

Eugenio Barba - José Luis Gómez
ENCUENTRO CON EL ODIN
(TEATRO DE LA ABADÍA,
MADRID, 19 DE MAYO DE 2012)

Nota di Mirella Schino. *Nel maggio 2012, l'Odin Teatret ha portato il suo ultimo spettacolo, La vita cronica, al Festival d'Autunno di Madrid, presso il Teatro de La Abadía, fondato e diretto dal grande attore e regista spagnolo José Luis Gómez, di cui abbiamo pubblicato nello scorso numero la Lectio Magistralis per la prima laurea Honoris Causa data in Spagna a un uomo di teatro. L'Odin era già stato più volte, con diversi spettacoli, al Teatro de La Abadía: con Kaosmos, Mythos, Le grandi città sotto la luna, Il sogno di Andersen. La vita cronica è anzi una coproduzione Odin-La Abadía. Sono teatri che si conoscono da quasi vent'anni, dal 1995.*

Il 19 maggio, Eugenio Barba, accompagnato dall'intero Odin (attori, organizzatori e tecnici), ha incontrato José Luis Gómez nella sala «José Luis Alonso» del Teatro de La Abadía per un dialogo pubblico sugli aspetti più rilevanti del loro lavoro. Pubblichiamo qui la trascrizione dell'incontro, fatta da Isabel Cárdenas e rivista da Paula Isiegas, che ringraziamo. È una testimonianza viva, in cui si incrociano non solo temi, ma voci e toni profondamente differenti, molti modi diversi di pensare all'arte teatrale. In questo incontro tra due teatri grandi e famosi torna con insistenza il tema della Casa del Teatro con cui è stato aperto il numero.

È raro, ormai, che si riescano a trovare parole nuove per un gruppo tanto studiato quanto lo è stato l'Odin. Luis Gómez ci riesce. Ne parla come dell'«eslabón perdido», l'anello mancante.

L'anello mancante, il momento che si è perso, quello in cui due realtà sono momentaneamente compresenti, come l'attimo misterioso del trapasso tra scimmia e uomo, della convivenza tra essenza della scimmia e umanità. Di cosa può essere l'«anello mancante» l'Odin Teatret? Secondo Gómez del trapasso, breve come un battito di ciglia e incolmabile, tra sogno di teatro e realtà teatrale. Cioè tra il momento della nascita, con la sua violenta intensità progettuale e perfino affettiva, e l'età della crescita, della relativa indifferenza e dei graffi. Nell'Odin, per Gómez, l'ordito di sinergie è sempre vivo e sempre ugualmente intenso, dopo cinquant'anni. È l'anello mancante: quello che unisce in sé i due opposti: l'intensità del momento della nascita e la forza dell'età.

Dice Gómez: «Per me, l'Odin – l'opera di Eugenio e degli attori, degli amici e

dei compagni che oggi sono qui – è un anello mancante. Qualcosa di scomparso, che ha ben poco a che fare con stile, forme o procedimenti artistici. Ha a che fare con questo, certo, ma anche con altro. È un gruppo di persone che lavora insieme da molti anni: quasi cinquant'anni di intenso lavoro comune. In tutto questo tempo sicuramente ci sono stati urti, ammacature, graffi, come in tutti i gruppi umani. Hanno continuato. Si è creato un ordito sempre vivo di inclinazioni, complicità, sinergie, echi, che mi stupisce. Mi fa invidia. E mi sembra che questo anello abbia a che fare con un sogno di teatro. Anche la spinta da cui è nata La Abadía era un sogno di teatro: quello dei momenti d'incontro, la promessa del falansterio, del collettivo tra persone che si uniscono e fanno progetti di un'intensità quasi germinale. La cosa sorprendente dell'Odin è che questa intensità si sia protratta tanto a lungo. È perciò che rappresenta un anello mancante: una forma di teatro che in pratica non esiste. Se non, forse, in alcuni teatri d'Oriente. L'anello mancante riguarda il sogno di una Casa del Teatro. La Casa, normalmente, richiede materiale di rivestimento, un tetto per proteggere dalla pioggia. È un rifugio. Invece, curiosamente, la vostra è una Casa del Teatro che si porta la casa dietro: è un teatro-lumaca. Le pareti non sono quelle dell'Odin Teatret a Holstebro, in Danimarca: sono queste persone qui, che si portano la casa appresso. E la casa è comprensione del lavoro, della vita del lavoro. Per me è fondamentale. È il tema della vocazione di cui si parla spesso con leggerezza. Uno dei maestri di cui parlavamo l'altro giorno, Jouvet, diceva che la vocazione è una scelta continua, che solo col tempo si manifesta come vocazione, cioè come chiamata».

Eugenio Barba: Cuando una compañía de teatro entra en un edificio, aunque ese edificio teatral pertenezca a otra compañía, los invitados toman posesión del teatro anfitrión sin ningún recato. La compañía hospedada transforma el teatro en su casa y acoge a los espectadores. La Abadía: José Luis Gómez y su equipo, nos vienen acogiendo durante casi veinte años. Ahora, por quinta vez, nos han ofrecido su casa –no solo simbólicamente– para que os presentemos lo que para nosotros es esencial. Hemos decidido no preparar la charla porque pretendemos hacer un verdadero diálogo que profundice en los aspectos relevantes del oficio o del espectáculo. Procederemos del modo siguiente: yo expondré una pregunta; él me contestará y después, a su vez, planteará una pregunta. Es decir, propondremos tres preguntas un poco atrevidas y después cabe la posibilidad para los espectadores de plantear otras tres preguntas.

