando con ustedes, y estoy rodeado de todas estas máquinas que no conozco, no sé utilizar, no las comprendo, no se ustedes cómo van a tratar con todo esto, y a pesar de eso, yo tengo la sensación de estar en seguridad, o tengo la sensación de que todo lo que estoy haciendo es comprensible, a pesar de que es incomprendible el medio de registro que ustedes están utilizando.

**¿Se puede decir entonces que al actor lo determina el director en cuanto a la visión que tiene sobre el trabajo del actor? Por ejemplo, al decirle, no te comprendo.**

Sin duda, porque al final el garante del espectador es el director. El director cuando al final decide que eso que estás haciendo funciona, es porque el director imagina que el actor está transmitiendo algo que corresponde a sus intenciones que él tenía al comienzo o que surgieron en el recorrido del trabajo.

**¿Qué consejo podrías darles a las personas que están comenzando su carrera en el teatro?**

Tú no puedes aconsejar las vidas de los demás. Yo recibí muchos consejos en mi vida, y a pesar de que eran expresados por personas que yo respetaba inmensamente, a veces que amaba, no correspondían a la realidad, aunque yo intentaba seguirlos. Cuando yo les digo: ustedes tienen que destruir el teatro. Pero ¿qué significa destruir el teatro? No estar en contra de manera muy genérica, sino de no utilizar las mismas categorías que existen, y yo no sé cuáles son las nuevas categorías para un joven de hoy. Yo encontré mi manera de destruir, la manera de pensar del teatro de mi tiempo inventándome otra. Sin dinero, en una situación de exclusión, como inmigrante, con personas rechazadas de la escuela teatral. Lo que diría a los jóvenes que empiezan la escuela teatral sería, nadie vino a tu puerta pidiéndote que hagas teatro, esa es tu necesidad, y tú tienes que pagar de tu propio bolsillo. No puedes utilizar argumentos que son ridículos, "ah, porque el teatro es cultura, el teatro es necesario". ¿Para qué? Para tu vanidad, para tu deseo de ganar dinero, para tu nostalgia de ser aceptado. Nadie te necesita, entonces, tú tienes que trabajar hasta cuando alguien, uno solo, te necesite.

## ¿Qué piensas del teatro dentro de la escuela, como herramienta pedagógica? El teatro como una asignatura dentro de la escuela...

Otra vez en esta situación. Depende de la persona que da la clase. Tú entras a una clase y la primera cosa que te dicen es: construyamos con todos esos bancos, las sillas, la mesa del profesor, una montaña y después intentamos dar fuego a esa montaña y la transformamos en volcán... y claro, la primera cosa que tú enseñas es que el mundo puede ser cambiado, tan simplemente. Para eso sirve el teatro. No importa ni el método ni la historia. Simplemente eso. Por ejemplo, Kai Bredholt, uno de los actores del Odin fue invitado a la Universidad Pedagógica, a la licenciatura en teatro. Esa fue una gran lección. El tenía que hablar del teatro en la comunidad y había allí como 200 personas. Kai les pregunta: ¿ustedes saben cantar? Alzaron la mano uno o dos. Ah, en este país no se canta, entonces con los dos yo voy a enseñarles una canción. Y él con su acordeón les enseña una canción muy simple. Los dos jóvenes la repiten. Al repetirla nuevamente la canción es tan simple que se suman unos más y al final todos los 200 cantan, van afuera y demás. Al final entonces, qué significa la técnica del teatro. Es una técnica que sabe establecer relaciones. Tú estableces relaciones contigo mismo, con el pasado (a través de los textos), con el espacio, con la historia contemporánea, y claro, con los espectadores. Pero la manera como nosotros lo vemos en los teatros de la ciudad es sólo una de las tantas maneras. Hay muchísimas otras maneras de usar la técnica teatral para establecer relaciones. Y tú lo ves, con los teatro que trabajan en las escuelas, en las prisiones, en los centros psiquiátricos, lo cual no tiene nada que ver con lo que se presenta en los grandes teatros.

