

La recepción del actor clásico oriental en la antropología teatral de Eugenio Barba

Lluís Masgrau

1

Los teatros clásicos orientales conforman un patrimonio cultural y escénico que pese a provenir de épocas muy lejanas se ha transmitido orgánicamente durante siglos, y en la actualidad todavía constituye una parte muy importante del ecosistema escénico oriental. He dicho una parte y se trata, de entrada, de una precisión importante. En Oriente, además del teatro clásico, existen una gran cantidad de formas escénicas como las tradiciones modernas (el Butoh, originado en Japón después de la Segunda Guerra Mundial), la representación de los textos dramáticos de la tradición occidental, y toda la gama de posibilidades que ofrece una vida teatral viva y en constante movimiento.

El conjunto de lo que desde Occidente llamamos los teatros clásicos orientales está integrado por una serie de tradiciones independientes. Cada una de estas tradiciones constituye una realidad en sí misma perfectamente estructurada en la que se mezclan aspectos antropológicos, culturales, religiosos, estéticos y técnicos que, a su vez, se proyectan en los distintos elementos propios de la práctica teatral: los textos, la música, la concepción del espacio, el trabajo del actor, el vestuario y los accesorios, la pedagogía, etc. En el presente artículo me centraré en uno de estos elementos: la técnica del actor.

Los teatros clásicos orientales presentan una acumulación de saber actoral muy importante. Cada tradición ha establecido su propio modelo de actor, consistente en un entramado de reglas técnicas muy específicas, una determinada visión estética, unas estrategias pedagógicas concretas, y, en definitiva, una calidad expresiva muy singu-

lar, fácilmente identificable en cada caso. Respecto a las formas, estos modelos actoriales pueden llegar a ser, y de hecho lo son, muy divergentes. Un actor de teatro Noh y un actor de teatro balinés, pongamos por caso, tienen a nivel formal tan poco en común como un actor stanislavskiano y un actor grotowskiano. No obstante, bajo estas diferencias formales existe una lógica técnica con una base común que responde al modelo genérico del actor codificado como, por ejemplo, el mimo o muchas de las tradiciones que integran el mundo de la danza. De todas formas, esta es una cuestión que excede los límites de mi artículo, centrado en los teatros clásicos orientales.

La principal característica del actor codificado oriental es que no inventa ninguna de las acciones físicas y vocales de sus personajes. Su actividad artística se produce sobre la base de unas partituras físicas y, si procede, vocales, codificadas por la tradición. Estas partituras, extraordinariamente detalladas y exigentes, no están anotadas en ningún documento. Grabadas en el cuerpo-mente de cada actor por la tradición, son transmitidas así de generación en generación gracias al vínculo entre un gurú y sus discípulos.¹ La premisa fundamental del trabajo creativo de estos actores es respetar escrupulosamente la partitura. Desde la óptica del teatro occidental puede resultar sorprendente, porque en Occidente gran parte de la actividad creativa del actor consiste precisamente en inventar las acciones físicas y vocales de sus personajes. En el teatro clásico occidental lo codificado es el texto, pero, en cambio, si se imponen unas acciones físicas y vocales a un actor occidental en un drama de Shakespeare, este puede tener fácilmente la sensación de que se está conculcando o, en todo caso, limitando su libertad creativa. De todos modos, la lógica creativa de los actores clásicos orientales es mucho más comprensible si la comparamos con lo que ocurre en Occidente con la danza o la música clásica. Un concertista de piano o un cantante de ópera, pongamos por caso, trabajan sobre la base

de unas partituras musicales que deben respetar al detalle obligatoriamente. Y, como sucede en estos casos, en los teatros clásicos orientales alterar la forma externa de la partitura es, en principio, un síntoma de impericia profesional inaceptable.² La creatividad de los actores codificados se desempeña *interpretando* una partitura establecida, es decir, personalizándola a través de microvariaciones, del fraseo, de los registros y colores energéticos que son capaces de inyectarle.

La dinámica creativa implícita en el hecho de interpretar una partitura establecida la encontramos formulada en algunas lenguas de trabajo. Así, por ejemplo, en el teatro clásico japonés (tanto en el Noh como en el Kabuki) se habla de *shu-ha-ri*. El *shu* indica el primer estadio del trabajo: aprender la partitura con toda su riqueza de detalles. El segundo estadio, el *ha*, indica cuando el actor puede moverse espontáneamente dentro de los límites de la partitura aprendida. El tercer estadio, el *ri*, indica el punto de llegada del trabajo: el momento en que el actor se distancia de la partitura y por tanto está en condiciones de modelarla.

El hecho de poseer un repertorio muy extenso de partituras fijadas por la tradición hace que el trabajo de los actores clásicos orientales tenga una base artesanal muy sólida. Son actores capaces de crear en décimas de segundo una presencia escénica de muy notable calidad. Los ciclos de aprendizaje están perfectamente establecidos en el contexto de cada tradición. Suelen iniciarse en edad preadolescente y duran bastante más que los ciclos de aprendizaje usuales de las escuelas de teatro occidentales. Se trata de aprendizajes muy duros que –como en el ballet– implican cierta deformación corporal para asumir el comportamiento extraordinario de cada tradición. Cuando Decroux hablaba del principio de la *contrainte* se refería a esta deformación, necesaria para fabricar la expresividad del actor.

Otra característica importante de los actores clásicos orientales es que su horizonte

artístico no establece ninguna diferencia entre el teatro y la danza, por lo cual sería más exacto hablar de actores-bailarines. Las partituras de los actores-bailarines orientales pueden ser calificadas indistintamente como teatro o danza. Ambas realidades aparecen superpuestas de forma inseparable en una única manifestación escénica. La complejidad narrativa de los espectáculos se produce sobre un fondo de danza muy visible, por lo que podríamos hablar de un teatro que danza.

La civilización occidental de los tres últimos siglos ha tendido a pensar el teatro y la danza como dos *géneros* escénicos. Pero hay otra manera de pensar la danza: como un *estrato* primario, profundo, en ocasiones oculto, de cualquier presencia escénica. Pensada de esta forma, la danza supera la contraposición de las tradiciones codificadas orientales con las occidentales. La encontramos también en todas las tradiciones no codificadas occidentales. El sustrato de la danza es muy visible, por ejemplo, en el actor biomecánico de Meyerhold o en el modelo de actor creado por el Odin Teatret. También es visible, si bien de una forma más sutil, en el actor de Grotowski. Y también está presente, aunque frecuentemente de una forma no del todo visible para el espectador (no obstante perceptible a través de los efectos producidos sobre su sensibilidad), en el actor stanislavskiano mediante el juego de los impulsos y las microacciones. Copeau afirmaba que el drama es en esencia una danza. El modelado de la energía substancial a cualquier forma de interpretación actoral implica un fondo de danza que puede ser codificado o no, más o menos visible para el espectador, más explícito o más asimilado, y que se puede producir acompañado de una música o no (BARBA, 1996). En los teatros clásicos orientales la música es casi permanente, lo que obliga a los actores-bailarines a ceñir y hacer dialogar sus partituras físicas con las partituras musicales. Una de las grandes obsesiones de Meyerhold fue acotar la actuación del actor con referencias musicales.

