

Anexo: Entrevista a Eugenio Barba. 6 de diciembre 2005.

B.M: ¿Qué conocimientos tiene sobre el actor/actriz mexicano (a)?

E.B: *Conozco muy poco del trabajo de las actrices y actores mexicanos, ví el trabajo del grupo de Bruno Bert, Ítaca; después he visto el trabajo ahora de La Rueda, después el trabajo de Aline Menassé, pero no puedo decirle mucho sobre el trabajo actoral del los actores en México.*

B.M: ¿Qué contactos en México le han resultado más interesantes y por qué?

E.B: *Los pocos contactos que tengo en México, son de larga duración, desde más de 20 años. Comenzando por Bruno Bert. La primera vez que vine a México era en el 75 o 76, y vine porque hice a un programa de televisión, una larga entrevista para la Televisión mexicana. Después vine en el 84, invitado por Bruno Bert, él tenía un grupo de Teatro llamado Ítaca; él me invitó y después en ese momento, se reconstruyeron lazos por ejemplo con La Rueda, que había encontrado en el 78 en Perú, había encontrado a Susana Frank. Después encontré a Patricia Cardona en el mismo año y también a Edgar Ceballos. Así que esos son, diríamos; los amigos de primer contacto en México que se han quedado hasta hoy, no han surgido otros.*

B.M: ¿Cuál es la relación entre vida de grupo y creación de espectáculos?

E.B: *La creación de un Espectáculo sigue una lógica toda suya que la vida privada afecta, porque claro, si por ejemplo; hay una pareja que se está separando, todo eso afecta el trabajo en sala, los ensayos y la dinámica del grupo. Por eso es muy importante construir un comportamiento, un trabajo que filtre el más posible lo que son los problemas privados. Siempre problemas privados van a entrar en la sala en una manera más o menos evidente y también frenar el proceso de los ensayos. Pero para un director se vuelve muy importante, proteger el trabajo de cada uno impidiendo que las dificultades personales, privadas; influyeran el rendimiento.*

B.M: ¿Qué es el teatro Eurasiano y cómo se relaciona con América Latina?

E.B: *Es evidente que esa visión del teatro Eurasiano, es como una biografía profesional no una biografía nacional. Pero en lo profesional, hoy está también incluido América Latina, con los aportes que los latinoamericanos hay proporcionado a esta visión teórica práctica del oficio; hombres como Boal, como la creación colectiva, como Santiago García, pertenecen a esa visión del Teatro Eurasiano.*

B.M: ¿Qué actualidad tiene su postura frente al teatro de grupo y al tercer teatro?

E.B: *El tercer Teatro, es una categoría que permite dar un nombre, bautizar, todas unas series de fenómenos teatrales, de manifestaciones teatrales; hechas por compañías o Teatros que no son ni teatros tradicionales no de vanguardia.*

Las repercusiones de mi teatro nacen de dos fuentes; una es los resultados prácticos, es decir lo que mis compañeros del Odin Teatret y yo hemos logrado en el curso de 41 años de trabajar

juntos. La otra fuente, son los textos, los libros que he escrito, pero esos libros fueron escritos más para mí mismo como para dar palabras a todas las personas. Lo que había hecho es presentar como algunas dudas, algunas preguntas de cómo lo que me parecía obvio, no lo era para nada o al contrario, lo que parecía extraño al final tenía como una lógica y una coherencia. Sobre todo si uno tomaba en consideración la historia del teatro y la historia del teatro. Y la historia del teatro, bajo el punto de vista de la historia de las Técnicas Actorales. Esto es algo que no existe, una historia de las Técnicas Actorales. Al final uno lee la historia del teatro, los nombres de los que escribieron piezas de teatro y muy poco de en qué consistía la técnica, porque a menudo ya nos la sabemos; cómo trabajaban los actores griegos, sabemos muy poco, aún con la Comedia dell'Arte. Así que se que esas reflexiones que están en mis libros y también las reacciones que mis espectáculos han suscitado, que se vuelven como un punto de referimiento que no puede ser imitado, porque en arte no se puede imitar. El Teatro es materia viviente, tiene seres humanos y no pueden ser clonados, pero puede ser muy estimulante para un desarrollo personal de otra persona.

Uno decide, es el director, la gente del teatro que decide. Algunos que dicen: yo quiero hacer teatro en el templo de la cultura, en teatros oficiales, nacionales. Hay otros que dicen: yo quiero hacer teatro en las partes de las ciudades más humildes, se traslada allá, otros quieren hacer teatro en la calle. Cada artista de teatro al final decide por qué hace teatro, porque es algo personal e individual. No puede ser dicho, el teatro debe ser eso por esas razones, esto sólo los dogmáticos o el fanatismo estético puede imaginarlo. El racismo o el régimen comunista.

