

Lluís Masgrau
LA VISIÓN TEATRAL CIFRADA
EN LA OBRA ESCRITA DE BARBA¹

Desde 1992 hasta la actualidad he estado estrechamente vinculado con Eugenio Barba y el Odin Teatret. La relación empezó con una estadía de 6 años en Holstebro (1992-97) durante los cuales trabajé integrado en el grupo. En una fase inicial fui uno de los asistentes de dirección de Eugenio Barba para el espectáculo *Kaosmos*. En una segunda fase me encargué del fondo documental escrito del Odin Teatret, con especial atención a la bibliografía de Eugenio Barba².

Una vez concluido ese período de seis años, presenté una tesis doctoral sobre los fundamentos técnicos del trabajo artístico del Odin Teatret en la Universitat de Barcelona, me integré al staff científico de la ISTA y empecé a trabajar como profesor de Teoría de las artes escénicas en el Institut del Teatre de Barcelona. Mi relación con el Odin Teatret continuó a través de las sesiones de la ISTA, la participación en algunas giras por Latinoamérica y una o dos estancias anuales en Holstebro para seguir desarrollando mi trabajo sobre la bibliografía de Barba.

Mis investigaciones en relación con Eugenio Barba y el Odin Teatret se han concretado en tres líneas de trabajo

- la Antropología Teatral
- la relación del Odin Teatret con el teatro latinoamericano
- la obra escrita de Eugenio Barba.

En este artículo voy a concentrarme en la tercera línea.

¹ GREGA/1: HAR2011-24212/2012-2014.

² En esa época, el Odin Teatret Archives no existía todavía. El teatro poseía un fondo muy amplio de documentación escrita, fotografías, películas y grabaciones sonoras. Pero esa masa documental no estaba organizada propiamente en un archivo. En 2008 Mirella Schino, en colaboración con Francesca Romana Rietti y Valentina Tibaldi, fundó el Odin Teatret Archives y con otras personas inició el proceso que transformó todo el fondo documental del Odin en un archivo organizado según criterios profesionales. (www.odinteatretarchives.com).

Mi interés por la obra escrita de Barba ha sido permanente desde que llegué al Odin Teatret hasta la actualidad. Esa línea de investigación se centró sobre todo en la elaboración de una bibliografía crítica que diera una información exhaustiva y convenientemente estructurada del corpus escrito de Barba (<http://www.odinateatretarchi-ves.com/odinstory/doc-eugenio-barbas-critical-bibliography>). La bibliografía fue elaborada y sucesivamente actualizada en un período que va desde 1992 hasta la actualidad. La bibliografía recoge todos los textos de Barba ordenados cronológicamente según la fecha de redacción y especifica las distintas traducciones de cada texto según su fecha de publicación. Además de esto el documento detalla la procedencia de los materiales que integran los textos individuales y los libros de Barba. De esta forma el lector atento puede reseguir los avatares de la dramaturgia textual de Barba, detectando las numerosas operaciones de montaje y refundición, así como las variaciones entre las distintas publicaciones o traducciones de un mismo texto. Eso permite ver sobre el papel los procesos, las técnicas y el progresivo desarrollo a través del cual Barba ha desarrollado el pensamiento teatral que se refleja en su corpus escrito. La elaboración de la bibliografía también sirvió de base para ir reuniendo los textos de Barba y ordenarlos en vistas a facilitar su consulta en lo que hoy es el archivo del Odin.

Además de la bibliografía esta línea de investigación generó un índice de los conceptos más importantes que aparecen desarrollados en el corpus escrito de Barba, detallando por orden cronológico los textos donde cada concepto aparece explorado (<http://www.odinateatretarchives.com/historiadelodin/doc-indice-conceptual>). Finalmente me encargué del montaje y la edición de dos libros de Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 1996 y *Arar el cielo. Diálogos latinoamericanos*, La Habana, Fondo Editorial de Casa de las Américas, 2002³.