A menudo la dramaturgia desarrollada por los actores-bailarines de los teatros clásicos asiáticos no sigue una lógica narrativa lineal. La presencia escénica de estos actores se fundamenta en una dramaturgia dinámica muy refinada y compleja. Es una dramaturgia de impulsos y contraimpulsos, de tensiones orgánicas, una auténtica arquitectura corporal en la que cada acción se desarrolla en el espacio diseñando múltiples peripecias. La dramaturgia narrativa se desarrolla sobre la base de esta dramaturgia dinámica a través de saltos y rupturas, yendo hacia adelante y hacia atrás en el tiempo, alternando puntos de vista, pasando de la objetividad a la subjetividad, de la tercera a la primera persona, de lo general a lo particular. De este modo, las partituras de los actores desbordan con frecuencia los límites del personaje. En algunas tradiciones el actor-bailarín actúa como un cuentahistorias que encarna sucesivamente varios personajes, y no sólo personajes humanos, sino también fantasmas, demonios, espíritus, animales, fenómenos de la naturaleza u objetos. El cuerpo del actor ha sido preparado para representar cualquier cosa (según Decroux, para escapar a la tautología de un cuerpo humano condenado a representar un cuerpo humano). La dramaturgia del actor clásico asiático implica un montaje refinado de puntos de vista, planos, personajes y acontecimientos narrativos. A veces, el actor proporciona simultáneamente informaciones que pertenecen a puntos de vista o planos distintos. Por ejemplo, en varias danzas clásicas de la India el actor-bailarín narra la acción con las manos a través de los *mudras* (formas codificadas que tienen un sentido preciso) y simultáneamente, con la cara, recrea las reacciones emocionales de los distintos personajes. En la ópera china el actor-bailarín recrea las acciones de su personaje con el cuerpo mientras con la cara realiza, a veces, una serie de comentarios morales sobre lo que está representando.

2

Durante muchos siglos el teatro occidental y el teatro oriental no dialogaron, del mismo modo que hasta hace bien poco la medicina occidental y las medicinas orientales eran dos mundos separados. Los imperativos de la geografía convertían los teatros clásicos orientales en una realidad accesible sólo a viajeros y aventureros. Habrá que esperar hasta finales del siglo XIX y principios del XX para hallar los primeros síntomas de cierto intercambio entre artistas escénicos orientales y occidentales. En esta época algunos actores-bailarines orientales (especialmente japoneses, camboyanos y javaneses) empiezan a hacer acto de presencia en Occidente en el marco de las sucesivas exposiciones coloniales y universales. Es interesante constatar que, en ocasiones, la llegada de actores-bailarines orientales a Occidente desencadena una influencia bidireccional. El descubrimiento de una realidad teatral tan distinta de la propia se convierte en un estímulo renovador tanto para la escena occidental como para la escena oriental. El caso de la pareja Kawakami Otojiro-Sada Yacco es en este sentido emblemático (véase más adelante la nota 3).

Estos primeros contactos entre los teatros clásicos orientales y el teatro occidental se producirán marcados por un desconocimiento de la escena oriental por parte de los occidentales, lo que generó no pocos debates, malentendidos y fenómenos de extrañamiento.

En todo caso, los primeros espectáculos orientales que se pudieron ver en Occidente fueron apreciados sobre todo por su estética, por la lógica dramaturgia, por su exotismo, por su concepción de la teatralidad y por su vestuario. Sin embargo, el trabajo del actor pasó mucho más desapercibido y no se tomó demasiado en consideración. Los críticos teatrales de la época apenas mencionan la gran riqueza de detalles y la precisión pero no analizan ni valoran su lógica interna, es decir, la técnica. Exis-

tía una gran ignorancia de base sobre esta cuestión. Nicola Savarese contextualiza bien el problema cuando dice:

La razón de esta ignorancia es conocida: radica en el arraigado antagonismo entre el alma y el cuerpo, exasperado por el mensaje cristiano, que considera el cuerpo como el lugar de los instintos y de las satisfacciones bestiales, y el alma como la cuna de la elevación espiritual y de las aspiraciones nobles [...]. Una de las consecuencias de esta cultura escindida, totalmente vigente en el siglo XIX, era el hecho de subvalorar no sólo la cultura del cuerpo, sino también cualquier noción de técnica corporal: por lo tanto, las técnicas artísticas, tanto del actor como del bailarín, tampoco eran tomadas en consideración salvo en el ambiente estrictamente interesado en el tema, y a veces ni siquiera en éste (SAVARESE, 2006 : 329).

Durante los siglos XVIII y XIX algunos pioneros se dedicaron a las técnicas corporales escénicas, pero habrá que esperar hasta finales del siglo XIX y principios del XX para que en Occidente se produzca un auténtico debate sobre la cultura del cuerpo del bailarín y del actor. Además de esta carencia de base debemos considerar otra escisión igualmente importante en la cultura occidental: la que separaba la danza y el teatro como dos géneros escénicos totalmente distintos. En Occidente el debate sobre la cultura corporal adecuada para la escena se produjo antes en el mundo de la danza que en el del teatro. No es extraño, pues, que en un primer momento las actuaciones de los actores orientales tuvieran consecuencias mucho más concretas en la danza que en el teatro. El realismo que imperaba en el teatro, las exigencias narrativas del drama occidental y unas técnicas actorales dispersas que no siempre implicaban la exigencia de una auténtica cultura corporal, determinaban un contexto en el que el saber de los actores orientales aparecía lejano, poco aprovechable. En cambio, los bailarines que en aque-

lla época intentaban renovar la danza supieron obtener un estímulo preciso y revelador. Cléo de Mérode, Ruth Saint-Denis e incluso Nijinski se inspiraron en algunos principios técnicos y escénicos de las formas orientales para romper con las codificaciones tradicionales de la danza y sustituirlas por otras nuevas.