## ¿Entonces cuál es la relación entre teatro y pedagogía en el Odin?

Más que la relación con la pedagogía es la relación entre el maestro y el alumno. Y la palabra significa eso, cómo tu transmites el aprender a los niños. Pero niños no en el sentido de la edad porque pueden ser adultos. Se trata del recibir un conocimiento que les permita descubrir su propio camino. Ese era el sentido final de la pedagogía que estaba muy atado a la filosofía: el amor por el conocimiento.

Yo quiero hacerte una pregunta en relación al espectáculo que ustedes traen esta vez a Colombia, *El sueño de Andersen*. Hay un momento en que los actores toman sus propias fotografías, que son del tamaño más o menos del cuerpo, y en una especie de sacrificio las queman y las van depositando en una cama-ataúd en donde sólo quedan las cenizas. ¿Qué quiere decir esto? ¿Tiene alguna relación directa con el Odin Teatret?

Yo me preguntaba la misma cosa cuando vi esa escena estructurada de esa manera. No es que yo tenga una idea clara y le diga a los actores ahora vamos a expresarla de esa manera sino que hay una exploración juntos, y de todos esos materiales que ellos han elaborado, que hemos explorado, de ellos surgen situaciones que pueden ser tal cosa. Entonces, ¿qué es esa situación? Literalmente tú ves una mujer árabe que está quemando fotografías de actores europeos. Esta es la primera lectura, la literalidad. Estamos en un espectáculo de una mujer que se llama Sherezada,



pero ella al mismo tiempo es una mujer que pertenece al mundo árabe. Seguro, cuando tú ves esas fotografías que queman, tú piensas: son actores que están ardiendo. Y tú piensas en Artaud, y el arder del actor en el teatro. Claro, el actor no es que pueda echarse gasolina y quemarse en frente a los espectadores, porque eso sería poco funcional, podría hacer un solo espectáculo a la vez. Eso sería algo muy bueno para las escuelas teatrales, especialmente las privadas, porque se necesitarían muchísimos actores. Pero siguiendo, también está ese aspecto del que tú hablas, de unos actores que queman sus propias fotografías, como personajes, y las dejan allí como si se despojasen de la ficción del teatro... Hay muchos aspectos del espectáculo de Andersen que yo no entiendo para nada que no se qué sentido tengan. Si yo te pregunto ¿qué significa esto que hacemos aquí? tú me dices: una entrevista. Claro, en el nivel literal. Pero debajo de eso existe algo más, las "resonancias". Al final, toda nuestra vida está dirigida por esas resonancias. Cuando leemos un libro, cuando estamos hablando, cuando decidimos hacer algo, es algo profundamente irracional, que no se deja explicar con palabras, palabras que los demás puedan aceptar. ¿Por qué haces teatro? Y tú empiezas a explicar, pero no convences. Diría: no, no es verdad.

### **¿Y todo esto que está allí debajo es algo que tú tratas de resaltar?**

Claro, no es que yo trate de hacer una obra de teatro que el espectador no entienda, porque pienso que el espectador, a pesar de que no domine conceptualmente el espectáculo, no quiero que diga que es un espectáculo absurdo que no tiene ningún sentido. Hay una manera para entender esto un poco, a nivel intelectual. Si yo digo: la vida tiene un sentido, ¿ustedes están de acuerdo? Sí. Yo también. Si yo digo la vida tiene una significación... No. ¿Qué significación tiene la vida? Tiene un sentido que es personal, que no se deja expresar. ¿Y si pierdes tu propio sentido?... Pasa un poco esto con el espectáculo. El espectáculo puede tener un profundo sentido para el espectador a pesar de que no sepa cuál es la significación exacta. Ahora, ¿cómo llegar a construir todo esto? Es una técnica de dirección muy artificial, muy científica diría yo. Es como se construye un reloj biológico, que una vez que se pone en marcha hace que los organismos vivientes del espectador, incluyendo su cerebro, comiencen a timbrar, porque hay ritmos, sonoridades, oscuridad, luz. Todo esto construye influencias y tú puedes recontar algo detrás de todo eso. A mí me gusta recontar, de manera escondida. Tú ves algo que no parece comprender, pero te estoy construyendo una resonancia que va a venir en el curso de la escena.