La práctica teatral de Barba y el Odin Teatret ha generado una cantidad ingente de estudios, artículos, ensayos y tesis doctorales. Se trata de una bibliografía que contiene un gran abanico de temas, aspectos y perspectivas en el que se refleja la complejidad de la práctica teatral del Odin Teatret. Sin embargo, siempre me ha llamado la atención que esa extensa bibliografía presente un vacío importante: la obra escrita de Barba. Dejando de lado las reseñas ocasionales de sus

³ En el caso de que existan distintas versiones italianas, doy siempre la referencia bibliográfica de la última. Cuando no existe ninguna edición italiana, doy la referencia de la primera publicación del libro.

libros, el corpus escrito de Barba no ha sido tomado en consideración como objeto de estudio en sí mismo. Sólo conozco una excepción, el artículo de Ferdinando Taviani *Premessa cubana. Il 'romanzo che non c'è' e le 'opere scelte' di Eugenio Barba*⁴.

El artículo de Taviani tiene entre otros méritos el de haber sido el primero en subrayar el valor autónomo de la escritura de Barba dentro de su aportación global al teatro. Autónomo no quiere decir que esté separado de las otras facetas o actividades que confluyen en la práctica teatral de Barba; quiere decir más bien que su obra escrita tiene suficiente peso y densidad como para adquirir la categoría de objeto de estudio en sí mismo. Pasa lo mismo con la técnica actoral del Odin, el trueque, la dinámica interna del grupo o la dramaturgia de sus espectáculos. La persistencia de esos aspectos en la práctica teatral del Odin Teatret, así como el grado de coherencia al cual han llegado, les da el valor de un campo susceptible de ser analizado de una forma autónoma.

La obra escrita de Barba tiene un carácter heterogéneo y aparentemente disperso. A nivel formal, su punto de partida son los numerosos textos individuales que ha publicado entre 1962 y la actualidad, 2014. Pero a partir de los años noventa, Barba empieza a elaborar una serie de libros a través de los cuales organiza progresivamente su pensamiento. La mayoría de éstos son antologías de textos publicados anteriormente o libros que funden en su discurso materiales inéditos con materiales ya publicados. De esta forma Barba ha utilizado sus libros más importantes para destilar poco a poco la masa de sus textos individuales.

Algunas de las antologías de Barba tienen un carácter más bien ocasional y ocupan un lugar lateral dentro de su bibliografía. Otros libros, en cambio, tienen un carácter nuclear. Los siete libros de Barba que contienen el núcleo de su pensamiento teatral son: *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, (escrito en colaboración con Nicola Savarese) Bari, Edizioni di Pagina, 2011; *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 1996⁵; *La canoa di carta*, Bologna, Il Mulino, 1993; *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba (1989)*, Milano, Ubulibri, 2004; *Arar el cielo. Diálogos latinoamericanos*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2002; *Brucciare la casa. Origini di un regista*, Milano, Ubulibri, 2009; *La conqui-*

⁴ Publicado en «Teatro e Storia», n. 25, 2005, pp. 117-155.

⁵ Este es el título de la tercera y definitiva versión del libro. La primera se titulaba *The Floating Islands*, Graasten, Drama, 1979 y no se publicó en italiano. La segunda se tituló *Aldilà delle isole galleggianti*, Milano, Ubulibri, 1985.

sta della differenza. Trentanove paesaggi teatrali, Roma, Bulzoni, 2012⁶.

Estos libros marcan un punto de llegada que organiza los temas más importantes de Barba en grandes áreas de reflexión. Analizando cuáles son estas áreas y cómo se relacionan podemos formular la estructura profunda del corpus barbiano y la visión teatral que hay implícita en ella. Éste es el objetivo del artículo.

Cuatro preguntas y tres culturas teatrales

Barba explica a menudo que cualquier hombre o mujer de teatro debe responder, explícita o implícitamente, a cuatro preguntas claves: «dónde» hacer teatro, «por qué», «cómo» y «para quién». Éste es el principal eje que vertebra su obra escrita. Además de éste, existe un segundo eje determinado por el diálogo profesional que Barba ha mantenido con tres grandes culturas teatrales.

La primera es una parte importante de la cultura teatral occidental reciente que él llama la Grande Reforma, retomando el término utilizado por la historiografía polaca. Esta mutación se despliega a lo largo del siglo XX encarnada en una serie de reformadores que reinventaron de una forma muy personal la práctica del teatro. En esa cultura aparecen encuadrados Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Decroux, Artaud, Brecht, Grotowski o el Living Theatre, entre otros.