A principios del siglo XX, en un contexto de renovación teatral que intenta buscar formas expresivas alternativas al realismo y al naturalismo, los hombres de teatro empiezan a interesarse vivamente por el actor de los teatros clásicos orientales. Poco a poco este saber empieza a formar parte de la práctica y el discurso sobre el actor que están elaborando los grandes protagonistas de la reforma teatral. Junto con las formas teatrales antiguas (como el teatro griego o la Commedia dell'Arte) y las formas ignoradas por el teatro dramático (el teatro popular, el circo, el cabaret y todo el patrimonio teatral que Meyerhold denominaba *balagan*), los teatros orientales constituyen un estímulo de primer orden. Según Nicola Savarese quizá el más importante. Por tres razones. Primero, porque los teatros clásicos orientales proporcionaban ejemplos de tradiciones vivas que contrastaban con las formas teatrales pertenecientes al pasado de la cultura escénica (como el teatro griego, la Commedia dell'Arte, el teatro Elisabetiano o el teatro del Siglo de Oro español). En segundo lugar, porque a diferencia de los otros ejemplos vigentes (como el circo, el teatro de variedades, el music-hall, el cabaret o el teatro popular), los teatros orientales desplegaban una teatralidad basada totalmente en un saber actoral extraordinariamente riguroso y exigente. Pero, sobre todo, la tercera razón explica la fascinación de los pioneros de la dirección escénica por los teatros clásicos orientales: constituían una manifestación escénica que no pertenecía a la civilización europea, es decir, significaban una alteridad radical. Y esto es decisivo si tenemos en cuenta que los grandes renovadores teatrales del siglo XX no buscaban simplemente una nueva esté-

tica alternativa al naturalismo. Buscaban la forma de escapar del medio teatral de la época, a todos los usos, costumbres y prácticas que regulaban el teatro y lo convertían en la expresión de una cultura escénica caduca, marcada por la comercialización, una espectacularidad de trazo grueso y el divismo. Los grandes renovadores del teatro europeo no están satisfechos sólo con hacer teatro. Su búsqueda va más allá: apunta a la creación de un modelo teatral. Las grandes revoluciones teatrales del siglo xx se concretan en teatros, centros de trabajo, pequeñas escuelas, laboratorios, estudios, teatros-escuela, comunidades que adquieren el valor de enclaves donde se elaboran las bases de una cultura teatral autónoma. Casi todas estas microculturas teatrales, que con el tiempo cambiarán la fisonomía del teatro europeo, pasan por la construcción de un nuevo modelo de actor. El saber de los actores clásicos orientales encontrará aquí un terreno fértil: constituye un ejemplo concreto, satisfactorio, eficaz y suficientemente alejado de la cultura teatral occidental, como para alimentar la necesidad de diferenciarse (del medio teatral de la época) que nutre a las grandes revoluciones teatrales del siglo xx (SAVARESE, 2006 : Introducción y capítulo VI).

En ningún caso, naturalmente, se trataba de imitar a los actores orientales. Procuraban más bien dialogar con el saber de estos actores para extraer ideas, equivalencias, analogías y recursos técnicos que, convenientemente mezclados con elementos de otras procedencias, e introducidos en el *tumix* de las obsesiones y las investigaciones de los grandes maestros de actores occidentales, daban lugar a nuevas formas y modelos de actor. Craig, Tairov, Meyerhold, Copeau, Dullin, Artaud, Brecht, Grotowski y Barba, son algunos de los que ensayaron este diálogo en busca de un modelo de actor. Cada caso es distinto y tiene sus propias vicisitudes, pero hasta Grotowski la confrontación con el saber de los actores orientales se caracterizó al menos por tres factores que delimitan el marco de esta confrontación y las posibilidades que de ella se derivan.

tación y las posibilidades que de ella se derivan.

El primer factor a tener en cuenta es que, hasta los años sesenta, el diálogo de los hombres de teatro occidentales con los actores orientales no implicó un viaje a Asia para ver a estos actores en su contexto originario. El diálogo es posible gracias al viaje de actores y compañías asiáticas a Europa y América. Por ello la visión de los espectáculos se produjo en contextos como las Exposiciones coloniales y universales, o en el marco de *tournées* sometidas a una serie de exigencias comerciales, prácticas y económicas. Estos contextos no originarios alteraban con frecuencia algunos aspectos fundamentales de la teatralidad oriental y favorecían los malentendidos y los equívocos.

Un segundo factor que se deriva del primero es que este diálogo con los actores clásicos orientales se limita a unos pocos, poquísimos, espectáculos. Craig vio a Sada Yacco en Londres en 1900 y a Hanako en Florencia en 1907.³ Stanislavski y Meyerhold también pudieron apreciar en directo el arte de Sada Yacco y Hanako. En 1928 Meyerhold tuvo ocasión de ver a la compañía de Kabuki dirigida por el actor Ichikawa Sadanji, de gira por la Unión Soviética (Leningrado y Moscú). Era la primera vez que una compañía de Kabuki actuaba fuera de Japón. Dos años después, en 1930, vio en París otra compañía de Kabuki, la del teatro Dotombori de Osaka. La compañía venía de los Estados Unidos y, tras su paso por París, actuó también en Londres, Berlín, Estocolmo, Copenhague, Milán y Roma. Finalmente, Meyerhold vio las representaciones de ópera china que la compañía del famoso actor Mei Lanfang ofreció en Moscú en 1935. Stanislavski, Tairov, Eisenstein y Brecht también pudieron apreciar en directo el arte de Mei Lanfang. Dullin asistió a las representaciones de Kabuki del teatro Dotombori de Osaka en París, en 1930. Artaud vio un espectáculo de danzas camboyanas en la Exposición Colonial y Nacional de Marsella en 1922. Posterior-

mente, en 1931, descubrió el teatro balinés en el pabellón holandés de la Exposición colonial de París. Como se puede comprobar, se trata de contactos muy circunstanciales y, sobre todo (otro aspecto que hay que tener muy en cuenta), son contactos que se limitan a la visión de espectáculos o fragmentos de espectáculos y, por lo tanto, no entran en la exploración de los procesos de aprendizaje o en la lógica de trabajo inherente a la preparación de los espectáculos.

