

ELOGIO ACADÉMICO

SERGIO SABATER (IUNA-UBA)

Con motivo de la entrega del título de doctor *honoris causa* del Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) a Eugenio Barba el 5 de diciembre del 2008 el prof. Sergio Sabater, Secretario General del Departamento de Artes Dramáticas del IUNA, escribió el siguiente texto:

Querido Eugenio:

Según dispone el protocolo de esta ceremonia, corresponde que anteceda a la entrega del título honorífico un elogio académico. Y seré yo quien tenga el honor, seguramente inmerecido, de llevarlo a cabo. Quisiera ser portavoz de todos aquellos que han encontrado en tu trayectoria, en tu obra y en tus reflexiones, un estímulo esencial para fortalecer la propia búsqueda en el país transcultural del teatro.

¿Cómo dar cuenta en un breve discurso de la vastedad y la profundidad del trabajo de quien, desde hace ya décadas, es uno de los referentes fundamentales del teatro contemporáneo? No ignoro que lo que aquí se diga será inevitablemente insuficiente y fragmentario. Intentaré, sin embargo, traer a la memoria las estaciones fundamentales de la biografía artística de Eugenio Barba, que suma su nombre a la lista de aquellos que desde los inicios del Siglo XX han buscado renovar de manera radical el modo de concebir y ejercer el oficio del teatro.

“La memoria -leemos en uno de sus textos- es el espíritu que guía nuestro hacer, es la que permite penetrar bajo la piel de la época y encontrar los múltiples caminos que conducen al origen, al primer día”. Seguir la huella de ese primer día podría llevarnos a las procesiones de Pascua en Gallipoli, su pueblo natal, o a los esfuerzos denodados de un joven emigrante en Noruega por descifrar, en los mínimos detalles de la conducta de quienes lo rodeaban, los mensajes que portaba una lengua incomprensible; o acaso al aprendizaje de un oficio desconocido en un taller de plomería en Oslo. Pero sin duda la huella más intensa de ese origen se halla en Opole, una pequeña ciudad de Polonia, en la que un joven italiano llegado en 1961 con una beca para estudiar dirección escénica, encuentra a otro joven llamado Jerzy Grotowski. Será ese encuentro el que fecunde ciertas experiencias cruciales que cambiarán la fisonomía del teatro en la segunda mitad del Siglo XX. Surgirá allí una relación personal, afectiva y artística que dejará una impronta decisiva en la evolución teatral de Eugenio Barba, quien relata haber sido partícipe en ese pequeño teatro de las 13 filas, que luego se transformará en el Teatro Laboratorio, de una profunda mutación. El redescubrimiento y la práctica del training, las nuevas formas de concebir

el espacio escénico, la adaptación de los textos clásicos con una lógica dramaturgica innovadora, la alteración en los modos de plantear la relación actor-director y actor-espectador, serán algunos de los nudos de una revolución teatral cuyo impacto todavía perdura.

En abril de 1964, de vuelta de su primer viaje a la India, y expulsado por el régimen polaco, Eugenio volverá a recorrer las calles de Oslo y culminará sus estudios universitarios completando la Licenciatura en Historia de las religiones. Luego de varios intentos frustrados de ejercer la dirección teatral convocará a un grupo de estudiantes rechazados en el ingreso de la escuela oficial de teatro y con ellos fundará, el primero de octubre del mismo año, el Odin Teatret. Tenía en ese entonces 28 años de edad. Pocos ejemplos nos ofrece la historia del teatro reciente y no tanto de perseverancia, resistencia y longevidad para un grupo teatral. Todavía hoy dos de aquellos jóvenes que habían sufrido la experiencia del rechazo pero que estaban, como el joven director que los convocaba, hambrientos de teatro, permanecen como miembros del grupo.

En un refugio antiaéreo de Oslo, el Odin prepara y estrena su primer espectáculo *Ornitofilene, Los amigos de los pájaros*. Poco después, en 1966, y aceptando una invitación de las autoridades municipales, el grupo decide dejar Noruega y trasladarse a Holstebro, una pequeña ciudad al noroeste de Dinamarca. A cambio de una vieja granja, donde el grupo podría fijar su residencia y una subvención anual, los recién llegados se comprometen a dar vida a un “teatro laboratorio”. El Odin Teatret se convierte así en el Nordisk Teaterlaboratorium. Allí comienza una nueva historia que continúa hasta hoy. La extraña denominación de “laboratorio” como apelación para un grupo teatral, ya revisitada por Grotowski siguiendo las huellas de Stanislavski y Meyerhold, determinó la necesidad de expandir las fronteras del teatro.

Esto supuso sumar a las actividades del training y a la preparación y montaje de espectáculos, un sinnúmero de otras dinámicas que, al par de aportar a la supervivencia material del grupo, se fueron constituyendo en una carta de identidad: organización de seminarios, publicaciones, edición de obras, organización de giras de grupos extranjeros, workshops, eventos comunitarios. Nombres de maestros de tradiciones teatrales de oriente y occidente que acudieron a la convocatoria del Odin, como Jean Louis Barrault, Jacques Lecoq, Darío Fo, I Made Pasek Tempo o Sanjukta Panigrahi, se destacan en una lista que sería inabarcable. Y por supuesto Grotowski que junto a Ryszard Cieslak se hace presente en los primeros años desplegando una vasta actividad pedagógica.

Como el propio Eugenio explicita en sus textos, dos grandes períodos atraviesan la vida del Odin. En la primera década, el trabajo estaba centrado en el training, en los

largos períodos de preparación de cada espectáculo y en el secreto. Todo el trabajo personal del actor apuntaba al nivel pre-expresivo, vinculado a la dilatación de la presencia escénica y se desarrollaba lejos de cualquier mirada extraña.