La segunda gran cultura teatral con la que Barba ha interactuado intensamente es el conjunto de los teatros clásicos asiáticos. Él entró en contacto con esta cultura cuando estaba realizando su aprendizaje con Grotowski. En 1963 Barba viajó a la India y los avatares del viaje le llevaron a Kerala, donde «descubrió» el Kathakali. El diálogo con los teatros clásicos asiáticos recorre de arriba abajo toda la carrera profesional de Barba, desde su aprendizaje hasta la actualidad.

La tercera cultura teatral que ha influenciado poderosamente la identidad profesional de Barba es la del teatro de grupo latinoamericano. En 1976 el Odin Teatret viajó por primera vez a Latinoamérica invitado

⁶ Como complemento al corpus escrito de Barba cabe citar los siguientes libros de sus actrices: Iben Nagel Rasmussen, *Il cavallo cieco. Dialoghi con Eugenio Barba e altri scritti*, a cura di Mirella Schino e Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2006 y *Den fjerde dør (La cuarta puerta)*, sólo publicado en danés por Nyt Nordisk Forlag Arnold Busch, Copenhagen, 2012; Roberta Carreri, *Tracce. Training e storia di un'attrice dell'Odin Teatret* (2007), a cura di Francesca Romana Rietti, Corazzano (PI), Titivillus, 2013; Julia Varley, *Pietre d'acqua. Taccuino di un'attrice dell'Odin Teatret*, Milano, Ubulibri, 2006.

al Festival de Caracas. Ahí Barba anudó lazos de amistad y colaboración con una serie de grupos y artistas teatrales latinoamericanos. Desde entonces hasta la actualidad el diálogo de Barba con personalidades conocidas y anónimas del teatro latinoamericano le ha llevado a interactuar intensamente con tres generaciones de grupos y artistas.

Si analizamos cómo se cruzan los dos ejes en los siete libros antes mencionados obtenemos un contexto que organiza el conjunto. Este contexto no es una estructura rígida, es más bien una estructura profunda que da un sentido implícito a cada libro. Barba no diseñó esta estructura *a priori*. Desembocó en ella a través de una dramaturgia textual orientada a conceptualizar el sentido de las elecciones y experiencias que marcaron profundamente su trayectoria profesional. El resultado es una reflexión que transforma la propia identidad en una poética teatral.

Barba ha respondido a las cuatro preguntas de una manera implícita, a través de su práctica teatral. Pero también de una forma explícita, a través de sus libros más importantes. Y lo ha hecho apoyándose en cada caso en el diálogo con una de las tres culturas teatrales. Evidentemente en la práctica profesional el «dónde», el «por qué», el «cómo» y el «para quién» hacer teatro aparecen fundidos en una realidad orgánica donde no es posible separarlos con claridad. Sin embargo, en el corpus escrito de Barba las cuatro preguntas tienden a ser extrapoladas y pensadas *como si* fueran una realidad en sí misma: cuatro niveles de organización del oficio. Esta forma de proceder le permite focalizar las cuestiones claves de cada nivel y, a partir de ahí, determinar con precisión la función de los cuatro niveles dentro de su visión teatral.

En este sentido, la obra escrita de Barba es un caso singular en el contexto del siglo XX: pocos directores han generado un corpus escrito que sea, a la vez, tan extenso por lo que se refiere al número de textos, tan amplio y detallado por lo que se refiere a las cuestiones que aborda y la profundidad con que lo hace, y tan bien estructurado por lo que se refiere a la coherencia de su pensamiento.

¿Dónde hacer teatro? La importancia del aprendizaje

Barba ha conceptualizado la primera pregunta vinculándola a su aprendizaje. El libro donde explora esta cuestión es *La tierra de cenizas y diamantes. Mi aprendizaje en Polonia seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*. En él explica cómo llegó a Polonia para estudiar teatro en la escuela oficial de Varsovia y cómo, pasada la euforia de los primeros meses, el programa de estudio empezó a causarle una insatisfacción cada vez mayor. Hasta que a

medio curso, en enero de 1962, aceptando una sugerencia de Jerzy Grotowski, decidió abandonar la escuela para convertirse en el ayudante de dirección del joven director polaco. Grotowski tenía veintisiete años y Barba veinticinco. Como es sabido, en aquel momento Grotowski dirigía, junto a Ludwik Flaszen, un pequeño teatro de provincia, el Teatro de las 13 Filas; no era conocido internacionalmente y en Polonia era considerado una figura muy periférica que contaba más bien poco en el contexto de la vida teatral. Barba permaneció con Grotowski del 1962 al 1964, justo el período en el que el director polaco transformó el Teatro de las 13 Filas en un teatro laboratorio.