Mi primera pregunta es: José Luis, cuando llegué aquí, hace una semana, alguien me dijo: ¿cómo es posible que el Odin y tú regreséis por quinta vez a La Abadía? ¿Cuál es el lazo entre el Odin y José Luis Gómez? Porque todos saben que es más fácil para un camello pasar por el ojo de una aguja que para una compañía actuar en La Abadía. Entonces, ¿cuál es el lazo?

José Luis Gómez: El lazo. Anteayer estuvimos haciéndonos preguntas hasta altas horas de la noche y, de algún modo, la contestación estaba ya entonces implícita, porque le dije a Eugenio algo parecido. Para mí, el Odin –la labor de Eugenio y de los actores, amigos, compañeros que están hoy aquí– significa un eslabón perdido. Un eslabón en el teatro que casi ya no existe, que no tiene que ver con la forma, el estilo o los procedimientos. Tiene que ver con todo eso y con *algo* más. Este grupo de personas trabaja desde hace muchos años: casi cincuenta años de convivencia intensísima en el trabajo. Seguro que en todo este tiempo ha tenido que sufrir desgastes, erosiones o altibajos, como sucede en todos los grupos humanos; pero han seguido. Aquí hay una urdimbre de inclinaciones, complicidades, sinergias; ecos que se producen constantemente y que me asombran. Me da envidia. Para mí ese eslabón tiene que ver con un sueño de teatro. La iniciativa para crear La Abadía también respondía a un sueño de teatro: el de esos momentos en los que unas personas se juntan, la promesa del falansterio, del colectivo de personas que se encuentran y proyectan vivencias de una intensidad casi germinal. Lo asombroso del Odin es que esa intensidad haya persistido durante tantísimo tiempo y represente ese eslabón: una forma de hacer teatro que casi ya no existe, excepto –quizás– en algunos sitios de Oriente.

Ese eslabón perdido tiene que ver con ese sueño de casa de teatro. Esta, naturalmente, necesita un recubrimiento material, un tejado que proteja de la lluvia. Debería ser un cobijo. Pero curiosamente, el vuestro es un teatro que lleva la casa a cuestas: un teatro-caracol. El Odin no son las paredes del teatro de Holstebro: son estas personas que llevan la casa consigo. Y la casa es un entendimiento del oficio, de la *vida* en el oficio. Esto para mí es fundamental, porque del tema de la vocación se habla con mucha frecuencia y con mucha ligereza. Uno de los maestros del que hablábamos el otro día, Jovet, decía que la vocación es una elección persistente y que sólo en el tiempo se evidencia como *vocación*, es decir, como llamada. Porque la mayoría de las veces, lo que llamamos vocación, no resiste el paso del tiempo con esa intensidad si no es algo persistente. Y creo que solo es explicable la historia del Odin porque ha sabido cultivar esta extraña persistencia.

Por mi parte, este sueño personal ha sido compartido por un grupo grande de personas con el que existen vínculos. Pero, infortunadamente, esa casa de teatro común llevada a hombros por todos, en una situación social como la nuestra, no pareció posible. Los vínculos existen; pero la casa de teatro a cuestas, como la lleva el Odin, es única. De ahí que crea yo que es un eslabón perdido. Y esa es la razón última

de la persistente atracción, lealtad y sinergia que albergo hacia el Odin. Y no solamente yo, sino muchas personas en La Abadía.

Lanzaré una pregunta comprometida pero que a mí me interesa mucho plantearos a ti y a los actores. ¿Cómo es posible lo siguiente? Por un lado, me parece casi inimaginable estar dirigiendo durante un periodo de tiempo tan largo a un grupo de actores, prácticamente los mismos, y por otra parte me resulta también inconcebible ser dirigidos durante tantísimo tiempo por la misma persona. Por esto no deduzco que se trate de cansancios personales sino de una *usura* que sospecho inevitable: incluso de la mirada sobre un actor que ya es imposible que pueda ser nueva o que un actor pueda producir algo nuevo para una mirada que lo ha estado acompañando durante tantos años.

Eugenio Barba: Cada uno de los actores podrá contestar cómo aguantaron, cómo transformaron lo que es un hecho evidente, una condición muy concreta de nuestra cotidianeidad, en una fuerza que supere o transforme esa usura. Yo diría que en la relación con mis actores, a todos, sin ninguna excepción, les pido el máximo. Aún ahora, cuando los veo menos vigorosos que antes, a veces puedo ser casi inhumano. Con todos. Y ellos lo saben. Me pueden odiar. A veces tienen ganas de salirse para escapar de esa persona que no les permite el más mínimo detalle de banalidad, de obviedad.

Por otro lado, los actores saben que si exijo el máximo de ellos, me exijo el doble a mí mismo. Saben que en nuestro acuerdo hay también un aspecto económico: espero el máximo de ellos pero al mismo tiempo les garantizo un mínimo para poder vivir sin tener que preocuparse de que bajo nuestro techo privado entre el agua.

Y claro, esto de exigir el máximo significa que cada vez que has terminado algo tienes que *quemar la casa*. Quemar la casa no es tan fácil, significa quemar todo lo que posees, aquello con lo que te sientes seguro a nivel profesional, y comenzar de nuevo. Y esto es, para todos nosotros –tanto para mí como para los actores– un proceso que vivimos juntos, con todas las tensiones y conflictos que año tras año se han vuelto aún más fuertes. Porque esta gente son ya maestros, directores, tienen sus grupos, sus proyectos, sus festivales. Pero siempre está la usura. Cada vez que se termina un espectáculo, durante tres o cuatro años, siempre se produce un profundo cambio; o bien porque lo dictan las circunstancias, o bien porque nosotros, o yo mismo, lo desencadeno en el grupo con el fin de revitalizar, para reencontrar nuevas situaciones que transformen la vieja experiencia en un nuevo proceso.

