

Eugenio Barba (Brindisi, 1936) funda el Odin Teatret y abandera el «Tercer teatro», que surge en los años 70 en las periferias de las grandes capitales de Europa y Latinoamérica. Este movimiento, al margen de instituciones y vanguardias, se enfoca en la búsqueda de las propias raíces. Su ornamento es la creación colectiva y la organización no jerárquica del trabajo.

Eugenio Barba / Odin Teatret

AUTOPENETRACIÓN

17.04 – 28.09.2025



Ajuntament de
Barcelona

[LA VIRREINA]
CENTRE
DE LA IMATGE

Iben Nagel Rasmussen practicando los «ejercicios suizos».
Fotografía de Torgeir Wethal. Holstebro, Dinamarca, 1971.

El dramaturgo e investigador teatral Eugenio Barba (Brindisi, Italia, 1936) y su compañía Odin Teatret comparten con la modernidad el afán de adentrarse en lo profundo y, al mismo tiempo, explorar lo lejano. Para la compañía nórdica, tanto las interioridades del cuerpo como las culturas remotas constituyen territorios privilegiados de exploración de uno mismo.

Entre la fundación de la compañía, en 1964, y la creación de la Escuela Internacional de Antropología Teatral, en 1979, Barba señala mediante el manifiesto del «Tercer teatro» a los centenares de grupos que, durante la década de los setenta, operan en las periferias de las grandes capitales. Son grupos que trabajan al margen del *primer teatro*, representado en las instituciones teatrales, y del *segundo*, abanderado por las vanguardias. El fundamento de las compañías del *tercer teatro* es la búsqueda de las propias raíces; su ornamento, la creación colectiva y la división no jerárquica del trabajo.

Aunque el Odin Teatret continúa hoy en activo, la muestra recorre su actividad entre 1971 y 1979, años en los que apuntala formas disidentes que, iniciándose en lo que Barba denominó la «autopenetración colectiva», acabaron por tomar las calles de Europa y Latinoamérica.

SALA 1: *ATLETISMO* rima con *ASCETISMO*

Si vienes al Odin a hacer teatro, vete; si vienes a formar parte de un grupo, quédate.

Eugenio Barba a Toni Cots (1975)

Después de unos años junto a Jerzy Grotowski en Opole (Polonia), Eugenio Barba inicia sus propios *ejercicios teatrales*, que, más allá del guiño mordaz a los *ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola, beben de los *dársanas* del hinduismo, del esoterismo estilo Gurdjieff y de las técnicas propiamente teatrales de Stanislavski y Meyerhold, a las que luego se añadirán las de François Delsarte y Charles Dullin o las influencias contemporáneas de los payasos Colombaioni o del mimo Marcel Marceau.

Aunque Jerzy Grotowski solo le lleva cuatro años, Eugenio Barba lo designa como maestro y se propone darlo a conocer del otro lado del telón de acero. Para ello invita a críticos de Europa

occidental a ver sus espectáculos y, ya de vuelta a los países nórdicos, publica *Hacia un teatro pobre*, una colección de escritos del maestro. La obra y los espectáculos de Grotowski serán fundamentales para el arte de la segunda mitad del siglo xx, e influenciarán tanto el teatro como el movimiento de *arte povera* italiano.

El *training*, dice Barba, es una «tarea diaria, obstinada, paciente, a menudo en la oscuridad, para tratar de encontrar un sentido, un factor concreto de la transformación del actor en ser humano y miembro del grupo». El objetivo del *training* no es enseñar nada. Es, por tanto, una *ficción pedagógica*, pura forma sin contenido.

SALA 2: LA CASA DEL ODIN

Lo que me interesa es la posibilidad que el teatro ofrece de formar y animar nuevos pueblos. Utilizo esta palabra española porque hoy existen grupos que son como pueblos en las dos acepciones del término: un lugar físicamente determinado en el que se vive [...] y un grupo humano formado por personas que se sienten unidas.

Eugenio Barba, en Ferdinando Taviani, «Le monde du tiers théâtre...», en *El Correo de la Unesco* (enero de 1978)

En 1966, Eugenio Barba se muda con un grupo de jóvenes rechazados por la Escuela de Teatro de Oslo a una granja ganadera cedida por el Ayuntamiento de Holstebro, en el extremo noroeste de Dinamarca. Allí crean una vida paralela dedicada a actividades anómalas y concentrada en la experiencia comunitaria.