Un detalle importante que Barba cuenta en el libro es la perplejidad de sus profesores y compañeros en Varsovia ante su decisión de dejar la escuela por el Teatro de las 13 Filas. Les costaba entender que abandonara la centralidad de la escuela más importante de Polonia para irse a la pequeña ciudad de Opole a trabajar con un personaje excéntrico y alejado de los circuitos teatrales importantes. Trabajando con Grotowski, Barba entra en contacto con una manera completamente distinta de pensar y practicar el teatro; descubre una dimensión ética del oficio que luego reencontrará en los textos y la obra de los reformadores del siglo XX.

¿Dónde hacer teatro? En un teatro laboratorio. Este es un concepto que ha obsesionado a Barba hasta la actualidad y sobre el que ha reflexionado mucho. Barba lo vincula con el intento de enraizar el teatro al margen de las lógicas del mercado, creando un contexto donde es posible realizar y pensar el oficio como una investigación indisociable de la dimensión ética.

En la estructura global de la obra escrita de Barba, *La tierra de cenizas y diamantes* sugiere que el aprendizaje es también un nivel del oficio. Barba considera que el aprendizaje hay que realizarlo con un maestro, porque es de esta forma que se convierte en un proceso que va más allá de la mera adquisición de unas bases técnicas. El aprendizaje es visto como un proceso en el que, a través de la técnica, también se incorpora la dimensión ética del oficio. El sentido implícito del libro es que cada cual debería ser capaz de encontrar a su maestro, de hacerse aceptar por él, de convertirlo en superego profesional cuya función es catalizar las propias potencialidades. Dejarse influenciar totalmente por un maestro es la premisa para luego poder personalizar el conocimiento recibido, descubrir la libertad y transformarla en una identidad profesional individual, que se desarrolla a través de un diálogo continuo con el propio origen profesional.

¿Por qué hacer teatro? La búsqueda del sentido personal

El libro donde Barba explora la importancia del sentido personal es *Teatro. Soledad, oficio, revuelta*. A través de un montaje de veintiocho textos individuales el autor reflexiona sobre la motivación que ha galvanizado su trayectoria profesional con el Odin Teatret. En este libro el diálogo con Grotowski se expande a los reformadores teatrales del siglo XX. Barba se refiere a esa cultura teatral con el nombre de «la tradición de los fundadores de tradición» y la lee como una especie de genealogía profesional.

El libro bucea en una corriente subterránea que alimenta las visiones de los grandes reformadores, la corriente del sentido personal. Barba descifra en esta corriente una idea recurrente: negar el sentido establecido del teatro para inyectar en él otros valores que trasciendan su dimensión estética o artística. Si los reformadores negaron la práctica del oficio tal como estaba establecida en su época fue para convertirla en algo más que teatro: acción política, social, espiritual, antropológica, terapéutica o pedagógica en el sentido más amplio de la palabra.

Para Barba la búsqueda de un sentido personal del oficio es lo que permite llevar el teatro más allá de su dimensión artística. Ésta es la idea clave del libro. El teatro es una estrategia para poder vivir de otra forma, con otros valores, en otro contexto. El teatro es el caballo de Troya que permite realizar una actividad reconocida socialmente y al mismo tiempo rechazar los valores establecidos. La práctica teatral es, para Barba, el camino del rechazo. Rechazo del espíritu del tiempo, pero ante todo, rechazo del propio «teatro». Es decir, rechazo de todo lo que la sociedad de la época entiende y engloba bajo la etiqueta «teatro». La actitud ética de negar el sentido establecido del teatro es la premisa indispensable para potenciar y encontrar el sentido personal.