La exploración de los métodos de trabajo de los actores orientales (de sus procedimientos técnicos y sus procesos de aprendizaje) —y este sería el tercer factor— se produjo sobre todo a través del estudio de obras escritas, es decir, a través de una confrontación intelectual. Esto cuando se produjo, porque en algunos casos paradigmáticos (como en el de Brecht o Artaud) la visión de los espectáculos no fue precedida ni seguida de un estudio del actor oriental. En realidad, Brecht y Artaud estaban poco interesados en el teatro oriental. En estos dos casos la confrontación con los actores clásicos orientales fue una iluminación, un rayo de inspiración que encendió y ayudó a formular una serie de visiones teatrales muy personales que los dos creadores acarrearban hacía tiempo en el fondo de su equipaje mental. En los demás casos el estudio fue real e incluso apasionado, pero, como decíamos, se llevó a cabo de una forma indirecta a partir de la lectura de libros y un análisis de la iconografía. Sin embargo, los libros y artículos occidentales sobre los teatros clásicos orientales disponibles en aquella época no estaban escritos por especialistas de teatro, sino por filólogos o por gente que, debido a su oficio (diplomáticos, misioneros, mercaderes), habían vivido durante años en Asia y se habían interesado por las formas teatrales. Todo ello condujo a que el estudio del actor clásico oriental llevado a cabo por los grandes renovadores teatrales de Occidente se viera abocado necesariamente a una perspectiva parcial, fragmentaria y propensa a los equívocos. Savarese aporta un cita de Meyerhold que

resume perfectamente el estado de la cuestión: «Yo conocía el teatro Kabuki de forma teórica, a través de los libros y de los materiales iconográficos, conocía también sus técnicas, pero cuando asistí a un espectáculo Kabuki me pareció que nunca había leído nada al respecto, que no lo conocía en absoluto» (SAVARESE, 2006 : 447).

Como es sabido, el gran impulso renovador que recorrió el teatro de los primeros cuarenta años del siglo XX se debilitó después de la segunda guerra mundial. Toda la cultura teatral que habían construido los protagonistas de la Gran Reforma entró en una especie de letargo. En consonancia, en los años cuarenta y cincuenta también decayó el interés de los hombres de teatro occidentales por los teatros clásicos orientales. Habrá que esperar hasta principios de los años sesenta para hallar los primeros síntomas de un renovado interés por el actor oriental que se concretarán en dos direcciones. Por una parte, en esta época se producirán los primeros estudios de las grandes tradiciones clásicas orientales llevados a cabo por gente con una formación específicamente teatral, y por la otra, encontramos la figura de Jerzy Grotowski.

La cultura oriental, concretamente la de la India, fue una de las grandes pasiones de Grotowski y tuvo una gran influencia en la construcción de su personalidad, en sus investigaciones teatrales y en sus formulaciones teóricas. De todos modos, el acercamiento de Grotowski a la civilización oriental no incluía, de entrada, un especial interés por sus teatros clásicos. Su gran centro de interés giraba en torno al hinduismo. La puesta en escena de *Shakuntala* que presentó a finales de 1960 en el teatro 13 Rządów, en Opole, debe incluirse en el contexto de este interés por el hinduismo. Aunque Grotowski se inspiró ciertamente en algún recurso técnico de los actores-bailarines de la India para realizar el espectáculo, la elección de *Shakuntala* no respondía tanto a un interés por el teatro de la India, como a un interés por la filosofía hindú. Dos años después, en 1962, Grotowski se acercó de una

manera directa al saber de los actores clásicos orientales. En ese momento el contexto de sus investigaciones teatrales había cambiado, puesto que había instaurado la práctica del *training*, un espacio independiente de las representaciones y los ensayos durante el que él y sus actores investigaban sobre la técnica actoral. Así fue como el teatro vanguardista 13 Rządów empezó su progresiva transformación hacia un teatro-laboratorio. Paralelamente, el interés de Grotowski se empezaba a desplazar de la construcción de espectáculos a la pedagogía y la investigación. En ese momento, como decíamos, Grotowski se interesó por las técnicas de los actores clásicos orientales, y en agosto de 1962 viajó durante dos semanas a China con una delegación oficial polaca. Allí pudo ver muchos espectáculos de ópera china y hablar con algunos especialistas. Un año más tarde, Eugenio Barba, su ayudante de dirección, viajó a la India y trajo de vuelta numerosa información sobre el teatro Kathakali. Durante unos años Grotowski introdujo en el *training* ejercicios adaptados del yoga y de algunos principios técnicos de los actores de la Ópera de Pequin y del Kathakali.

El diálogo de Grotowski con el saber de los actores orientales ofrece una importante novedad: Grotowski es el primer gran director de teatro occidental que realiza un viaje a Asia y, por lo tanto, tiene ocasión de ver *in situ* el teatro clásico chino. Es indudable que esta confrontación con el actor oriental fue muy importante para el desarrollo del *training*. Pero también es verdad que el interés por los teatros clásicos orientales quedó un poco soterrado en la trayectoria posterior de Grotowski, mientras que el interés por la filosofía y la religión hindú siguió en primer plano.

Esta panorámica histórica, forzosamente esquemática e incompleta, era necesaria para abordar el caso de Barba y poner en perspectiva su aportación en el diálogo con el saber de los actores clásicos orientales.

3

Eugenio Barba se interesó antes por la cultura oriental, exactamente por la filosofía hindú, que por el teatro. En los años cincuenta, cuando era un joven inmigrante que intentaba sobrevivir en Oslo, cayó en sus manos el libro de Romain Roland, *Ramakrishna*. El interés por la figura de Ramakrishna desencadenó otras lecturas «orientales» y sobre todo motivó el primer viaje de Barba a Asia. En 1956 se enroló como marinero en una nave mercante en dirección a Oriente. Su objetivo era visitar un templo que una viuda rica había mandado edificar especialmente para Ramakrishna en Dakshineswar, cerca de Calcuta, en la ribera del Ganges, donde, según contaba Roland en su libro, el monje hinduista bajaba cada día una escalera para hacer sus abluciones en el río. Tras este primer viaje, Barba mantuvo su interés por el hinduismo. Años más tarde, cuando llegó a Opolo, este interés fue uno de los puntos de contacto más fuertes con Grotowski.

La fascinación de Barba por Oriente, que ha constituido uno de sus grandes intereses, no ha sido nunca una estrategia para extender los límites de su cultura de origen (italiana) enriqueciéndola a través del diálogo con otras culturas distantes. Es decir, ya desde este primer momento, no existía por parte de Barba la voluntad de emprender un diálogo intercultural, sino una necesidad existencial más profunda. Antes de interesarse por el teatro, Oriente era para Barba una posibilidad de romper los vínculos con su cultura italiana y occidental para construirse una identidad de emigrante. Esta será una de las grandes obsesiones existenciales de Barba, sino la más importante: la necesidad de arraigarse en la no-pertenencia, de construir una patria ideal hecha de valores sin fronteras. Es lo que él llama el País de la Velocidad. «Lo que me fascinaba no era el cruce de culturas. Nunca he deseado conscientemente situarme en tal cruce. Quería ser un «viajero de la velocidad». Hay personas que viven en una nación y en

una cultura. Hay personas para las cuales el territorio donde quieren vivir es el propio cuerpo. Son los viajeros que cruzan el País de la Velocidad, un espacio y un tiempo que no tiene nada que ver con el paisaje y las estaciones del lugar que atraviesan (BARBA, 2005).