### **En relación a la realidad nuestra y a la situación de violencia, ¿cómo crees que el teatro pueda servir para hacer algo en este sentido?**

Yo he estado reflexionando mucho sobre esto, porque qué significa para un pueblo una realidad que generación tras generación. Ha vivido una situación que se ha vuelto siempre peor, que se ha vuelto crónica, y con la sensación de casi todos, imagino, de que es imposible cambiar. Que todo el sistema está involucrado. Muchas personas al ver *El sueño de Andersen*, el espectáculo del Odin, me dijeron que lo que más les había aliviado (y usaron esa palabra), es que era un espectáculo de belleza, fantasía, pero que, al mismo tiempo, te tocaba profundamente, porque hablaba de la realidad. Pero la enfrentaba con una belleza, una vitalidad, una alegría, que hacía que uno se sintiera al salir de la sala con ganas

de vivir. Mientras que todo lo que se ve alrededor habla sobre lo mismo y ya no se quiere saber más. Con mis amigos italianos pasa lo mismo, que después de algunos regímenes y de luchar tanto, ya no aguantan más. Pero hay personas que quieren hacer algo al respecto, y los artistas sienten esa responsabilidad, y al hacer teatro, novelas, poesía... no es un exorcismo, un grito de desesperación, sino que al tratarlo estéticamente, artificialmente, se convierte un poco como un elemento *ficticio*, igual que la televisión. Eso se vuelve un peligro, el tratar siempre la realidad de esa manera, sin cambiar nada. Y yo me pregunto también ¿qué hice yo acá? Eso es un poco lo que yo me llevo conmigo esta vez.

\*\*\*\*\*

#### ENTREVISTA A LA ACTRIZ ROBERTA CARRERI

Por: Álvaro Hernández y Regina Gutiérrez

Asistencia técnica: Miguel Diago

Revisión final: Sandro Ramero Rey

**Si el trabajo del actor, o el oficio de la actuación pueden ser considerado como una vía de conocimiento de sí mismo, ¿cómo podría este conocimiento estar ligado a la vida cotidiana de quien lo hace?**

Lo que se llama el *training* en el Odin Teatret es en realidad una manera de enfrentarse cotidianamente con sus propios límites. Existe el momento en el cual uno tiene que aprender los ejercicios y entonces se necesita de una gran concentración para incorporar este conocimiento. Luego hay un momento, cuando los ejercicios ya estén incorporados, aprendidos físicamente, en el que el actor tiene que utilizarlos en el entrenamiento con diferentes dinámicas y diferentes energías. De esta manera, el actor se enfrenta cada día con un reto físico y mental. Mental, por que el actor tiene que inventar cada día diferentes dinámicas o diferentes secuencias en los ejercicios. Es claro que si uno no tiene una profunda necesidad, esto puede volverse muy aburrido, y pienso que esta es otra función que tiene el entrenamiento: la de enfrentarte cotidianamente con tus necesidades profundas. Si tú tienes una profunda necesidad continuas entrenado, si esa necesidad no está allí, tú lo dejas. Personalmente, yo he tenido momentos donde racionalmente pensaba, ya no puedo más. Entonces me iba. Pero es como si una parte de mí más profunda continuara trabajando. Esto hace conocerte a ti mismo, al hacerte enfrentar con tus verdaderas necesidades. Es verdad también que a través del training individual y colectivo, uno logra no sólo conocerse a sí mismo sino también a los demás. Yo digo que tal vez mejor que sus propias esposas o maridos. En el training uno se revela porque se confronta cotidianamente con sus límites, y esto tiene una repercusión en la vida cotidiana porque te pone en conexión con tus misterios profundos, contigo mismo. Ha habido un periodo en el que yo llamaba al training, "mi rezo cotidiano". Este momento de dialogo y conexión con uno mismo te da la posibilidad de saber que tú puedes ser mucho más de lo que piensas. En cada uno de nosotros hay depósitos de energía que casi no utilizamos en la vida diaria, solo raramente en situaciones extremas. Pero en el training el actor explora estas energías diariamente. Y esto te da una fuerza también para la vida cotidiana, porque te permite conectarte con tus propias fuerzas. Cuando en la vida cotidiana te enfrentas a situaciones muy fuertes, este conocimiento profundo de tus necesidades y de tu fuerza, de tu poder, es de gran ayuda.