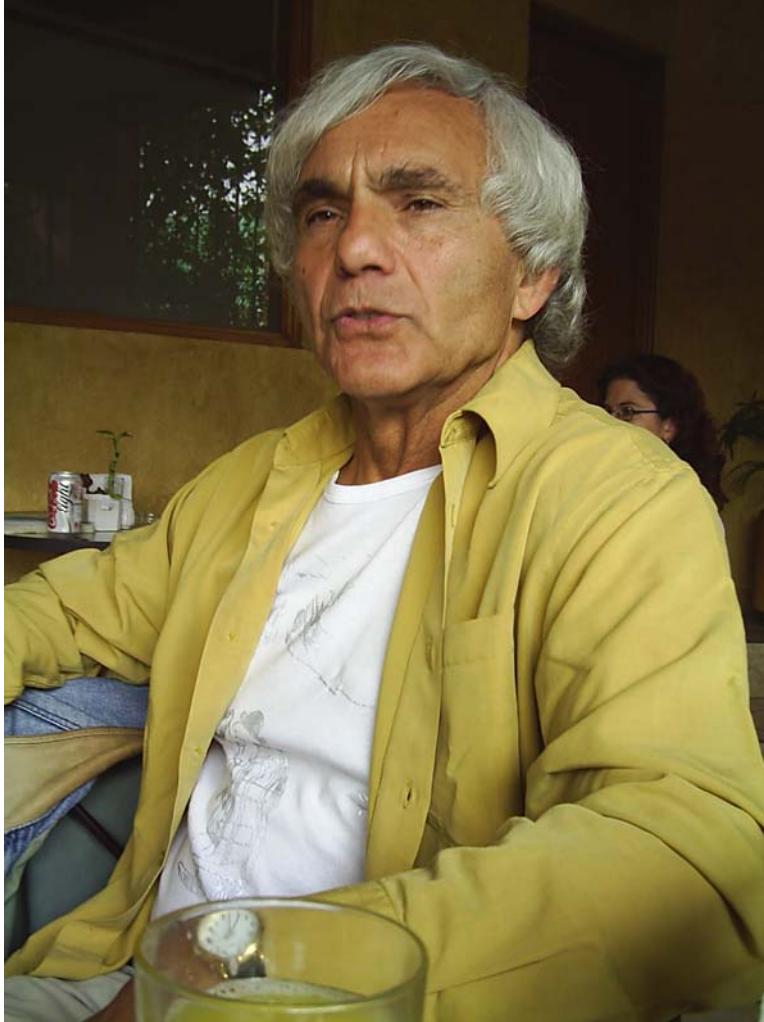
B.M: ¿Cuáles son los indicadores para un director y para un espectador de la presencia escénica del actor?

E.B: *Lo que el sentido común nos hace observar es que el ser humano, o el animal humano es el único animal que no aguanta de ser observado. Mientras yo puedo observar una vaca y la vaca continúa pasiblemente a ser vaca, mantener su identidad; si de pronto un joven comienza a mirarte y tú estás hablando conmigo, de pronto tu comportamiento comienza a cambiar. Ahora el hecho que algunos seres humanos escogen esa situación molesta (rié) de ponerse frente a cien, 200, 500 espectadores para ser mirados, tiene también otra consecuencia, que ellos han construido toda una técnica que en lugar de molestarlos, los estimula y estimulándolos hace que los espectadores gocen de verlos. Si esa estimulación que es la técnica, la llamamos ahora estimulación a esa técnica; no logra rendir interesante el comportamiento de los actores los espectadores se van o se aburren. La atención de los espectadores se va en otro lugar. Así que está fue siempre la preocupación máxima de todos los actores, ¿cómo conservar la atención? Y en cualquier estilo de cualquier tradición teatral, el actor ha construido, ha integrado en su aprendizaje maneras de comportarse, con su voz, su físico, cómo dilatar la voz, como aumentarla para ser escuchado mejor; esto una persona normal no lo necesita. De cómo dilatar los movimientos, los gestos, para que puedan ser percibidos a 20 metros de distancia. Así que todo esto que se puede llamar presencia: la capacidad de ser eficaz a nivel sensorial de la percepción, de los sentidos. Después hay todo otro nivel que es el nivel de la Representación, es decir de lo que concede las implicaciones, las asociaciones, etc.*

El entrenamiento es aprendizaje. El aprendizaje del Odin pertenecieron a determinado tiempo, a determinadas personas que eran autodidactas y que tenían algunas ideas del tipo de teatro que

querían hacer, pero en otros contextos y circunstancias las personas son diferentes y los objetivos también. El método puede cambiar, la persona al final en el aprendizaje lo que es importante es la persona y los principios, no el cómo, no el por qué.

Los principios de mi training se utilizan pero una cosa son los principios y otra cosa es la expresión. Por ejemplo, todos los mexicanos utilizan los principios gramaticales del castellano, pero los poetas son diferentes. Todos utilizan los mismos principios de gramática.



Eugenio Barba.