Dentro de la obra escrita de Barba, *Teatro. Soledad, oficio, revuelta* es una especie de autobiografía profesional que intenta recrear sobre el papel la propia búsqueda del sentido. A través de múltiples metáforas, el libro apunta constantemente a la realidad esencial de un teatro hecho para trascenderse a sí mismo. Este es el hilo rojo que cose el libro: la tensión entre el teatro y todo aquello que lo trasciende. Para el director del Odin el teatro como bien cultural o realidad artística no se justifica a sí mismo. Es una realidad que sólo vale si somos capaces de revitalizarla colocando en su corazón motivaciones muy personales. Entonces, la operación de buscar el sentido personal y de rellenar la cáscara del teatro transformándolo en algo más, es también un nivel del oficio.

¿Cómo hacer teatro? La construcción de la técnica

En la obra escrita de Barba la construcción de la técnica se desdobra en dos ámbitos: la técnica del actor y la técnica del director relativa a la composición global del espectáculo.

Los dos libros donde él conceptualiza su construcción de la técnica actoral son *La canoa de papel* y *El arte secreto del actor* (el segundo, escrito en colaboración con Nicola Savarese y con la inclusión de textos de otros autores). Para analizar este nivel del oficio Barba se apoya en el diálogo con los teatros clásicos asiáticos. Este diálogo se profundizó mucho a partir de 1980 con la creación de la ISTA (International School of Theatre Anthropology) y la propia Antropología Teatral como una disciplina de estudio orientada a formular los principios pre-expresivos de la presencia escénica. Los teatros clásicos asiáticos fueron fundamentales como punto de partida para formular estos principios. Posteriormente, Barba amplió ese diálogo incluyendo en él las principales técnicas performativas de Europa y Norteamérica, o la danza afro-brasileña de los orixás.

En 1980, cuando Barba empezó a desarrollar la Antropología Teatral, el Odin ya era un grupo reconocido internacionalmente con 16 años de experiencia profesional. Sus actores veteranos habían recorrido un largo proceso de trabajo que desembocó en una notable capacidad técnica. La pregunta *¿cómo hacer teatro?* ya había sido respondida de una manera implícita, desde la práctica. Los teatros clásicos asiáticos no enseñaron a Barba y sus actores cómo hacer teatro. Pero fueron fundamentales para conceptualizar qué aprende un actor cuando incorpora una técnica.

A través de la Antropología Teatral Barba ha desplegado un análisis del saber performativo pensado en categoría de principios y no de reglas. Este cambio de foco permite, tal como dice Barba, «aprender a aprender». Este es el fundamento de la técnica actoral tal como la ha desarrollado el Odin Teatret. Es una visión que ha permitido a cada actor crear su propio *training* y su propia dramaturgia actoral dentro del grupo. De esta forma, el contexto del Odin Teatret ha generado una práctica actoral que no es monolítica; más bien nace de la tensión dialéctica entre lo uno y lo múltiple. Su principal característica es la polaridad dinámica entre el substrato del saber actoral y las muchas maneras de aplicarlo, entre unas bases comunes y unos métodos individuales, entre la unidad de principios y la diversidad de procesos, entre unos puntos de partida homogéneos y unos puntos de llegada heterogéneos.

El libro donde Barba ha expuesto su visión de la técnica del

director es *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Desarrollando una compleja reflexión sobre la dramaturgia, Barba expone su particular manera de organizar el proceso creativo de un espectáculo. Se trata de entrelazar la dramaturgia de los actores, la dramaturgia del director y la dramaturgia de los espectadores. El director del Odin Teatret formula una serie de principios y lógicas pragmáticas orientadas a convertir el espectáculo en un «ritual vacío». Con esa idea Barba intenta evitar la construcción de un espectáculo que tenga un sentido claro, unívoco, que deberían entender y captar todos los espectadores. Pero también se trata de evitar lo contrario, que el espectáculo se disperse y acabe diluyéndose en una manifestación carente de sentido. El espectáculo adquiere el valor de un ritual porque ha sido cuidadosamente construido para fijar un montaje de acciones y materiales. Y ese ritual está «vacío» porque responde al objetivo de crear una potencialidad de sentido lo más amplia posible. Cada actor, el propio director y cada uno de los espectadores deberían hallar en el espectáculo las herramientas y los estímulos necesarios para construir o descubrir un sentido personal, íntimo e intransferible. El espectáculo, entonces, se convierte en una realidad objetiva a través de la cual cada uno puede dialogar con esa subjetividad profunda a la que Barba se refiere a menudo con la expresión «aquella parte de nosotros que vive en exilio».