No se trata solo de una cuestión de trabajo o de preparación, sino también de viaje. Es decir, pongo un ejemplo de lo que, en términos de algunos estudiosos del teatro, se ha llamado *los terremotos internos* del Odin. De un día para otro, un teatro que era el representante de la visión de Grotowski, un teatro para pocos espectadores, en una pequeña sala negra, después de diez años en ese tipo de trabajo decide salir a la calle y actuar para la gente que no quiere ser público. Porque los espectadores al uso pagan, desean acudir al teatro, sacrifican su dinero y su tiempo, pueden haber hecho un largo viaje para venir. Es decir, donde tú ves a un espectador que va al teatro hay una motivación inmensa, hay una persona que dice: «Te voy a ofrecer a ti una hora, dos horas, tres horas de mi vida».

En cambio, en la calle no es así. En la calle tratamos con otro tipo de personas: allí hay gente que tiene otros propósitos, van a pagar los impuestos o a encontrarse con la novia; y el teatro no les atrae. Esto a nosotros nos enseña cómo esta usura de la que estamos tratando debe enfrentarse con algo extremadamente complicado que vendría a ser como dar una bofetada a todo lo que hemos alcanzado hasta ese momento. (*A los compañeros del Odin*) ¿Pueden ustedes dar una respuesta un poco más corta que su director? (*Risas*).

Iben Nagel Rasmussen (*bromeando*): Eugenio, veo que sigues en tu línea: la idea de que todos tenemos que sufrir con la dureza del trabajo, de que nos frustra. Parece que no puedes escapar de tus raíces militares, de la fuerte idea del honor... (*Risas entre los contertulios*).

Para entenderlo es importante recordar que, cuando nosotros éramos jóvenes y Eugenio vino a Dinamarca con ese tipo de terminología, fue como si hubiera caído de la Luna. (*Risas*). Creo que si Eugenio hubiera hecho el grupo en Italia le habría resultado mucho más difícil porque está más cerca de su mundo latino. Pero como para nosotros él era... prodigioso, fascinante... hemos podido hacernos una idea *equivocada*. Él podía decirnos: «Ustedes deben quedarse tres días en casa sin salir». Nosotros aceptábamos aunque nos pareciera... raro... (*Risas*). Pero los momentos más importantes y fértiles no han sido aquellos en que manteníamos una ardua lucha ni nada por el estilo. Por ejemplo, cuando nos fuimos por primera vez al sur de Italia durante medio año era como estar en todo lo que florecía. No quiero decir que era solo un placer, era más bien como si Eugenio nos protegiera con su rigor. Había dentro de ese período un florecer, un crecer del grupo, que no era tan duro, un modo de desarrollo profesional que era muy vivo. Con muchos colores, con otras propuestas. Yo no recuerdo aquella época como un tiempo

duro necesario para obtener esas cosas nuevas. Al contrario, era un dejar...

(Eugenio Barba insta a Tage Larsen a que intervenga en el coloquio).

Tage Larsen: Creo que voy a tener que hablar con un psicoanalista para poder responder a la pregunta. *(Risas)*. Yo también pienso que hay un poco de libertad, o más bien, de *otra* responsabilidad dentro del trabajo. Siempre hay un tiempo para hacer proyectos individuales y esto para mí es un estilo que te fuerza. También en el trabajo con Eugenio mantenemos un intenso contacto el uno con el otro y siempre es muy interesante ver el resultado de esto. Pienso que es mejor que yo no le diga a Eugenio que sí a todo, sino que –en alguna medida– le plantee objeciones. Creo que esta actitud es útil para el proyecto, para que él pruebe. Además, como él ha contado a veces, tiene necesidad de resistencia: mantener una cierta lucha le estimula más a la hora de crear.

Eugenio Barba: Iben está en el Odin desde 1966 y Tage desde 1971. Los dos son daneses. Ahora les presento a Roberta Carreri, que es italiana y vino al Odin Teatret en 1974.

Roberta Carreri: Yo nunca había hecho teatro antes de llegar al Odin. Por esta razón, no conozco otra manera de hacer teatro. Una cosa que me deslumbró desde el comienzo fue el hecho de que en el Odin tenía tiempo para desarrollarme. El trabajo era cotidiano, *es* cotidiano, pero siempre tuvimos, y tenemos, tiempo. Eugenio era un buen artesano. Construía puertas que cerraba y que nosotros teníamos que abrir. Era muy bueno planteando problemas para resolver. Y en este proceso, encontraba mi fuerza y mis soluciones. Algo que ha sido genial por parte de Eugenio es que, cada vez que hemos empezado a trabajar en un nuevo espectáculo, ha intentado hacerlo de una manera completamente distinta de lo que habíamos hecho la vez anterior. Esto ha sido muy estimulante. También, en el intervalo entre un espectáculo y otro, Eugenio ha sido siempre muy bueno proponiéndome retos. Y cuando él no me los propone, automáticamente los creo yo para mí misma. Porque esta es la manera de vivir en el Odin Teatret: crear retos que te permitan continuar, encontrar nuevas soluciones que te sirvan para salir de la tentación de la comodidad que puede aparecer al momento en que sientes que todo está bien. No, ese es justo el momento en que debes empezar a buscar un nuevo reto.

Los retos se convierten en iniciativas. Ahora, en el teatro, tenemos muchísimas propuestas. Y esto, tal vez se convierte en otro problema: el de la abundancia. El tiempo se hace más corto por la cantidad de iniciativas. Pero esto es, sustancialmente, lo que ocurre trabajando con Eugenio Barba. Nunca me aburro: el día que tema aburrirme pienso irme. (*Risas*).

Eugenio Barba: Julia Varley, inglesa, llegó al Odin en 1976.

Julia Varley: Pienso que se podrían dar muchísimas respuestas a la pregunta de José Luis. Estoy tratando de elegir. Durante el proceso de *La vida crónica*, nos dejó Torgeir Whetal, uno de los actores que fundó el Odin.