Aparte del *training*, organizan encuentros y seminarios a cargo de Dario Fo, Jacques Lecoq, Jean-Louis Barrault, el Living Theatre o Jerzy Grotowski y Ryszard Cieślak. En 1974 Eugenio Barba forma las Brigadas Internacionales con un grupo de alumnos de procedencias muy diversas que recibirán entrenamiento durante ocho meses. Más adelante, encuentros similares se realizarán periódicamente en ciudades de todo el mundo.

El traslado a Holstebro se produce gracias a las políticas del ayuntamiento para atraer población. Para ello abre nuevos equipamientos y, tras comprar una escultura de Giacometti, invita al

Odin Teatret a instalarse en las afueras. La prensa recoge entonces el descontento de parte de la población ante el despilfarro.

Si a principios del siglo xx los escenarios son el lugar privilegiado para ensayar nuevas formas de vida (véanse Isadora Duncan, Asja Lãcis, Brecht o Schlemmer), tras la Segunda Guerra Mundial el sustitutivo de las luchas concretas para alejarse del realismo burgués es la introspección comunitaria.

Min far hus

Las pocas veces que levanté la vista durante el espectáculo no vi más que caras tensas como la mía, rostros congestionados, más rojos o más pálidos que de costumbre: éramos realmente horriblos o, por decirlo delicadamente, feúchos (pero mucho), nosotros, sesenta solterones (más bien cincuenta y cinco y tres chicas enchufadas, con Eugenio Barba, que, jaleando a los suyos sentado entre nosotros, parecía un pacífico joven bombero). Me enfadé mucho cuando un amigo me pidió mi opinión al final de la función: mi opinión era que dábamos asco —al menos, yo seguro—, pero decirlo no tenía sentido; había que gritarlo dos-toievskianamente, y añadir una especie de happening a aquella psicotrampa dramática en la que acabábamos de caer.

Espectador de la Bienal de Venecia de 1974, en
Mirella Schino, *Il crocevia dell ponte d'Era* (1997)

En *Min far hus* (La casa del padre, 1972) la compañía usa por primera vez un idioma inventado. A las exclusiones por el hecho de ser forasteros y autodidactas, el Odin añade el exilio de la lengua: el balbuceo. Los espectadores son puestos a prueba. Más que a entender, son invitados a *secretar significados*. Para Barba es «necesario abrir los ojos del espectador con la misma dulzura con la que se cierran los de una persona querida que nos acaba de dejar».

SALA 3: TRUEQUE

Todos nos decían, «sí, pero vuestro grupo puede funcionar en Dinamarca, porque Dinamarca es un país donde se está bien, en Dinamarca no hay problemas sociales, Dinamarca puede

permitirse el lujo del teatro». Entonces, como si se tratara de un desafío, dijimos, «de acuerdo, ahora que vamos a empezar el trabajo sobre el nuevo espectáculo, hagámoslo en una situación completamente diferente, geográfica y socialmente». Señalamos Italia, y un lugar de Italia muy preciso, un lugar que no tiene tradiciones teatrales, un lugar donde aparentemente el teatro no tiene ningún sentido.

Eugenio Barba, en Ludovica Ripa di Meana, *In cerca di teatro* (1974)

Ser extranjero es una constante en el lenguaje y en la forma de estar del Odin. Por ello, tras estrenar varios espectáculos en la sede de Holstebro, la compañía se muda a Salento, región del sur de Italia, donde se encierra a ensayar en un viejo caserón. Paralelamente realizan talleres para niños y, más tarde, ante la curiosidad de los vecinos, demostraciones de trabajo que se convierten en momentos de espectacularidad difusa en los que actores y espectadores se confunden.

Basan su estancia en la experiencia del *trueque*. A los números de payasos y malabares del Odin, les siguen las danzas y canciones tradicionales que los habitantes de Carpignano realizan a cambio. El contacto no pretende tender puentes, formar conciencias ni entretener. El Odin tampoco persigue aprender viejas melodías ni gozar del vértigo de lo exótico. El *trueque* —dice Barba— se limita a ser «una vía que nos permita tomar distancia de nosotros mismos, de nuestros propios orígenes», «una forma de experimentar el teatro como emigración».