En 1974 el grupo pasa una larga estadía en Carpignano, Italia. En ese momento el trabajo cotidiano, vinculado al entrenamiento y la búsqueda individual, se muestra al exterior. Así se inaugura un segundo momento en la vida del grupo. Aparece la idea de “trueque”, de intercambiar la presencia teatral -training, espectáculos, experiencia pedagógica- con la actividad de otros grupos teatrales o con otros grupos comunitarios. Durante décadas convivirán este conjunto de actividades, que exceden los límites convencionalmente fijados para el teatro, con la creación de espectáculos. En esos espectáculos, la calidad interpretativa de sus actores, la singularidad de la concepción dramática y narrativa, la construcción de la esfera sonora, la peculiaridad del trabajo sobre el espacio, entre otras características distintivas, hicieron del Odin Teatret una de las experiencias teatrales más innovadoras del teatro de fin del Siglo XX. Traigamos a la memoria los nombres de algunos de ellos: *Ferai* de 1969 o *La casa de mi padre* de 1972; ya en los ochenta *Cenizas* de Brecht, *El evangelio de Oxyrhincus* representado en este teatro, en la visita a nuestro país del Odin de 1986 y *Talabot* de 1988; los más recientes que también tuvimos oportunidad de ver en Buenos Aires, *Kaosmos* y *Mythos* y *El sueño de Andersen* de 2005 que esperamos con ansiedad poder ver aquí. Con esta incompleta lista me he referido solamente a los espectáculos de grupo. A ella deberíamos sumar indudablemente los espectáculos para un solo actor, en los que se despliega toda la riqueza de recursos de actores que han trasvasado su condición de intérpretes a partir de la adquisición de una formidable capacidad dramática; y por cierto las demostraciones de trabajo en donde se integran la transmisión pedagógica, la biografía artística y la dimensión poética. En uno de sus textos Eugenio refiere una anécdota. En una discusión en la que se trataba de determinar la especificidad del Odin, alguien dijo: “el Odin Teatret es un cometa”. Agregó que lo sabía por consultar el I Ching. En un texto más reciente encontramos esta cita: “Cuando en el arte o en la ciencia vuelan los cometas; cuando ciertas tensiones y ciertas búsquedas indican nuevos resultados que también tienen valor para el ambiente circundante, parece que se haya acumulado un capital que dejaremos en herencia a quien venga después de nosotros o a quien quiera seguirnos”.

Aquí llegamos al problema de la herencia, de la transmisión, del legado, de la necesidad de encontrar o inventar denominaciones, categorías, metáforas y conceptos, para nombrar la propia experiencia y convertir a ésta en una brújula orientadora para quienes buscan un camino personal en el territorio del teatro. Es éste

un horizonte que no puede estar ausente en este intento de trazar una semblanza de quien hoy será distinguido por la Universidad a la que pertenezco. Hablemos brevemente, entonces, de quien ha sabido pasar de la praxis incansable y siempre innovadora en el campo de la producción artesanal del teatro, a una labor de enorme envergadura en el ámbito de la reflexión teórica. Desde los esfuerzos de los años '60 por difundir la experiencia teatral de Grotowski hasta las memorias de las sesiones de la Escuela Internacional de Antropología Teatral, los aportes de Eugenio al territorio de la teoría, han sido de un valor insoslayable. Textos como *Mas allá de las islas flotantes*, *La canoa de papel*, *Teatro: Soledad, oficio y revuelta* o *En la tierra de "Cenizas y diamantes"*, se han constituido en un punto de referencia imprescindible para teatristas de todas las latitudes.

Quisiera resaltar un concepto acuñado por Eugenio, que no es independiente del encuentro del Odin Teatret con el teatro latinoamericano. Me refiero a la categoría de "tercer teatro". Se refería con ella no a un estilo teatral o a una estética; no a un movimiento o a una técnica, sino a aquellos, que permaneciendo al margen del teatro tradicional y también al margen del teatro de vanguardia, experimental e iconoclasta, luchan por construir su propio saber teatral, aislados de los centros y de las grandes capitales de la cultura. El tercer teatro nombraba así a individuos y grupos que, en condiciones de precariedad y aislamiento, perseveran en el intento de encontrar nuevos sentidos para la palabra "teatro".

En un artículo de 1989 Eugenio expresó: "Tengo la impresión de que todo mi aprendizaje teatral ha sido una preparación para América Latina" y luego en ese mismo texto: "El *ethos* que caracteriza al teatro latinoamericano debería estar siempre presente para todos aquellos que, no importa donde, se interrogan acerca del sentido del teatro". Latinoamérica, con su tradición de teatro de grupo, encarnaba, así, uno de los rostros del tercer teatro, pues éste implica reconocer la realidad en la que viven los grupos, dejarse conducir hacia la pregunta muda por el sentido que tiene el teatro en nuestras vidas.

La cara negra del teatro que conserva su vocación de rechazo. El teatro como revuelta, como búsqueda de una identidad, como terruño para cultivar la propia rabia. Tal vez por ello después del festival de Caracas de 1976 América latina se convierte para Eugenio en un punto de orientación para mantener despiertas las preguntas acerca del oficio. El teatro continúa siendo, en este comienzo de un nuevo milenio, una actividad en busca de sentido.

Gracias, Eugenio, por estar aquí para ayudarnos una vez más con tu palabra, tu presencia y tu legado que nos interpela con una voz perenne, y nos convoca en un

silencio estridente a hacer de nuestra tarea teatral una praxis transformadora, inconformista, rebelde.