Eugenio Barba (aclara): Murió. En ese sentido *nos dejó*.

Julia Varley: Una de las cosas que yo interpreto que nos transmitió con esto fue que debemos concentrarnos en lo esencial de nuestro trabajo. Lograr gozar del gran privilegio que supone poder trabajar juntos todavía y continuar. Fue como recordarlo de nuevo. Y sí, claro, el paso del tiempo favorece la usura, hay gente que se irrita, hay divergencias de opinión entre nosotros. Pero lo esencial está ahí, compartido por todos. Para nosotros es un privilegio tan grande tener una historia compartida de cincuenta años que continuarla es casi un deber moral: sería casi un crimen no aprovecharla, dejarla ir.

La otra respuesta sería: hace una semana estábamos en Brasil. Presentamos una sesión de trabajo que fue una sorpresa para Eugenio. Él después se mostró contento. Nada me puede hacer más feliz. (*Risas*). Ese momento de felicidad puede compensar otro momento, hace un mes, cuando estábamos trabajando en otro espectáculo en el que lloré litros, cansada del trabajo. Pero sé que él también tiene un nudo en el estómago cuando no logramos conectar en el momento de la creación.

Eugenio Barba: Jan Ferslev es danés y vino al Odin en el 1987.

Jan Ferslev: Comencé a trabajar como músico con una banda de rock y jazz en 1975. Después trabajé mucho en Copenhague, también como actor. En 1987, Eugenio me contrató para participar al espectáculo *Talabot*. Entonces pensé que sería mejor mudarme de Copenhague a Holstebro, que era más pequeño, al menos mientras durara la producción. Pero antes de terminar *Talabot* ya habíamos comenzado a trabajar

en *Itsi Bitsi*, un nuevo espectáculo con Iben. Y así he continuado. Seguimos con muchos espectáculos que todavía representamos. Algunos procesos han sido más estimulantes, más alegres para mí, que otros. Para mí lo más importante en el trabajo ha sido poder combinar ser músico y actor. Al mismo tiempo el Odin es un lugar del universo muy generoso y por esta razón siempre hay posibilidades de empezar, de realizar tus propias actividades paralelas, siempre que no las crees para ti solo, sino que entren a enriquecer ese paquete total ofrecido al colectivo.

Eugenio Barba (*refiriéndose a Kai Bredholt*): En 1989 llegó un carpintero sin empleo al Odin y me dijo que se ofrecía para trabajar gratuitamente, para ayudar. Yo le contesté que no, que si alguien trabaja tiene que ser remunerado y que, lamentablemente, no tenía posibilidad de que así fuera. (*Risas*). Hay una regla: siempre digo no, pero hay bastantes personas que han entrado a pesar de que yo dijera que no. Quien quiere entrar, entra. Kai encontró la manera de entrar a través de su colaboración con Iben.

Kai Bredholt: Mi respuesta a la pregunta de José Luis es, como ya han dicho mis colegas, que nuestros proyectos individuales permiten que entre el aire. En la concentración, interviene la curiosidad que tenemos cada uno de nosotros –incluido Eugenio– y la voluntad de buscar. Dentro de esto, como ha dicho Roberta, está implícito lo demás: cada vez que hacemos una obra juntos buscamos otra manera nueva. También cuando proponemos proyectos individuales hay siempre una voluntad. Después hay que luchar para llevar a cabo esa idea. Creo que todavía logramos sorprendernos a nosotros mismos, porque los proyectos individuales significan que estamos con otras tareas, que estamos repartidos por otros lugares durante uno o dos meses y regresamos con una cosa nueva. Además, Eugenio suele ser muy provocativo: resiste siempre cuando le proponemos algo y pone a prueba nuestro trabajo y nuestras ideas. Como dice Roberta, se trata de que no nos sintamos demasiado cómodos. Y esta es una manera no solo de funcionar y desarrollarnos juntos como grupo, sino también un modo de buscarse a uno mismo para sorprenderse y lograr la fuerza para levantarse cada día y hacer el mismo trabajo.

Eugenio Barba: Desde 1975, no he querido incorporar más actores, de modo que –a excepción de Iben, Tage y Roberta, que yo mismo he formado– todos los actores que ustedes ven aquí han sido formados por mis actores. Es decir, que a pesar de mi voluntad de decir no, no más actores, hay muchos actores que han entrado. (*Risas*). Han

conseguido entrar de maneras muy distintas, como por ejemplo la de Donald: apareció cuando el Odin necesitaba un técnico. Él es actor, canadiense, y tenía experiencia con varios grupos. Al principio, en 2006, le contratamos como técnico, parecía que estaba construyendo toda una serie de galerías subterráneas y de vez en cuando intervenía como actor. (*Risas*).

Donald Kitt (*traducido por Julia Varley*): Estuve en una compañía de Canadá durante diez años, y mis compañeros de la universidad pensaban que yo era un poco fanático: como si pertenecer a aquel grupo fuera algo así como practicar un culto. No tenían costumbre de ver a personas que trabajaran tan duro y con tanta disciplina, que trabajaran desde las ocho de la mañana hasta las cinco de la tarde cada día. Incluso cuando no teníamos espectáculo, entrenábamos todos los días y organizábamos nuestros eventos. Después el grupo cerró, viví en Italia durante muchos años y, cuando dejé Italia en 2006, vine al Odin para ayudar a mi amigo Tage: fue cuando necesitaban un técnico y... me deslicé... dentro. (*Risas*). Hay muchas puertas, pero a veces no es suficiente tocar a la puerta: es preciso también continuar trabajando duro, algo que considero ahora parte de mi naturaleza. Y si siento que algo me aparta de esa manera de trabajar, la conciencia me da el coraje que me permite continuar a pesar de cualquier cosa que pase. Como aquí se ha dicho, constituye algo precioso pertenecer a un grupo de compañeros sin sentir ninguna rivalidad, porque todos perseguimos el mismo objetivo.