Anarcofascismo

En un artículo de 1977, Ugo Volli relata la cerrazón de las instituciones italianas frente al teatro de Eugenio Barba. El mítico Giorgio Strehler, fundador del Piccolo Teatro de Milán, tilda el teatro artaudiano de Grotowski y Barba de anarcofascista, y los acusa de hacer «teatro de las Brigadas Rojas».

La Bienal de Venecia es una de las pocas instituciones permeables a su poética, e invita repetidas veces a la compañía, que, sin embargo, tiende a circular por espacios autogestionados, articulando así una red de compañías que practican lo que se denominó «Teatro de grupo».

La controversia del Odin

En 1976 la compañía es invitada al Festival de Teatro de Caracas, que reúne a 54 compañías de todo el mundo. Tras negarse a ir al recién inaugurado Hotel Hilton de la ciudad, sus integrantes son realojados en una escuela. Minutos antes del estreno de *Come! And the day will be ours*, la compañía se niega, esta vez, a realizar el espectáculo a causa del ruido exterior. La polémica se traslada a la prensa. Algunas compañías se solidarizan con el Odin.

La controversia es síntoma de un enfrentamiento más profundo ligado a la aparente falta de compromiso político de los espectáculos de la compañía. Genevière Rosenthal, espectadora de la *Latin American Theatre Review*, describe entonces los espectáculos del Odin como «verdaderos test de Rorschach».

En esta primera visita a Latinoamérica, Barba entra en contacto con las compañías Cuatrotablas (Perú), La Candelaria (Colombia), el Libre Teatro Libre (Argentina) o el centro CLETA (México), que serán fundamentales para entender el trabajo posterior del Odin.

Parranda (1)

A la vuelta de Venezuela, el Odin Teatret, que no ha actuado nunca en España por su negativa a hacerlo bajo la dictadura, hace las maletas en dirección a Barcelona. Toni Cots, actor catalán de la compañía, se pone en contacto con el investigador Xavier Fàbregas y con Joan Font, director de Comediants, para realizar pasacalles y espectáculos tanto en Barcelona como en Mataró y Canet de Mar.

En Valencia, sin embargo, el alcalde se opone a que *El libro de las danzas* se muestre en las calles de la ciudad. Será en el psiquiátrico de Bétera, dirigido por el doctor Enric Jordà, donde finalmente se realice el *trueque*.

Método Barba (27/11/1975)

En uno de los diarios en los que Toni Cots narra su experiencia con la compañía, aparece el resumen de la tipología de ensayos que se realizaban en aquel momento.

1ª improvisación: el estímulo es un tema (p. e.: «Nuestro destino es la muerte»).

2ª improvisación: el estímulo es una frase pactada con el intérprete que resume el tema elegido (p. e.: «Ella llega con los huesos de sus padres y come la cal de las paredes»). El intérprete construye una historia con acciones específicas. Hay que ser capaz de repetir la improvisación con todos los detalles.

3ª improvisación: el guía pide a los intérpretes que cambien algunos detalles (p. e.: «Cambiar la bicicleta por una carretilla») y elimina excesos y defectos.

4ª improvisación: trabajo a partir de los gestos. Colocación de acentos dramáticos.

5ª improvisación: trabajo con dos intérpretes. La misma improvisación sin modificar los resultados de los apartados anteriores. Los actores deben fijar sus ojos en el otro improvisador. El contacto físico no es necesario.

6ª improvisación: trabajo con tres intérpretes. Advertencia: algunos serán detenidos durante el trabajo mientras los otros continúan. El objetivo es construir una escena a partir del material recogido.

1ª etapa: organización de las entradas de los intérpretes y de la dirección de las miradas. Empiezan a surgir relaciones.