Cuando en enero de 1962 Barba aterrizó en el teatro 13 Rządów, Grotowski empezaba sus investigaciones sobre el *training*. En agosto de ese mismo año Grotowski viajó a China donde estableció contacto directo con la ópera china. Así, Barba se encontró, desde el primer momento de su aprendizaje, sobre la vía de los teatros clásicos orientales. En 1963 realiza su segundo viaje a la India, ahora específicamente atraído por el teatro hindú y en busca de «secretos profesionales» que pudieran ser útiles para la investigación de Grotowski y sus actores. Tras varias peripecias por la India, Barba acaba en Cheruthuruty, un pueblecito de Kerala donde hay una escuela de Kathakali. Allí convive durante tres semanas con los chicos de la escuela y asiste a su entrenamiento diario. Además, también tuvo ocasión de ver espectáculos de teatro Kathakali en su contexto original.

Cuando Barba regresó a Opole, Grotowski introdujo ejercicios de Kathakali en su entrenamiento. Estos ejercicios fueron abandonados posteriormente, pero en aquel momento contribuyeron mucho a inspirar el *training* de Grotowski y de sus actores. Barba también escribió un largo artículo sobre el teatro Kathakali que se publicó en 1965, en francés, en *Les Lettres Nouvelles* (1965a), y en 1967 en inglés e italiano. Además de este artículo, Barba publicó en la revista danesa *Vindrosen* otro artículo más corto sobre su estancia en la escuela de Kathakali (1965b). Cabe decir que entonces, a diferencia de otras tradiciones de teatro clásico oriental, el Kathakali era prácticamente desconocido en Occidente. El propio Barba lo desconocía antes de emprender su viaje. El artículo contribuyó en gran medida a llamar la atención sobre esta tradición «escondida» y a difundirla.

Pero la estancia en el Kathakali Kalamandalam tendrá consecuencias a más largo plazo: será una experiencia que marcará profundamente la personalidad profesional de Barba y a la cual se referirá en su obra escrita varias veces. Más allá de las formas, la estética, el entrenamiento y la dramaturgia actoral del Kathakali, lo que realmente le impresionó fue el *ethos* de aquellos chicos que se levantaban todos los días al alba para ejecutar sus ejercicios, en silencio, durante largas horas. Era un *ethos* que no emanaba de grandes ideales, ni de obsesiones personales, sino de la disciplina, el rigor y la humildad con los que los chicos aprendían la técnica extremadamente exigente de su tradición. Todo el sentido de su hacer teatro parecía estar comprendido en esta sumisión a la tradición que habían escogido. Barba había pasado por la escuela oficial de teatro de Varsovia y conocía el ambiente del teatro occidental. En definitiva, venía de un contexto en el que a menudo el ejercicio del oficio teatral se veía contagiado por todo tipo de personalismos, justificaciones, discusiones, actitudes viciadas, ideales políticos o exigencias comerciales. La experiencia en la escuela del Kathakali le hizo entender que la técnica era el nivel fundamental del oficio, que cualquier aventura teatral tenía que empezar por aparcarse los grandes discursos sobre las motivaciones y el sentido del teatro para aferrarse al dominio de una técnica. No porque las motivaciones y el sentido de la práctica teatral carecieran de importancia, sino porque el dominio de la técnica es de entrada una resistencia que obliga al actor a posicionarse, a materializar sus motivaciones en un *comportamiento concreto*. La técnica es lo que hace que un actor sea un actor. Sin esta identidad actoral todo lo demás se desvanece en una nebulosa informe y poco eficaz.

En 1964 Barba fundó el Odin Teatret en Oslo con un grupo de estudiantes que no habían pasado las pruebas de ingreso en la escuela oficial. Dos años más tarde, en 1966, Barba y sus actores emigran a Dina-

marca i se establecen definitivamente en Holstebro, una pequeña ciudad de 20.000 habitantes situada al noroeste de Jutlandia. Desde entonces hasta mediados de los años setenta, él y sus actores se concentraron en la construcción y el dominio de una técnica personal. El valor y la necesidad de la técnica constituyeron la principal brújula profesional de Barba en estos primeros diez años de su carrera profesional. Esta necesidad, ya de por sí importante, se veía ampliada por el hecho de que, tanto Barba como sus actores, tenían una formación autodidacta. Por encima de todo, estaba el desafío de demostrar una competencia profesional que, de entrada, como autodidactos y excluidos de los medios oficiales, no poseían.

En el proceso de construcción de una técnica actoral Barba se apoyó muchísimo en todo lo que había aprendido con Grotowski. Paralelamente leía todo tipo de libros de los grandes reformadores e intentaba, a tientas, asimilar e integrar en el *training* del Odin las enseñanzas de Stanislavski, Meyerhold, Vakhtangov, Dullin... Aislado con sus actores en Holstebro, los libros de los grandes reformadores eran un ancla, un refugio y un estímulo de primer orden. En la cultura teatral que Barba estaba forjando, al lado de la gran tradición europea estaba el influjo de los teatros clásicos orientales. No obstante, pese a la experiencia del Kathakali, puntual y circunscrita a una sola tradición, el conjunto de los teatros clásicos orientales seguían siendo para Barba y sus actores una realidad lejana, mítica, sólo entrevista a través de los libros y las fotografías (que no eran abundantes en aquella época). Así, se inspiraron en algunas imágenes del Kabuki o de la ópera china para construir ejercicios. Sobre la imagen congelada de la fotografía intentaban desarrollos dinámicos. También el *training* vocal se poblaba de estímulos y referencias orientales (improvisaciones sobre las ragas indias o sobre los cantos del Bunraku japonés). Como es obvio no se trataba de imitar las formas asiáticas sino de utilizarlas como

estímulo para crear ejercicios propios. La forma que tenían Barba y sus actores de confrontarse con el saber de los actores orientales no era, en esta fase inicial, tan distinta de la que habían llevado a cabo, en su momento, los grandes reformadores europeos. En la base se encontraba la misma falta de un conocimiento directo y profundo.

Además de esta confrontación a través del *training*, había las lecturas y el estudio de textos sobre los teatros clásicos orientales. Desde 1964 Barba publicaba una revista de teoría teatral (*Teatrets Teori og Teknikk*) en la que aparecía la huella de los teatros orientales junto a los textos de los grandes reformadores. El número 15 de la revista, publicado en 1971, estaba dedicado al arte del actor en China y en Japón. El siguiente número, también del mismo año, consistió en la publicación de los escritos de Zeami sobre el teatro Noh.