Eugenio Barba: En el 2006 el Odin creó un espectáculo muy grande: un *Hamlet* de los orígenes sobre el texto de Saxo Grammaticus, un monje danés medieval que en 1200 escribió la historia de Hamlet. La idea era tener cuarenta o cincuenta actores, incluyendo mis actores, para que participaran juntos: treinta y pico balineses, actores del teatro Nō, actores de la India y actores del Odin. Y se presentó Sofía Monsalve. Ella tenía en ese momento 17 años y era la hija de Juan Monsalve, un director colombiano que había trabajado conmigo en la primera ISTA (Escuela Internacional de Antropología Teatral). Con Juan Monsalve, por tanto, había una larga relación de amistad. Su hija participó en aquel espectáculo. Al final del trabajo, que duró casi dos meses, ella me pidió si podía quedarse un poco en los archivos del Odin. Para ver. Resulta que quería quedarse demasiado tiempo. (*Risas*). Y eso me preocupaba. A veces las personas se enamoran del Odin, vienen y comienzan a comportarse un poco como *zombies* y trabajan muchísimo. Pero eso no es bueno. Tienen que tener desafíos del oficio.

Así que fui a Iben y le pregunté, ¿podrías ocuparte de Sofía a nivel profesional? Ella me ayudó con Sofía.

Sofía Monsalve: Sí, ¿fue así?

Iben Nagel Rasmussen: No. (*Risas*).

Sofía Monsalve: Sí, quería estudiar en los archivos, pero en realidad yo era la única que sabía usar un ordenador. (*Risas*). Fue Eugenio, recomendado por Rina, una argentina que trabajaba en la administración, quien me dijo: «Ay, qué bien que sabes usar este ordenador. Necesitamos digitalizar un millón de imágenes. Puedes quedarte unos meses y, a cambio, puedes estudiar y hacer lo que quieras». Sí, escaneé millones de fotografías, trabajaba allí. Y efectivamente, me dijo que no podía quedarme porque no era bueno. Así que me fui a Italia y comencé a vivir allí. No sé qué pasó en aquel momento, puede ser que Iben fuera aconsejada por Eugenio, no lo sé. El caso es que Iben me pidió que participara en su proyecto El Puente de los Vientos, y me preguntó si quería venir a entrenar con ella.

Iben Nagel Rasmussen: Fue exactamente así. (*Risas*).

Sofía Monsalve: El caso es que después, no sé por qué motivo, Eugenio quería que entrara para los primeros ensayos del equipo de trabajo y así llegó mi momento.

Acerca de la pregunta de José Luis Gómez: claro, yo no tengo cuarenta y cinco años de trayectoria, pero sí tuve la sensación de que tenía que quemar todo lo que traía. Yo había trabajado en teatro un poco cuando era pequeña. No era mucho, así que lo quemé fácilmente. Pero sí era una sensación de desnudez que era lo más difícil a la hora de enfrentar el trabajo. Porque tenía grandes monstruos, dinosaurios a mi lado. (*Risas*).

Eugenio Barba (*dirigiéndose a Sofía*): La próxima vez podrías decir mamuts en vez de dinosaurios. (*Risas*).

Sofía Monsalve: Y esta era una dificultad. Encontrar tu propio camino en los espacios que tienes es el motivo por el cual aceptas separarte de tu familia o vivir en Dinamarca, que no es tan sencillo. Uno renuncia a muchas cosas, pero no te importa porque a cambio tienes el momento del espectáculo.

Eugenio Barba: Otra persona que llegó al Odin es Elena Floris. No es actriz, sino violinista profesional: terminó el conservatorio. Ella trabajaba en el grupo de Iben, en El Puente de los Vientos y, a través de Iben, o a través de no recuerdo qué, entró en otro espectáculo del Odin que se titulaba *El sueño de Andersen* y que también acogió La Abadía. Ahora lleva trabajando con nosotros desde hace cinco años.

Elena Floris: Para mí es similar que para Sofía: imaginas la experiencia de casi cincuenta años de estas personas y tú llegas con tu pequeña maleta. Lo que determinó mi presencia aquí es la lucha contra Eugenio. Porque él me quería, yo toco muy bien y por eso me preguntó si quería colaborar con el Odin. Porque toco muy bien. (*Risas*). «Tal vez puedes entrar en este montaje y quizás puedas ayudar con aquello», me proponía. «Sí, claro, claro», le contestaba. Y ahora trabajo en tres o cuatro espectáculos diferentes.

Cada vez pasa lo mismo: toco bien y él me dice: «Tocas demasiado bien». Es mejor para un violinista quedarse de pie, y él me dice: «Será mejor que te sientes». Etcétera. Para mí es muy duro renunciar al tópico de la música clásica. En realidad, después de pocos meses de colaboración llegó un punto en el que quería irme. Pero luego entendí que nuestra fuerza consistía precisamente en eso: si eres capaz de mirar un poquito más allá de tu propia nariz podrás tener el mundo a tus pies.

Eugenio Barba: No se dejen engañar por la punta del iceberg, porque hay una parte sumergida que es importantísima. Fausto es nuestro técnico. Dejó su familia, su casa en Italia y emigró a Dinamarca hace ocho años, en 2004. La vida en Holstebro es de verdad difícil para quien ha nacido en otra parte. Fausto, ¿cómo aguantas? (*Risas*).