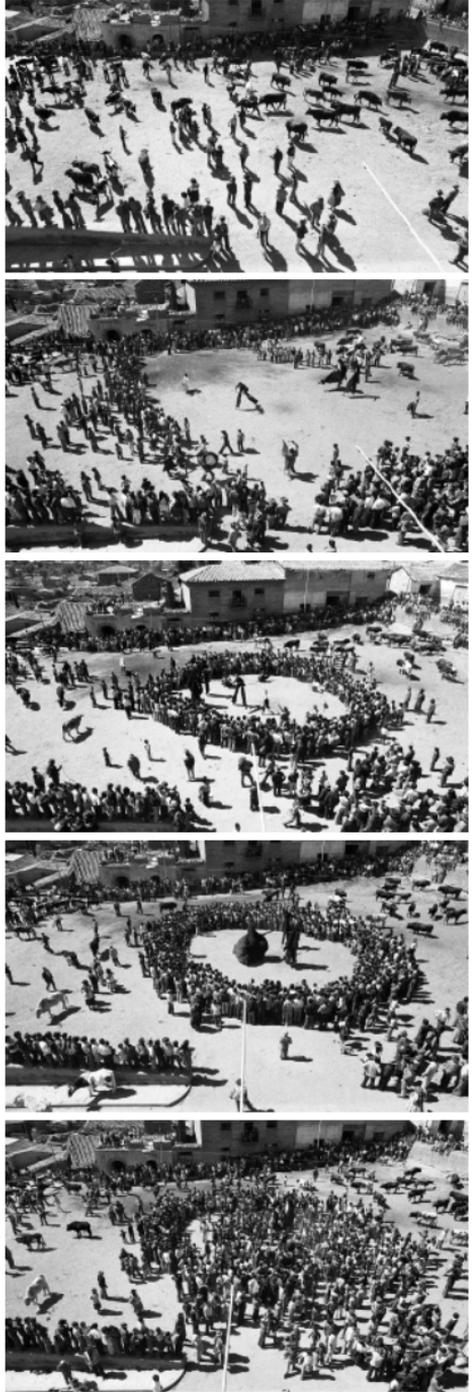
2ª etapa: se añade el trabajo vocal.

7ª improvisación: definir el espacio para hacer más pequeña el área en la que se actúa.

SALA 4: RITUAL VACÍO

No creo en una comprensión recíproca. Creo en la insuperable incomunicabilidad de aquellos que accionan juntos. El fruto de sus acciones puede, eso sí, ser común y unitario. Creo en el teatro como un ritual vacío. Un espacio que existe mientras la necesidad de resistir sigue quemándonos. ¿Resistir a qué? Resistir quiere decir oponer resistencia a aquella voz seductora que desde el fondo de cada uno susurra: esta es tu tierra. Acá te puedes parar.

Eugenio Barba, *La conquista de la diferencia* (2008), publicado por Yuyachkani, compañía peruana



Anabasi. Fotografías de Peter Bysted. Ayacucho, 1978.



Iben Nagel Rasmussen practicando los «ejercicios suizos». Fotografías de Torgeir Wethal. Holstebro, Dinamarca, 1971.





El libro de las danzas y Ven y el día será nuestro. Fotografías de Tony d'Urso, Karohi, Amazonia, Venezuela, 1976.

A la excavación interior del *training* le siguen los viajes a geografías remotas, facetas de una tendencia de las vanguardias escénicas por explorar la subjetividad llevándola al límite. Para el moralista Eugenio Barba, incluso el lenguaje resulta un lastre para emprender ese viaje. Será despojando al teatro de todo artificio que la jovialidad de la verbena adoptará la seriedad del ritual.

Límites

Fue una experiencia terrible: actuábamos para gente muerta, inconsciente de su destino —estas personas habrán desaparecido en una generación—. Y, sin embargo, el teatro permitió mostrar un aspecto de la vida del hombre blanco, cuando no es ni misionero ni médico. Al final fue quizá el espectáculo más inútil. ¿Era necesario recorrer 3.000 kilómetros en avión y en barco, corriendo riesgos considerables, para actuar ante ochenta personas que nos miraban con el mismo gesto divertido de cuando observamos a los gorilas? Allí tuvimos la ocasión de palpar los límites de lo que se puede conseguir con el teatro.

Eugenio Barba, en Jean-Jacques Daetwyler,
L'Odin Teatret et la naissance du tiers théâtre (1980)

El documentalista Manuel de Pedro y la cooperativa Kurare proponen al Odin realizar un *trueque* con la comunidad Dayaderi en la Amazonia venezolana. Junto a los yanomami viven también los antropólogos Jacques Lizot y Kenneth Good, que años más tarde serán acusados de múltiples abusos. En este contexto se realiza un *trueque* en el que, aparte de teatro, se intercambian telas y utensilios por objetos manufacturados por la comunidad.