Para paliar su aislamiento profesional, sobrevivir económicamente y tener a mano ejemplos prácticos de saber teatral, a partir de 1966 (año de su establecimiento en Dinamarca) el Odin empezó a invitar a grandes maestros del momento para impartir seminarios en Holstebro. Estos seminarios iban dirigidos a profesionales del teatro escandinavo. Así llegaron al Odin Teatret Grotowski, Krejca, Dario Fo, los hermanos Colombaioni, Decroux, Lecoq, Barrault, el Living Theatre. Estos seminarios le ofrecían a Barba la posibilidad de confrontarse directamente con grandes maestros, ver cómo trabajaban, asistir a sus demostraciones, convivir con ellos durante unos días, formularles todo tipo de preguntas para intentar «robarles» algunos de sus secretos profesionales.

Hacia la mitad de los años setenta Barba dio un paso más en su relación con los teatros orientales y decidió invitar a grandes maestros asiáticos para ofrecer seminarios en Holstebro. En 1972, el Odin organiza un seminario sobre teatro japonés. En él participan los actores Noh Hideo e Hisao Kanze con su compañía, el actor Kabuki

Sawamura Sojuro, actores Kyogen de la familia Nomura y los actores de teatro contemporáneo de Shuji Terayama. En 1974, el seminario versa sobre teatro balinés y javanés. Destaca la presencia de los dos grandes maestros balineses I Made Djimat e I Made Pasek Tempo. En 1976 el seminario trata sobre teatro hindú. Durante este seminario Barba conoce el trabajo de la gran bailarina Odissi Sanjukta Panigrahi y el trabajo del actor Kathakali Krishna Namboodiri. Estos encuentros con actores clásicos orientales le permiten a Barba obtener un conocimiento práctico de primera mano que se suma a las informaciones que ya tenía a través de sus lecturas.

Cuando el Odin organiza estos seminarios con actores orientales, Barba y sus actores cuentan con unos diez años de experiencia profesional. Han acumulado un saber actoral notable que ya es perfectamente visible en los espectáculos del grupo. *Ferai* y *Min Fars Hus* tienen éxito a nivel internacional y los críticos empiezan a hablar de un nuevo modelo de actor. En este momento la presencia de actores orientales en Holstebro desempeña un papel fundamental: sirve de estímulo concreto y preciso para guiar el trabajo de Barba y sus actores hacia nuevos horizontes y metas teatrales. La confrontación con Oriente, en este caso totalmente centrada en el saber de sus actores clásicos, sirve para romper los vínculos del propio saber y la propia cultura teatral. Nuevamente no se trata de interculturalismo, sino de hallar vías de salida que permitieran avanzar hacia nuevos territorios. «Para mí, el mundo mágico del teatro asiático –dice Barba recordando aquella época– fue como una cuerda que me permitía trepar lejos de la obviedad, no sólo la de un mundo teatral al que no me quería adherir, sino también la de *nuestras* reglas, de todo lo que habíamos inventado pero que éramos demasiado pobres o demasiado temerosos para abandonar sin un empujón» (BARBA, 2005).

Pero el encuentro con los actores orientales que se deriva de los seminarios en Hols-

tebro tiene otra consecuencia. Barba teje una complicidad y una relación personal, en algunos casos de gran calado, con los maestros orientales que le visitan. Algunos de estos maestros se convertirán en auténticos compañeros de viaje cuando, en 1979, Barba funde la ISTA (International School of Theatre Anthropology).

Hacia finales de los años setenta, Barba empieza a entrever nuevas posibilidades de dialogar con los actores clásicos orientales. Aunque es verdad que el contacto directo con estos actores tuvo una gran influencia en el entrenamiento y, en un plano más general, en la cultura teatral del Odin, también es verdad que la experiencia acumulada por Barba con sus actores influyó de forma decisiva su modo de mirar al actor oriental. Cuando Barba viajó por primera vez a la India se preguntaba, sobre todo, como era posible que los actores Kathakali le sugestionaran tanto si él lo ignoraba todo de aquella tradición teatral. No entendía las historias que representaban (ni los hechos ni el mensaje profundo que transmitían), no entendía las convenciones con las que trabajaban los actores. Y no obstante, aquellos actores extraños y enigmáticos tenían la capacidad de fascinarlo con la energía y la vida que irradiaban. Lo que descolocaba al joven Barba era la incapacidad de comprender aquella extraña comunicación que se establecía entre ellos y los actores Kathakali. Ahora, tras haberse pasado quince años trabajando con sus actores e incontables experiencias profesionales, Barba empezaba a comprender. Mejor dicho, empezaba a atisbar otra forma de comprender el saber de los actores orientales. Poco a poco se daba cuenta de que detrás de las codificaciones de cada tradición había un terreno que hermanaba a los actores clásicos asiáticos con los actores del Odin y los demás actores de las grandes tradiciones occidentales. Este terreno común parecía dibujarse a través de unos principios comunes de donde emanaba la eficacia profesional.

Estas inquietudes y estos nuevos horizontes se concretarán en la fundación de la

ISTA. En este momento el contacto directo con los actores orientales se multiplica, ya sea por la presencia de estos actores en las sesiones de la ISTA, ya sea por los viajes de Barba a Asia. Esto dará otra profundidad a su conocimiento de los teatros clásicos orientales.

Llegados a este punto, podemos efectuar una primera valoración de las relaciones de Barba con el saber de los actores orientales. Situadas en el contexto del teatro europeo del siglo xx, estas relaciones tienen una serie de características específicas.

En primer lugar, cabe decir que el interés por los actores orientales y el contacto con ellos se producen, en el caso de Barba, desde el periodo de su aprendizaje. A diferencia de los demás maestros occidentales que se interesaron por el tema, la influencia de los actores orientales no es para Barba un elemento que haya que integrar en una personalidad creativa ya configurada (aunque en proceso constante de evolución), sino uno de los elementos primarios a través de los cuales intenta forjarse su identidad y su competencia profesional.

En segundo lugar, Barba viaja a Asia y tiene así un conocimiento directo, de primera mano, del teatro clásico oriental. Existe el precedente de Grotowski y su viaje a China, pero, como hemos visto, el viaje de Grotowski no tuvo continuidad y finalmente quedó como un hecho un poco aislado en el contexto de su vida profesional. En cambio Barba efectuará, sobretodo a partir de finales de los setenta, incontables viajes de investigación a Asia (algunos de ellos de un año de duración) para entrar en contacto con los maestros que colaboran con él en la ISTA, asistir a sus espectáculos, estudiar sus técnicas de interpretación, sus métodos pedagógicos y sumergirse en el contexto en el que trabajan. Por medio de estos viajes, Barba acumula una experiencia práctica de los teatros orientales sin parangón con ningún otro hombre de teatro del siglo xx.