Fausto Pro: Aguanto; me he tenido que casar para poder soportar bien el invierno danés. (*Risas*). Yo trabajaba en Italia como técnico, como freelance, desde 1973. Empecé cuando todavía iba a la escuela. Siempre me gustó y siempre he querido hacer teatro. Empecé como actor en un grupo de la escuela. Pero el problema es que por regla general no se hacía buen teatro. Pero cuando se tiene que trabajar se trabaja con cualquiera, aunque uno se aburra. Así que un día estaba harto y envié mi currículum al Odin: ocho meses después, me llegó una respuesta.

Una mañana, recibí una llamada de teléfono que me preguntó sin más: «¿Estás casado? ¿Tienes hijos? ¿Quieres viajar?». Y respondí: «Sí, sí, sí. No tengo hijos, no estoy casado, y sí quiero viajar». «OK.

¿Quieres encontrarte con el Odin en Cosenza, al sur de Italia?».

Así empecé mi aventura con el Odin. Y aquí estoy. Es un trabajo muy duro: difícil, pero maravilloso. Algunos días siento un poco de rabia, tensión, estrés. Pero... vale la pena.

Eugenio Barba: Por último, cuando ustedes llegan al Odin, antes de entrar en el espacio sagrado del espectáculo, verán siempre a una rubia sonriente que los acoge, Anne Savage.

Anne Savage (*traducida por Julia Varley*): Llegué al Odin el mismo año que Fausto, en 2004. Yo vivía en Copenhague y trabajaba en el mundo de los libros. Necesitaba alejarme de la ciudad y estaba buscando un empleo en el que relajarme y no trabajar tanto. Fui al teatro, para ver cómo era. No conocía al Odin Teatret, ni a los actores ni a Eugenio Barba. Descubrí una gran casa con una alfombra sobre el techo y personas que caminaban descalzas. Entonces decidí: aquí quiero trabajar.

Mi primera semana en el Odin vi a personas que entraban y salían de la oficina gritando, llorando o exultantes. Fue un cambio total con respecto al trabajo anterior con los libros y volví a casa el viernes por la noche pensando: «¿Qué he hecho?». Pero cada semana, cada mes, tenía un desafío nuevo y me sentía viva. Y aún ahora, tras nueve años, hay días en los que quiero abandonarlo todo. Pero prefiero quedarme porque quiero vivir.

Eugenio Barba: Los que no tengan tiempo o hayan quedado para cenar pueden irse; para este encuentro necesitamos un poco más de tiempo del que habíamos previsto. (*Dirige la mirada a José Luis Gómez*) Propongo que en lugar de hacernos tres preguntas, hagamos sólo dos. (*Risas*).

José Luis Gómez: Y una pausa para fumarse un cigarro.

Eugenio Barba: No, no, ¡sufre! (*Risas*). Algunos de los actores me dicen que tienen que marcharse porque mañana temprano ofrecen un seminario, pero nosotros continuamos. Voy a hacer mi última pregunta...

José Luis Gómez: Antes de que hagas tu pregunta, quería decir algo. Después de escuchar estos testimonios, ustedes se pueden dar cuenta de que el Odin es realmente un eslabón perdido o un sueño hecho

realidad. Y quizás su atractivo radique en que ese sueño lo hemos tenido muchos, pero no hemos llegado a realizarlo. El oficio del teatro, el oficio del actor, es un oficio que hay que aprender. Tiene sus técnicas y procedimientos, y eventualmente sirve para ganarse la vida... pero sirve para algo más. Todos los maestros –por lo menos a los que nos referimos interiormente– nos hablan de que el teatro también puede ser, eventualmente, un sitio de búsqueda personal. ¿Por qué? No es ningún convento, no es una institución de autoayuda, pero el teatro puede ser un camino de transformación personal. Y oyendo a los compañeros, uno percibe que aquí ha habido transformaciones personales muy importantes a lo largo del tiempo. Aunque no vale la pena inquirirlas, se barruntan. Es a lo mejor un poco pretenciosa la referencia que voy a hacer pero no me puedo resistir a comentarla: fue durante un ISTA en Copenhague, a la que me invitó –cariñosamente– Eugenio. Yo fui, obviamente, porque después de tantos años, Jerzy Grotowski, con el que había estado durante unos meses en 1970, estaba allí. Había una proyección que me impactó, un filme hecho por Mercedes Gregory de los últimos trabajos de Grotowski en Pontedera. Me impactó porque lo último que había visto era *Apocalypsis cum figuris*, en Wrocław, en el año 1970. Un espectáculo tremendo y maravilloso: oscuro, negro, intenso. Y de pronto, aquella proyección –¿cómo se llamaba, *Action?*– de ese trabajo de Grotowski en Pontedera... Recuerdo que en la lista de participantes no ponía actores, sino *the doers*, ¿te acuerdas? (*Se dirige a Eugenio*).

Eugenio Barba: Sí.

José Luis Gómez: *Action* era un espectáculo blanco, luminoso, impresionante. Era tal el contraste entre *Akropolis* y *Action* que yo estaba como... hechizado. Y la conferencia fue muy divertida, porque Grotowski hizo muchos comentarios jocosos sobre el oficio de director, el oficio del teatro, con su buen humor habitual. Pero había un motivo que él había puesto, *art beyond representation* (arte más allá de la representación), y me quedé con el deseo de preguntar: ¿a dónde iba? ¿De dónde venía?

Después, departiendo con Eugenio, me dijo: «Vamos a saludarle. A lo mejor se acuerda de ti». Fuimos y me presentó: «Mira aquí, José Luis Gómez, que estuvo contigo en 1970». Me miraba. Eugenio siguió dándole pistas: «Gómez, español, que hablaba alemán». Y al final se acordó de mí. Entonces le pregunté: «*Art beyond representation, for what?*». ¿Para qué?

Entonces me miró en un largo silencio, con cara de póquer, sin decir

nada... (*Risas*). Como el silencio duró unos instantes –mucho tiempo para mí, no decía nada pero me miraba–, le dije: «¿*For being?*». Y me respondió: «*Yes*».