NOTA: Si bien en las películas *Segredos da Tribo* (José Padilha, 2010) o *A última floresta* (Luiz Bolognesi y Davi Koponawa, 2021) personas pertenecientes al pueblo yanomami toman la palabra para recordar esa época, la visita del Odin sigue sin contar con testimonios de los participantes locales del intercambio.

Parranda (2)

En 1978 Barba propone a los actores abandonar temporalmente la compañía para aprender otras técnicas teatrales. Si bien

Torgeir Wethal no se desplaza finalmente a Andalucía para estudiar flamenco, Tom Fjordefalk va a Kerala a estudiar *kathakali*, Roberta Carreri y Francis Pardeilhan parten a Brasil para formarse en *candomblé*, Else Marie Laukvik viaja a Haití para familiarizarse con el *yanvalou*, Tage Larsen y Julia Varley se quedan en Dinamarca estudiando bailes de salón, y Silvia Ricciardelli, Iben Nagel Rasmussen y Toni Cots van a Bali a tomar clases de danzas *baris* y *legong* y de arte marcial *pencak silat* con los maestros I Ketut Tutur, I Agung Rai y Balok.

SALA 5: TERCER TEATRO

El hechizo de Oriente, la boga del ocultismo y la fascinación por el comunitarismo primitivista son, en palabras de Susan Sontag, el «último refinamiento de la mentalidad colonial». Un refinamiento al que Eugenio Barba no es ajeno. El Tercer teatro, sin embargo, no hace referencia a culturas inaccesibles de tiempos remotos habitualmente percibidas como ahistóricas y apolíticas, sino que define prácticas contemporáneas muy concretas de compañías teatrales de Latinoamérica y Europa que se alzan contra la cultura de masas.

Escrito en otoño del 76 en el Encuentro Internacional de Teatro de Grupo de Belgrado, el manifiesto se convierte inmediatamente en un emblema. El Tercer teatro no es el inicio de ningún movimiento artístico, y menos aún de un movimiento político: es el resultado de un acuerdo social al que el teatro proporciona escenario. En los años setenta el teatro se convierte en portavoz de las aspiraciones de cambio que no se reflejan en las políticas públicas. En el Tercer teatro las reivindicaciones de una generación encuentran una nación teatral de agencia política limitada pero de enorme carisma.

Barba pone en paralelo la lucha por la existencia de las compañías de teatro independiente que reclaman visibilidad y legitimación con la emergencia de las naciones del sur que reclaman representación en los foros internacionales. Sin embargo, Eugenio Barba escribe «Tercer teatro» años más tarde de la publicación de manifiestos similares. «La estética del hambre», de Glauber Rocha; «Por un cine imperfecto», de Julio García Espinosa, o «Hacia un tercer cine», de Octavio Getino y Pino

Solanas, son soflamas que también dan cuenta de un movimiento artístico que se alza en los márgenes. La diferencia con estos textos que esbozan un cine «revolucionario antes de la revolución» es que el texto de Barba aparece cuando la derrota ha dejado de ser un temor para convertirse en un hecho. La revolución ya pasó. En 1976 las esperanzas del 68 en París, Praga o México ya han sido sepultadas, y las compañías de teatro latinoamericanas con las que Barba colabora trabajan con los alzamientos militares de Brasil, Chile o Argentina de fondo.

En esos momentos «el mundo nuevo» ya no se encuentra en las reivindicaciones de las cumbres de países no alineados ni en los movimientos sociales ya descabezados, sino en la invisibilidad de las salas de ensayo, donde se abre, en palabras de Darko Suvin, un «espacio experimental y laboratorio colectivo», promiscuo refugio de disidencia y utopía. Barba lo explica retrospectivamente con estas palabras: «Los jóvenes que se negaban a recurrir a las armas en su lucha por una sociedad mejor se servían de otro tipo de revuelta: un combate simbólico, el teatro. Para mí —dice Barba—, los grupos latinoamericanos constituían la prueba concreta del teatro como una práctica de rebelión personal y social».

1976: Encuentro de Belgrado

Durante muchos años, América Latina adoptó las formas teatrales europeas, las únicas consideradas a la altura de las clases sociales dominantes, pero ahora hay muchos grupos que se oponen a la hegemonía del teatro institucional.