### ¿Cuál es la diferencia entre "el cuerpo" del actor en el teatro, y "el cuerpo" de la vida cotidiana? ¿Y cómo el trabajo del actor se conecta con su hacer cotidiano?

Uno tiene dos sistemas nerviosos, el simpático y el parasimpático. En el training uno trabaja mucho para despertar esta presencia, pero hay que compensar. Uno no puede estar todo el tiempo con el tipo de energía, o la presencia física que mantiene en la escena o en el entrenamiento, completamente presente o completamente alerta. También se necesitan momentos de descanso y relajación. Y la vida cotidiana nos da esta posibilidad. Si uno tuviera que vivir con la presencia al 100% como la que mantiene en la escena, probablemente tendría grandes problemas. Pero también es cierto que esta presencia física que te despierta el entrenamiento, esta presencia que tú mantienes en la escena la encuentras, o la puedes despertar en momentos especiales de la vida cotidiana, momentos donde necesitas de una gran concentración para comunicar algo o comunicarte con alguien, momentos de gran riesgo... El hecho de que el entrenamiento te hace conectarte con tus necesidades profundas, también te ayuda a enfrentarte con más agudeza a los problemas que la vida diaria te propone. Yo por ejemplo generalmente digo: no es lo que te pasa en la vida, lo que determina quién eres, sino el cómo te confrontas con lo que te pasa en la vida. Y este conocimiento que te da el oficio, este trabajo de conocerse profundamente, te permite enfrentarte a tus problemas con una conexión más aguda con tus necesidades profundas. Esto me ha ayudado en mi vida ciertamente.

En las artes en general pero, en los momentos de aprendizaje, siempre hay momentos de crisis. Si tú superas esos momentos es porque creces, porque has pasado una puerta, y esto te abre un espacio, te lleva a otra sala, y la vida es un seguir de salas, un empujar puertas, puerta tras puerta para crecer, para llegar al punto en el que uno puede confrontarse serenamente con su muerte. En realidad, esta es la vida, un crecer, y si tú creces de la manera justa, tú llegas a morir bien, a trascender, a pasar también esta puerta bien. Si tú no logras hacer esto en tu vida, entonces la muerte va a ser un momento muy feo, en vez de ser un momento de liberación, cuando el alma se libera del cuerpo. Y esta es una sensación que yo logro algunas veces en los espectáculos, porque el cuerpo es tan dúctil que puedo dejar mi alma, liberarse en el escenario. Y mi objetivo en la vida es el de experimentar la misma sensación que al morir.

### ¿Cuándo sabes que lo que estás haciendo en escena es "verdadero"?

También se trata de esto que hablamos antes, del estar conectado a una necesidad profunda, pero también del saber escuchar. Tú tienes que focalizarte en el escenario. No siempre en lo que tú quieres hacer, o ser, sino que tienes que saber escuchar. Si tú escuchas, miras, lees la situación, instintivamente vas a escoger la reacción apropiada. Si tú te cierras y sólo te centras en lo que tú crees o quieres, lo que sucede es que vas a chocar contra la realidad. La vida del arte es escuchar y reaccionar. Como lo he dicho en otro lugar, cada verdadera y en consecuencia tus acciones, tus intervenciones en la realidad, son reacciones a tu manera de ver la situación.

### ¿Cuál es la relación de tu aprendizaje y crecimiento en el teatro, con tu experiencia pedagógica, con la labor de transmitir ese conocimiento a otros?