La pregunta la llevaba mucho tiempo dentro de mí: Arte más allá de la representación, ¿para ser? Y él me dijo: «Sí».

Eugenio Barba: Una de tus referencias, y también mía, sobre la que dialogamos es Louis Jovet, el actor y director francés. Escribió en uno de sus libros sobre la importancia de la herencia de uno consigo mismo. Es una frase enigmática. ¿Cómo la entiendes tú?, o mejor, ¿cuál es la herencia de ti a ti mismo?

José Luis Gómez: Recuerdo muchísimas notas: llevo dos años enfrascado con Jovet porque me parece uno de los hombres de teatro más radicalmente honestos que he conocido. Lógicamente no lo conocí personalmente, pero sí lo he hecho a través de sus escritos. Jovet tenía una rabiosa honestidad y escepticismo ante sí mismo y ante el oficio, una altísima valoración del trabajo de actor y no solo simbólicamente. Decía otra persona a la que nos referimos Eugenio y yo en la charla que mantuvimos anteayer, que el oficio del actor es extraordinario porque a través del actor pasan cosas de las que él –y esto es lo peor– no se da ni cuenta de dónde vienen. Bien. Yo, esa cita de Jovet sobre la herencia de uno mismo, no la recuerdo ahora, pero puedo intentar glosarla. El proceso del actor y el proceso de la persona –si es un viaje con un cierto compromiso– es muy largo, siempre hecho de pérdidas y reencuentros con uno mismo. Perderse está en la propia condición humana –lo único que quizás se pueda aprender es a reencontrarse–; como caerse está en la condición humana, y lo único que hay que aprender es a volver a levantarse.

Ese largo camino de descubrimiento a través del oficio del actor nos pone ante uno de los fenómenos más extraordinarios del ser humano, que es la atención. Un maestro me dijo un día: «Cuando consigues observar que estás atento observando, pregúntate quién observa, quién está observando». Porque hay una instancia, alguien, algo, que está observando tu manejo. Tú estás observando, sintiendo el cuerpo, pero hay algo más que observa, alguien más, ¿quién es? Pues este maestro me señaló: «Ese es *tú*, realmente».

En este proceso hay un algo que nos constituye que se puede llamar la Personalidad. Sería todo lo adquirido, todo lo aprendido. Y es importante, es necesario: es un cúmulo de destrezas que aprendemos. Pero hay algo que está antes, que es la esencia. Es algo muy nuclear

que está ahí desde hace mucho tiempo. A veces puede estar totalmente cubierto por lo que llamamos *personalidad*. Creo que en el proceso de descubrimiento de un artista a lo largo de su vida, lo que puede heredar de sí mismo es eso que va apareciendo pero que estaba desde siempre. Es como un recuperar algo que ya estaba pero que uno no veía porque estaba cubierto. Y, curiosamente, es un pelar la cebolla, quitarse capas. Quizás coincide –me atrevería a interpretar– con la tercera flor del maestro Zeami.

Bueno, quizás he utilizado la pregunta de Eugenio para hablar de algo que nos puede interesar, o que al menos a mí me interesa y me mueve. No solamente el corazón, me mueve el suelo que piso cuando pienso sobre ello. Más que de pensar, se trata de sentir.

Hay algo tremendo que podemos decir. Yo puedo decirlo como hombre de teatro: estoy viviendo *a través* de mi oficio. Este me ha dado mejores instrumentos –no para estar en el mundo de una manera material, para conseguir un coche o cualquier otra cosa. No, no. Si hubiera sido hostelero, por ejemplo, creo que no podría estar tan a gusto en el mundo. No digo esto por haber tenido éxito o suerte, sino por haber recorrido este camino que ha sido largo: tengo 72 años de los que llevo 50 dedicados al teatro. Y con suerte espero llegar al final con las botas puestas. Creo que lo que voy –de momento– heredando de mí, es algo que ya estaba. La resistencia, de la que han hablado todos, es algo fundamental. Hay un libro extraordinario que recomiendo a todo el mundo: *Elogio de la infelicidad*, de Emilio Lledó. Es un gran libro que habla de la resistencia: la infelicidad aparente que produce la resistencia es la fuente por la que el ser humano despierta, se levanta, anda o lucha.

Siento personalmente qué es mi oficio y ahora es cuando me estoy heredando a mí mismo: sí, ahora es cuando empiezo a entender eso. Creo que, como todo lo que escribió Jouvét, esa frase tiene mucho sentido. No solamente escribió esto; Jouvét nos ponía a los actores por los suelos, es un hombre muy duro con nuestro oficio, aunque al mismo tiempo, como todos nosotros, lo amaba mucho.

Hay algo que tenía yo que preguntarte a ti. (*Dirigiéndose a Eugenio Barba*) En el transitar el oficio a lo largo de los años, cuando veo a los compañeros del Odin, siento una cierta envidia porque mi devenir me llevó por un sendero que yo querría haber vivido de modo más amplio. Quiero decir que envidio determinadas aproximaciones a la voz, a la música o al movimiento, aunque el cuerpo para mí siempre ha sido la fuente de todo. Del cuerpo nace la palabra. Mi trayecto se concentró mucho en la palabra. Curiosamente, en un amor por la palabra en castellano vivido a través del conocimiento de otras lenguas. Es decir,

creo que, si hubiera vivido siempre en España no habría sentido la misma fascinación por la lengua, al haberla tenido demasiado cerca. Pero al tener que aprender otras, sobre todo –duramente– el alemán, eso se convirtió en el acicate que me despertó la pasión por nuestra lengua.