Dentro de su poética teatral Barba otorga a la técnica la función de una premisa o un catalizador. No es lo esencial, pero es indispensable para plasmar las motivaciones personales en acciones reales. Sin el dominio de la técnica las motivaciones personales pueden convertirse muy fácilmente en una retórica inoperante y con tendencia al solipsismo. Al pensar la construcción de la técnica (del actor y del director) en categorías de principios, Barba la convierte en una herramienta eficaz y sólida para materializar los propios porqués. De este modo la técnica puede trascender el plano de la habilidad artística para convertirse en la praxis de una ética.

¿Para quién hacer teatro? La conquista del valor

Sin unas motivaciones personales fuertes, que a menudo son difíciles de descifrar, no es posible trascender el teatro. Pero si uno no es capaz de concretar sus motivaciones personales en espectáculos eficaces para dialogar con los espectadores, el sentido personal del oficio se vuelve irreconocibles para los demás. La complementariedad del sentido personal y la técnica es lo que crea el cuarto nivel del oficio, tal vez el más enigmático: el valor.

Cuando el sentido personal de una práctica teatral puede ser reconocido y compartido por otras personas se convierte en un valor. Entonces, para algunos espectadores esa práctica adquiere un extraño magnetismo que va más allá de la belleza o el poder expresivo del espectáculo.

Si el sentido personal del oficio se dirime en su capacidad de satisfacer las necesidades profundas de los hombres y mujeres que hacen teatro, el valor del oficio se dirime en su capacidad de conectar con las necesidades profundas de los espectadores. El valor de un teatro no lo deciden las personas que lo hacen; es un intangible que le otorgan los espectadores cuando perciben en esa práctica teatral una ética que reconocen y en la que se reconocen. Para Barba el valor de un teatro no tiene que ver con la originalidad o la perfección estética, sino con su capacidad de nutrir la lucha, las aspiraciones y las obsesiones de los espectadores.

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

El libro donde Barba ha explorado y explicado su propia conquista del valor es *Arar el cielo. Diálogos latinoamericanos*. En el nivel del valor, la obra de Barba contiene dos conceptos fundamentales. El primero es el concepto de «espectador». El director del Odin siempre ha rechazado la categoría abstracta de «público» para centrarse en la individualidad del espectador. El público es un grupo anónimo y sin rostro. El espectador es una persona con una biografía específica que acude a ver el espectáculo. Para proteger la relación personal con el espectador el Odin Teatret siempre ha intentado construir una relación de proximidad con él, por ejemplo limitando el aforo de sus espectáculos. Otra forma de potenciar la individualidad del espectador es la técnica dramaturgica de Barba cuya finalidad es, como hemos visto, convertir el espectáculo en un ritual capaz de susurrar algo íntimo al oído de cada persona. Estas estrategias responden a la necesidad vital de encontrar los «propios» espectadores; aquellos que, a su vez, reconocen el Odin como «su» teatro.

Aquí aparece el segundo concepto clave que Barba relaciona con la conquista del valor: lo que él llama el «pueblo secreto». Con esa formulación se refiere al núcleo de espectadores que se identifican con el Odin Teatret porque reconocen en su manera de practicar el oficio unos valores en los que creen profundamente. Es así cómo un teatro puede volverse necesario para un puñado de espectadores y conquistar, en consecuencia, un valor preciso.

El estrato más profundo de la poética teatral de Barba consiste en transformar el teatro en una patria invisible donde es posible tejer

relaciones humanas profundas. Él se refiere al «pueblo secreto» del Odin Teatret con algunas metáforas: «aquellos que no pertenecen al mundo en el cual viven», «campesinos que cultivan semillas de disidencia», «fabricantes de sombras indelebles», «caballeros con espadas de agua», «guerrilleros de la obstinación».

La cuestión del valor aparece conceptualizada en la obra de Barba cada vez con más intensidad en los textos del siglo XXI. Y es la clave que explica por qué, a partir de un determinado momento, sus textos tienden a adoptar la forma de una carta abierta dirigida a una persona concreta o a un grupo de personas.