Horacio Czertok, en *Cultura 7* (julio de 1977)

Aprovechando la invitación de la UNESCO y en paralelo al Festival de Belgrado (BITEF), Barba organiza un encuentro que reúne a compañías de Europa y Latinoamérica que no trabajan alrededor de las grandes instituciones teatrales o de los textos de la tradición occidental, sino que construyen sus propias tradiciones. En el encuentro se intercambian métodos de trabajo, ejercicios de *training* e improvisación que, más allá de los espectáculos, estructuran el día a día de las compañías y constituyen lo que Jean-Jacques Daetwyler llamó «la cultura del grupo».

1977: Encuentro de Bérghamo

¡Somos desgraciados! Venimos de un país con una profunda identidad cultural. En Perú pertenecemos a una clase social que ha perdido casi por completo esa identidad. O bien ha sido ocultada por otra presencia que no nos da una nueva identidad, sino una cultura de masas, falsa y bastarda, que nos impide permanecer arraigados en nuestras verdaderas tradiciones. Somos como ciegos, sordos y mudos. Sin embargo, durante nuestros viajes, al conocer a personas de otras culturas, hemos aprendido a vernos a nosotros mismos y a nuestro país con más claridad. Los encuentros cotidianos nos ayudan a afirmar quiénes somos y de dónde venimos. El teatro es un encuentro, una confrontación con nuestra identidad perdida.

Declaración del grupo Cuatrotablas colgada de las puertas del encuentro de Bérghamo (1977)

Tras el encuentro de Belgrado, se realiza en Bérghamo el Segundo Encuentro de Teatro de Grupo, también auspiciado por la UNESCO. Barba vuelve a invitar a los grupos con los que se ha ido cruzando durante las giras. Aparte de un taller, Comediants realiza ahí un pasacalles que le dará fama internacional.

1978: Encuentro de Ayacucho

En el Tercer Encuentro de Teatro de Grupo se repiten las acusaciones de formalismo e imperialismo cultural.

«La larga experiencia del Odin Teatret —recuerda Barba—, un grupo de excluidos autodidactas que había conquistado autonomía artística y técnica fuera del sistema teatral europeo, era una vez más negada. [...] Toda la biografía del Odin era entendida en categorías de estética gringa, de europeos ricos. El compromiso profesional de nuestro grupo de emigrantes sin raíces nacionales era interpretado como el privilegio de quien vive en una nación que puede permitirse el lujo de tener laboratorios teatrales.

»En Ayacucho intuí la existencia de otro idioma que trascendiera la manera de expresar mi experiencia para contactar profesionalmente con los demás. Sentí la necesidad de otro lenguaje para acercarme a los grupos latinoamericanos, dialogar con sus

actores y directores sin encallarnos en los filtros de las estéticas o los prejuicios y coartadas que llamamos “identidad cultural”».

En 1979, tras el encuentro de Ayacucho, Eugenio Barba funda la Escuela Internacional de Antropología Teatral (ISTA), que, sin dejar de ser itinerante, prueba de sortear los conflictos culturales sustituyendo las tormentosas constelaciones del teatro de grupo por las armonías tecnocientíficas del trabajo del actor.

TERCER TEATRO

Eugenio Barba

Documento interno para los participantes del Encuentro Internacional de Investigación Teatral, también conocido como primer Taller Internacional de Teatro de Grupo de Belgrado del 1976, publicado por primera vez en International Theatre Informations (París, otoño de 1976).

Existe, en muchos países del mundo, un archipiélago teatral que se ha formado en estos últimos años, casi ignorado, sobre el cual poco o nada se reflexiona, para el cual no se organizan festivales ni se escriben recensiones.

Esto parece constituir el extremo anónimo de los teatros que el mundo de la cultura reconoce. De un lado, el teatro institucional, protegido y subvencionado por los valores culturales que parece transmitir, viva imagen de una confrontación creativa con los textos de la cultura del pasado y del presente, o también versión «noble» de la industria del divertimento. Por otro lado, el teatro de vanguardia, experimental, de investigación, arduo o iconoclasta, teatro de mutaciones, a la búsqueda de una nueva originalidad, defendido en nombre de la necesaria superación de la tradición, abierto a la novedad en las artes y en la sociedad.

El Tercer teatro vive en los márgenes, a menudo fuera de o lejos de los centros y las capitales de la cultura, un teatro de personas que se definen como actrices, directoras, hombres y mujeres de teatro, casi siempre sin haber pasado por una formación teatral tradicional y que por lo tanto no están reconocidos como profesionales.