He visto *La vida crónica* –tengo intención de verla un par de veces más–, conozco la sinopsis y, sin embargo, hay algo que se me escapa durante el decurso de la representación. Intuyo que es un procedimiento que busca algo y sé que, de pronto, sin entender literalmente montones de cosas, las siento. Se siente aquí, no aquí (*señala la cabeza*). Me afecta en la zona del plexo solar, donde se sienten las emociones. El espectáculo me afecta, siento que me está pasando algo. Como todos somos tres –la cabeza, las emociones y los instintos–, hay cosas que mi mente desea entender, que exige entender. La criatura que soy no quiere ser solo apelada emocionalmente.

No me refiero a entender literalmente, no, es una manera de percibir desde otro sitio que desde la mera emoción o el puro impacto visual. Le decía a Eugenio que hay gran cantidad de texto en *La vida crónica* que no termino de percibir incluso cuando es emitido en castellano. Aunque algunos textos –digamos– son intraducibles o sacados de su contexto, como, por ejemplo, el poema de la poetisa danesa o la canción de los hinchas de fútbol, hay una parte de mí que pide entender aquello que está en un idioma que no controlo. No pido una explicación libresca, ni literaria, ni saber eso del comienzo, nudo y desenlace: no estoy pidiendo una historieta. Lo que quiero es entender algo que continuamente se me escapa, se me desliza entre los dedos. Le decía a Eugenio: «¿Pero por qué no puede haber una traducción simultánea, mediante subtítulos o lo que sea?». Naturalmente, sé que es una opción respetable y muy meditada por su parte. Pero a veces siento que hablan en castellano como una indulgencia al público. Si hablan en castellano tiene que entenderse el castellano. Quiero percibir el espectáculo en su totalidad: absorberlo, metérmelo, comérmelo, llevármelo a casa. Pero bien es cierto que, pese a no entenderlo, para mí el espectáculo no se acabó cuando terminó aquí, sino que me ha acompañado, ha seguido dándome vueltas, las preguntas continúan ahí.

Bueno, esta era mi *provocativa* pregunta.

Eugenio Barba: Desde el punto de vista de la eternidad, tienes razón. Lo que tú llamas *indulgencia* es la incapacidad de gozar del arco iris de la sonoridad y las resonancias de un idioma. No creo que los actores del Odin sean capaces.

José Luis Gómez: Trabajo una semana con ellos y vas a ver cómo sí lo son. (*Risas*).

Eugenio Barba: Tienes que entender que, por ejemplo, durante estos diez días hablan castellano, pero la próxima vez será en noruego, en inglés o en francés. Lo que tú ves es una aproximación, un intento de ayudar al espectador, también premeditado. Es decir, nosotros balbuceamos, somos actores balbuceantes. La información que el espectador recibe cuando Kai habla castellano es: «Aquí hay alguien que no domina el idioma, que está inseguro; a veces no pronuncia bien los finales y se pierde la sílaba final. No entiendo». Esto les ocurre a los espectadores, sean o no conscientes. O cuando escuchan a Julia o a Roberta, con sus acentos. Tienes razón, claro, pero si yo trabajara con este espectáculo todo el tiempo en España mis actores tendrían que alcanzar otro tipo de excelencia o de descubrimientos: eso que llamo el arco iris del idioma.

Para mí, esto constituye un estadio muy primario. Damos unas mínimas informaciones para orientar al espectador sobre el sentido de la situación. El espectáculo está construido con la intención de que el espectador deduzca, al poco tiempo de entrar en la sala, que su capacidad de comprender está alterada. Y entonces tiene dos posibilidades: ponerse a luchar para comprender o hacer como una de tus colaboradoras. Estaba entre los espectadores y no podía entender... pero, llegado cierto momento, decidió dejarse llevar por el espectáculo y, de pronto, este comenzó a cobrar sentido para ella. Esto resulta una verdadera dificultad para muchos espectadores. Renunciar a nuestra inclinación fundamental: entender, comprender, ir atrás en el tiempo, asociar, preguntarnos qué está pasando aquí.

Aunque desde el punto de vista del oficio, del montaje, tienes totalmente razón...

José Luis Gómez: No planteo este tema con la intención de entrar en debate...

Eugenio Barba: No, ya lo sé. Me estoy explicando. Para mí lo importante es que llegue una información primaria: «Yo soy de aquí, mis padres hacían esto, mi marido hacía esto, pasó aquello». Podría ser pronunciado de manera distinguida como algunos de los actores del Berliner Ensemble. (Se decía que el idioma alemán es una lengua fea, asociada siempre a algo horrible, guerrero. Pero a veces, cuando ustedes escuchan a algunos actores del Berliner Ensemble es como si el

alemán fuera el idioma de los ángeles).

José Luis Gómez: Quiero puntualizar que yo no estaba objetando. Quiero matizar entre *entender*, que tiene que ver con el escuchar en un nivel primario, casi auditivo, y *comprender* que es otra instancia mucho más profunda de la percepción que incluye al otro. Yo, naturalmente, cuando hacía esta pregunta no objetaba nada a nuestros compañeros, ni la fonética ni nada que se le parezca. Sé muy bien cuán difícil es manifestarse —y más en el escenario— en una lengua que no es la propia, o en una lengua que no se frecuente. Es muy difícil, terrible. No quería decir eso. Lo que digo tiene que ver con los textos, más allá del sonido del arcoíris de un determinado idioma, sea español, italiano, inglés, francés o el que sea. No es que yo quiera entender sino comprender, asir mejor todo el espectáculo. Quiero comprender y entender cuando hablan en danés, aunque esto no impide que la representación me siga persiguiendo después de terminar. Como se decía en la revista «Teatro e Storia» que me enviaste: el espectáculo *termina* cuando el público abandona la sala, mientras que el teatro *empieza* cuando ha terminado la representación.

(Aplausos y salida de los contertulios).