Al explorar el nivel del valor, la cultura teatral que ha sido más decisiva para Barba es el teatro de grupo latinoamericano. Se ha reflexionado mucho sobre la influencia de Barba y el Odin Teatret sobre ese sector del teatro latinoamericano. Pero se ha subrayado mucho menos el efecto de esa cultura teatral sobre Barba y el Odin. Esta influencia ha sido fundamental para conceptualizar la importancia y la función del valor. Barba ha repetido muchas veces que una parte esencial del «pueblo secreto» del Odin Teatret está en América Latina. El diálogo con algunos espectadores y colegas latinoamericanos es precisamente el contexto del libro *Arar el cielo*.

Paradójicamente, en la poética teatral de Barba el valor no es sólo una cuestión que pertenece a los espectadores. Es también un nivel del oficio donde aparecen algunas cuestiones profesionales concretas: ¿Cómo identificar los propios espectadores? ¿Cómo colaborar con ellos en todos los niveles? ¿Cómo profundizar los lazos emotivos que se crean? ¿Cómo dar calidad y continuidad a esos vínculos? ¿Cómo ser leal a ese «pueblo secreto»?

Estas cuestiones explican determinadas actitudes profesionales de Barba y el Odin Teatret. Por ejemplo, su obsesión por dialogar e interactuar con los propios espectadores más allá del contacto fugaz del espectáculo; o la estrategia de poner el propio prestigio internacional al servicio de grupos anónimos y organizaciones teatrales más bien periféricas para fortalecer su posición en el medio en el que trabajan; o contradecir las lógicas comerciales más elementales de un teatro para poder estar presente en determinados contextos o lugares, junto con personas con las cuales tiene un vínculo de simpatía, amistad o solidaridad. Podríamos pensar que estas actitudes profesionales constituyen un altruismo romántico, un derroche improductivo o un idealismo ingenuo que puede poner en peligro la supervivencia del propio teatro. Y sin embargo, es exactamente lo contrario: se trata de una calculada competencia profesional que tiene un objetivo muy preciso: nutrir la

dinámica interna del grupo, la consciencia de su propia responsabilidad y la necesidad de su resistencia.

Cuando se habla del Odin Teatret a menudo surge una pregunta recurrente, ¿cuál es el secreto de su resistencia? En 2014 el Odin Teatret cumple cincuenta años. ¿Cómo puede una pequeña compañía teatral resistir cincuenta años con un núcleo invariable de personas? No hay sólo una razón para explicar la longevidad del Odin Teatret, pero una de sus claves reside en la función del «pueblo secreto». Aglutinar y alimentar ese «pueblo secreto» que dé valor a la propia praxis del oficio es fundamental para resistir. Porque para perdurar en el tiempo, una pequeña compañía no sólo necesita dinero y recursos materiales. Necesita también palpar la consciencia de que ese teatro es necesario para un grupo de espectadores; necesita percibir que la propia acción incumbe a otras personas fuera del grupo; necesita saber que no tiene derecho a abandonar su lucha. La conquista del valor es un nivel del oficio que no es obvio ni reconocible a simple vista. Y sin embargo es esencial para un teatro que quiera trascenderse a sí mismo.

La conquista de la diferencia

La conquista de la diferencia es por el momento el último libro de Barba. La edición italiana, la más completa, es un montaje de treinta y nueve textos del cual emerge una síntesis de su visión teatral. Desde la perspectiva de este artículo lo más relevante del libro es que recorre los cuatro niveles de organización del oficio. No lo hace de una forma lineal, sino a través de un *collage* que intenta mostrar la complejidad global del oficio, tal como lo entiende Barba. En sus anteriores libros el director del Odin Teatret centraba su atención en un nivel del oficio. Por el contrario, el principal tema de *La conquista de la diferencia* es la profunda interrelación de los cuatro niveles que organizan la globalidad de su visión teatral.

La identidad profesional de Barba es la «conquista de la diferencia». Una diferencia que se fraguó a principios de los años sesenta en Opole y dio un gran rodeo por Asia para acabar desembocando en Latinoamérica. Una diferencia que se ha desarrollado a través de una serie de lealtades concéntricas hacia un maestro (Grotowski), una genealogía de antepasados profesionales (los reformadores del siglo XX), los propios actores y el puñado de espectadores que constituyen el «pueblo secreto» del Odin Teatret.