En tercer lugar, desde su primera estancia en la escuela Kathakali Kalmandalam, Bar-

ba se interesa más por los procedimientos técnicos y el aprendizaje de los actores orientales que por los espectáculos. Claro que, en el transcurso de su carrera profesional, asiste a muchos espectáculos de teatro clásico oriental, pero el punto fuerte de su interés es lo que en los espectáculos aparece como una realidad subterránea y a menudo difícil de identificar: los procesos técnicos a través de los cuales los actores elaboran los resultados que después exhibirán ante los espectadores. Estos procedimientos técnicos que determinan la base del oficio y aparecen soterrados en cualquier espectáculo por los efectos expresivos que producen, se ven doblemente soterrados en el caso de los teatros clásicos orientales por los vestuarios suntuosos que llevan los actores, con lo que se dificulta todavía más la percepción de las técnicas corporales que éstos desempeñan. Claro está que los demás hombres de teatro europeo que se acercaron al saber de los actores clásicos orientales también se interesaron mucho por sus procedimientos técnicos. Pero, como hemos visto, el encuentro con los actores orientales se limitó a unos poquísimos espectáculos o fragmentos de espectáculos. Y en consecuencia, en los procesos de trabajo, los maestros de actores occidentales intentaron captarlos de una forma más bien intelectual a través de las lecturas de los estudios que tenían a disposición o del examen de la iconografía. Lo que diferencia a Barba es su conocimiento pragmático, empírico y exhaustivo de los procedimientos técnicos de los actores orientales. La convivencia con dichos actores, ya sea en su contexto de origen, en los seminarios de Holstebro o en las sucesivas sesiones de la ISTA, le permite acceder a la «cocina» del actor. Por medio del análisis del entrenamiento, de las clases pedagógicas y de innumerables demostraciones de trabajo que organiza en las sesiones de la ISTA, Barba consigue descender a un nivel de confrontación con el saber de los actores orientales inalcanzable para sus predecesores. Barba puede analizar directamente un nivel de información que

Meyerhold, Dullin, Tairov, Brecht o Artaud tuvieron que imaginar a partir de fuentes indirectas o de su mínima experiencia de espectadores de los resultados, con todos los equívocos, limitaciones y malentendidos que ello comportó (aunque a veces, como hemos visto, dichos malentendidos resultaron muy fructíferos).

4

En 1980 Barba puso sobre la mesa una serie de hipótesis que delimitaban el marco de una nueva disciplina específicamente concebida para abordar el trabajo del actor-bailarín y que bautizó con el nombre de Antropología teatral. Esta nueva disciplina se concentraba en el análisis del comportamiento escénico a través del cual los actores de las distintas tradiciones técnicas (occidentales u orientales) construyen su eficacia profesional. De entrada, las hipótesis de Barba presentaban dos innovaciones que, con el curso del tiempo, han tenido numerosas consecuencias pedagógicas tanto para el estudio del actor como para la práctica del oficio actoral. La Antropología teatral de Barba se ha desarrollado desde el principio en una doble vertiente, práctica y teórica: ha proporcionado herramientas conceptuales para estudiar el trabajo del actor y, al mismo tiempo, ha formulado indicaciones prácticas y procedimientos técnicos para orientar el trabajo del actor hacia la eficacia.

La primera de estas innovaciones era pensar el trabajo del actor por *niveles de organización*. Barba tomó prestado el concepto de niveles de organización de la biología y lo aplicó al trabajo del actor. De aquí derivó la formulación de un nivel de organización primario para el actor que llamó nivel preexpresivo. El nivel preexpresivo estaría delimitado por los procedimientos a través de los cuales los actores de las distintas tradiciones técnicas actúan sobre su fisiología para convertir la presencia física en presencia escénica. Esto implicaba obviar los aspectos históricos, sociales, culturales, esté-

ticos, presentes en cada tradición actoral para concentrarse en los aspectos del comportamiento que permiten al actor modelar su energía y relacionarse a nivel sensorial con los espectadores. Esta forma de proceder generó ciertos malentendidos y polémicas, casi todos relacionados con la dificultad por parte de algunos teatrólogos de entender o aceptar la lógica cognoscitiva de los niveles de organización. Barba ha insistido repetidamente en el hecho de que el establecimiento de niveles de organización es una estrategia analítica o una ficción operativa. «Es evidente que el nivel preexpresivo no existe como una materia en sí misma. El sistema nervioso, por ejemplo, tampoco puede ser materialmente separado del conjunto de un organismo vivo, pero puede ser pensado como una entidad en sí mismo. Esta ficción cognoscitiva permite intervenciones eficaces. Se trata de una abstracción –pero una abstracción extremadamente útil para obrar a nivel práctico» (1992 : 163). En el resultado final la preexpresividad aparece totalmente unida a la expresividad en una realidad compleja e indivisible. Pero en la lógica interna del trabajo actoral el nivel preexpresivo aparece con frecuencia claramente delimitado como la fase primaria del trabajo. Los procedimientos de trabajo de los actores orientales son un claro ejemplo de esta delimitación. El método de las acciones físicas de Stanislavski nos proporcionaría otro ejemplo. Las formulaciones de Decroux son muy explícitas en este sentido. Barba es consciente de que él no ha inventado la preexpresividad. Él sólo le ha dado un nombre y la ha delimitado para convertirla en el campo de sus investigaciones. Barba también ha destacado insistentemente que el hecho de obviar los aspectos estéticos, culturales, sociales e históricos al estudiar el trabajo del actor no significa negar su importancia. Significa simplemente *concentrarse* en el estudio del nivel de organización primario: el de la presencia escénica. Individualizar el propio campo de investigación es la manera de proceder de cualquier investigador empíri-

co. Es una operación que implica tratar el campo de investigación «*como si fuera un campo por sí mismo*; trazar confines operativamente útiles; concentrarse en ellos, inventariar, comparar, excavar, precisar algunas lógicas de funcionamiento; después reconectar aquel campo al conjunto del que ha estado separado sólo con finalidades cognoscitivas» (1992 : 165).

La segunda innovación de Barba, derivada de la primera, era el hecho de analizar el trabajo del actor en categorías de principios y no de reglas. Se trataba de filtrar la mirada a través de las reglas técnicas propias de cada tradición para captar y formular principios comunes. Estos «principios-que-retornan», como los llama Barba, constituirían el nivel preexpresivo común a todos los actores.