Pero no son aficionados. Dedicán el día entero a la experiencia teatral, a veces a lo que llaman formación, o a la preparación de

espectáculos para los que deben luchar para encontrar un público.

Según los patrones teatrales tradicionales, el fenómeno puede parecer irrelevante. Pero desde un punto de vista sociológico, el Tercer teatro hace pensar.

Como islas sin contacto entre ellas, en Europa, en América del Sur, en América del Norte, en Australia, en Japón, jóvenes se reúnen y forman grupos teatrales que se obstinan en sobrevivir.

Pero solo pueden sobrevivir bajo dos condiciones: entrando en el cerco de los teatros reconocidos, aceptando las leyes de la demanda y de la oferta, conformándose a los gustos de moda, doblegándose a las preferencias de los ideólogos culturales y políticos y adecuándose a los resultados aclamados más recientes; o bien llegando a individualizar con la fuerza de un trabajo continuo un espacio propio, buscando lo que es esencial para ellos y tratando de obligar a los demás a respetar esa diversidad.

Quizá sea aquí, en el Tercer teatro, donde —más allá de las motivaciones a posteriori— se puede ver lo que constituye la materia viviente del teatro, un lejano sentido que atrae nuevas energías al teatro y que —a pesar de todo— lo mantiene vivo en nuestra sociedad.

Distintas personas, en distintas partes del mundo, experimentan el teatro como un puente —siempre amenazado— entre la afirmación de las necesidades personales y la necesidad de prolongarlas en la realidad que las circunda.

¿Por qué el teatro precisamente como medio de cambio, cuando somos conscientes de que otros son los factores que deciden la realidad en que vivimos? ¿Se trata de ceguera, de autoengaño?

Quizás para ellos el teatro es un medio para encontrar su propia forma de estar presente —que los críticos llamarán «nuevas formas de expresión»—, buscando relaciones más humanas entre las personas, con el propósito de realizar una célula social en la cual las intenciones, las aspiraciones y las necesidades personales comiencen a transformarse en hechos.

Las divisiones abstractas creadas arbitrariamente e instituidas desde arriba —escuelas, estilos, tendencias diferentes y demás etiquetas que ponen orden en los teatros reconocidos— aquí no pueden servir. Lo importante no son los estilos ni las tendencias de expresión. Lo que parece definir al Tercer teatro, lo que parece ser un denominador común entre grupos y experiencias tan dife-

rentes, es una tensión difícil de definir. Es como si las necesidades personales —ideales, miedos, impulsos múltiples que de otro modo quedarían más o menos ocultos— quisieran transformarse en trabajo, de acuerdo con una actitud que desde fuera se justifica como un imperativo ético, no limitado a la sola profesión, sino que se extiende a toda la vida cotidiana. Pero, a fin de cuentas, ellos son los primeros en pagar el precio de su elección.

No se puede soñar solamente en el futuro, esperando un cambio total que parece más lejano a cada paso que damos, y que, sin embargo, da rienda suelta a todas las coartadas, a los compromisos, a la impotencia de esperar.

Uno desea que enseguida se forme una nueva célula, pero sin aislarse en ella.

Sumergirse, como grupo, en el universo de la ficción, para encontrar el valor de no fingir... Tal es la paradoja del Tercer teatro.

Comisario: Roger Bernat

DL B 7745-2025

Actividades asociadas:

AUTÒPSIA

Exposición oral de Roberto Fratini.

16 y 17 de julio, 18 h

Precio: 10 € online y taquilla

Lugar: Centre de les Arts Lliures - Fundació Joan Brossa

En colaboración con Grec 2025 Festival de Barcelona

AUTORITAT

Exposición performativa de Søren Evinson y
Roger Bernat con la participación de Toni Cots,
ex actor del Odin Teatret.

16 y 17 de julio, 20 h

Precio: 15 € online / 17 € taquilla

Lugar: Centre de les Arts Lliures - Fundació Joan Brossa

En colaboración con Grec 2025 Festival de Barcelona

La Virreina Centre de la Imatge
Palau de la Virreina
La Rambla, 99. 08002 Barcelona

Horario: de martes a domingo
y festivos, de 11 a 20 h
Entrada gratuita



#EugenioBarba

@lavrreinaci

barcelona.cat/lavirreina