Son situaciones bien diferentes, porque mi proceso en el entrenamiento duró muchísimo tiempo. Cuando yo hago un taller, un seminario, se trata de un tiempo muy reducido, tres días, cinco días, tres semanas, en las cuales no se puede atravesar por el proceso que yo he tenido. Entonces yo he aprendido que cuando hago trabajo pedagógico lo que me interesa es inspirar a las personas. Darles una ética de trabajo, una manera de enfrentarse con el trabajo y dar elementos que ellos después puedan desarrollar, inspiraciones. A veces encuentro personas que apenas empiezan a hacer teatro, otras veces encuentro personas que han hecho teatro por 20 años. Entonces son situaciones distintas, pero lo que es común a todos es la necesidad de inspiración, y muy humildemente creo que es eso lo que puedo dar en un seminario. Pero hay distintas maneras de transmitir el conocimiento. Por ejemplo, en un tiempo muy largo, el objetivo es dar herramientas al alumno. Pero a su vez el hacer que se confronte con sus límites. En un tiempo tan corto, como el de un taller normal, tú no puedes llegar a un nivel tan profundo, como para poder hacer enfrentar al alumno con la pared del aburrimiento, a llegar a enfrentarse con las barreras no tanto físicas sino las mentales que son las más difíciles de superar, si no existe esta necesidad profunda. Cuando yo hablo de necesidad profunda, hablo de una necesidad que está allí, a pesar de ti mismo, que tú haces esto porque no puedes no hacerlo. Entonces en realidad el training es todo este proceso de hacerte encontrar con esta necesidad profunda, si la tienes, y también si no la tienes porque hay otras maneras de hacer teatro o de ser creativo en la vida. No se puede transmitir la experiencia con una píldora, yo solamente puedo proponer desafíos, y el viaje es del alumno. Yo puedo estar allí eventualmente, reencontrar al alumno después de un año pero no puedo estar allí cotidianamente. Hablo de la situación actual. Porque nosotros en el Odin tenemos que estar de gira, y trabajando todo el tiempo en muchas ocupaciones y esto me impide asumir la educación diaria de un alumno. Alguna vez yo hice un seminario de 6 meses muy importante, con 6 alumnos. Tengo alumnos los cuales veo y estoy con ellos de vez en vez durante el año, pero la misma situación pedagógica que yo tuve con el Odin no puedo reproducirla, porque ésta se basa en años de trabajo cotidiano, con el maestro que era Eugenio en la sala mirando lo que yo hacía, y no solamente el training sino también el trabajo sobre el espectáculo que por supuesto es muy importante pedagógicamente. Yo puedo decir que siempre ha pasado, cuando ha habido espectáculos donde trabajamos con personas que no han estado con nosotros en el mismo proceso. Ahora va a pasar por ejemplo en *La vida crónica*. El momento más importante pedagógicamente para esas personas ha sido en la creación del espectáculo, donde Eugenio se dedica con más cuidado a las indicaciones del hacer, y de resolver infinidad de problemas que surgen solamente en la escena. Porque éste es el lugar donde se da el reto real del actor, para lo que está hecho, para hacer danzar al espectador.

En la relación pedagógica del Odin Teatret, aquella de maestro-aprendiz, el maestro debe ser un océano de paciencia y el alumno un océano de confianza. Y al nivel humano se instaura una atadura muy profunda, porque para cada ser humano es importante sentir que su existencia tiene sentido, y sentir que puede "dar". Entonces

puede decirse que este es el premio para el maestro. De otro lado cada ser humano necesita de un punto de referencia, en el que puede confiar. Y éste es el regalo para el alumno. Para construir una relación de esta dimensión, de esta importancia, se necesita tiempo. Y para esto debes saber cómo administras tus prioridades. Yo he sido la última alumna de Eugenio. Él ya no toma alumnos directamente, desde hace muchos años. Él siempre ha sido mi punto de referencia, siempre me he confrontado con él de manera profesional.

**De esta dimensión tan profunda de la que nos has hablado sobre el teatro, ¿qué hay de todo eso que tú puedas considerar muy importante en el aspecto pedagógico?**

Uno necesita escuchar y leer la situación. Pero una de las cosas esenciales para mí es enseñar el respeto por el trabajo, el respeto por el tiempo que estamos juntos. Puede ser un juego, pero tiene sus reglas muy precisas, muy definidas, con las cuales confrontarse. Si es el caso de niños y adolescentes, ellos necesitan reglas. Después de esto podemos jugar, y tener momentos muy divertidos, pero, la actitud con la cual tú te confrontas con esa clase de trabajo debe ser limpia, transparente. Tú como maestro debes dar reglas muy simples y muy claras que permitan pensar al alumno en un espacio que tiene, como yo digo, *el aire limpio*.

Pienso que si se habla de trabajo en grupo hay una palabra que para mí es esencial, sin esta no hay nada, ni en el teatro ni en las relaciones entre las personas. Y esta palabra es *respeto*. Si tú no tienes respeto para ti mismo, y para los demás en el grupo, nada es posible.