Para formular y verificar los principios del nivel preexpresivo Barba fundó la ISTA, que desde 1980 hasta la actualidad se ha desarrollado a través de 14 sesiones públicas de trabajo en países tan diversos como Alemania, Italia, Francia, Dinamarca, Gran Bretaña, Brasil, Suecia, Portugal, España y Polonia. La ISTA es una escuela ambulante articulada mediante la colaboración de dos equipos de trabajo que operan bajo la dirección de Barba: un equipo formado por grandes maestros de diversas tradiciones teatrales (con sus respectivas compañías) y un equipo formado por una serie de teatrólogos de distintos países. En principio los integrantes de estos dos equipos forman un grupo de colaboradores bastante estable, aunque, como es lógico, a lo largo del tiempo se han producido numerosos vaivenes. Aparte de estos colaboradores estables, por las sesiones de la ISTA han pasado una larga lista de invitados especiales. Cada vez que alguien encuentra tiempo, energía y dinero para organizar una sesión de trabajo de la ISTA, el equipo de maestros y el de teatrólogos se reúnen en algún lugar del planeta para convivir durante unos diez días. Estas sesiones de trabajo tienen una parte restringida (abierta a un centenar de participantes de todo el mundo) y una par-

te más corta (normalmente abierta a muchos más participantes). Barba ha explicado en repetidas ocasiones que bautizó a este proyecto de investigación con el nombre de «escuela» como una provocación. En realidad la ISTA contradice todos los supuestos pedagógicos de una escuela: no existe una sede estable, ni profesores que impartan unas materias concretas, ni un grupo fijo de alumnos, ni programa de estudios. Más que una escuela se trata de un laboratorio de investigación en el que la investigación práctica convive con la teórica con el fin de fecundarse mutuamente. Éste es uno de los atractivos de la ISTA: el desarrollo de una actividad de investigación donde la práctica y la teoría no sólo convivan sino que lleguen a perder sus perfiles para fusionarse en una realidad compleja y profunda. De este modo, el entrenamiento con distintos maestros de cada tradición, las demostraciones de trabajo, los espectáculos, las conferencias, las situaciones de investigación comparativa que surgen espontáneamente, los ensayos, se mezclan y se alternan diariamente en las jornadas de trabajo.

En sus primeras sesiones Barba se concentró mucho en los teatros clásicos asiáticos, lo que generó el equívoco de pensar que las formas teatrales asiáticas eran el objeto de estudio de la Antropología Teatral, cuando, en realidad, ya ha quedado claro que el objeto de estudio de la Antropología Teatral eran los principios preexpresivos subyacentes en el comportamiento escénico de las distintas tradiciones técnicas. Barba se concentró de entrada en los teatros clásicos asiáticos por una razón operativa. El hecho de que los actores clásicos asiáticos, debido a los sistemas codificados con los que trabajan, pudieran repetir sin ningún problema y con un altísimo grado de precisión las partituras de su repertorio, los convertía en un material especialmente útil y fiable para explorar y formular los principios del nivel preexpresivo. Posteriormente, la investigación de Barba se abrió mucho a las diferentes tradiciones occidentales, que de hecho siempre han convivido en las sesiones de

trabajo de la ISTA con las tradiciones asiáticas.

El trabajo de la ISTA en el transcurso de sus veintiocho años de existencia ha propiciado un diálogo sistemático con el saber de los actores clásicos orientales. Este diálogo ha generado un conocimiento de primera mano de las reglas y los procedimientos de trabajo que utilizan estos actores. Diríamos que ha visualizado, puesto sobre la mesa y analizado de una forma empírica un saber que con demasiada frecuencia se deja de un lado en Occidente. Todavía hoy circula la creencia de que el saber de los actores clásicos orientales es lejano, extraño y poco apropiado para los actores occidentales, que se mueven en un contexto teatral con unas exigencias estéticas, narrativas, éticas y sociales muy distintas. Así, por ejemplo, es un hecho relevante que el estudio –teórico y práctico– de los teatros clásicos orientales raramente aparezca en el programa de estudio de las escuelas teatrales occidentales. Y si lo hace es de forma esporádica. Los alumnos de las escuelas occidentales estudian y aprenden a nivel práctico la biomecánica de Meyerhold, el mimo de Decroux, el sistema de Stanislavski, los sistemas de entrenamiento de Grotowski, el Odin Teatret o Lecoq. Pero, en cambio, raramente se confrontan con el saber de los actores orientales. Esto no pasa tanto en otras disciplinas artísticas. En las escuelas artísticas, el cine, la pintura o la arquitectura orientales son un objeto de estudio que se tienen en cuenta. Claro está que en el caso del teatro clásico oriental hay un problema de fondo: el hecho de que se trate de un teatro codificado lo haría insertible, estéril para la formación de los actores occidentales. Naturalmente que el teatro clásico oriental implica un saber actoral de primera magnitud que, llegado el caso, es susceptible de ser admirado como un hito artístico. También es verdad que cada vez hay más actores occidentales que escogen una tradición clásica oriental y la aprenden con todo rigor. Pero la cuestión de fondo es que el saber de los actores orientales no se

puede trasplantar fácilmente. En todo caso, no de forma directa. Dicho de otro modo, el actor occidental podría confrontarse y admirar el arte del actor clásico oriental, podría asimilarlo directamente, pero difícilmente podría dialogar con él.

Aquí es donde la aportación de Barba adquiere relevancia. En el marco de la ISTA, Barba ha encontrado la forma de establecer un diálogo muy fructífero con los actores orientales. Pensar el trabajo del actor por niveles de organización, delimitar el nivel de organización primario (el nivel preexistente) y explorar ese nivel en categorías de principios y no de reglas permite articular una pedagogía actoral cuyo objetivo es *aprender a aprender*. Dentro de esta pedagogía el actor de los teatros clásicos orientales se convierte en una fuente operativa de enseñanzas muy válidas. Barba ha convertido las tradiciones asiáticas y las occidentales en manifestaciones de un mismo saber. Se trata de un saber que no está relacionado con los puntos de llegada de la creación actoral sino con los de partida; no pertenece a la esfera de las formas y los estilos sino a la esfera del bios del actor; no está localizado en la epidermis del teatro sino en las profundidades de su anatomía, en un nivel de base independiente de las elecciones estilísticas y de género teatral. Este saber común, que cualquier actor puede utilizar para inventar y construir su identidad, Barba lo concibe como una especie de patria profesional que denomina teatro eurasiático.

El término teatro eurasiático no se refiere a los teatros comprendidos en un espacio geográfico, en cuyo continente Europa es una península. Indica un espacio mental, una *idea* activa en la cultura teatral moderna. Abraza el conjunto de teatros que se han convertido en puntos de referencia «clásicos» para las investigaciones de quienes se han concentrado en la problemática del actor: desde la ópera de Pekín hasta Brecht, del mimo moderno al Noh, del Kabuki a la biomecánica meyerholdiana, de Delsarte al Kathakali, del ballet al Butoh,

de Artaud a Bali... Esta «enciclopedia» se ha formado a partir del repertorio de las tradiciones escénicas europeas y asiáticas. [...] Hablando de «teatro eurasiático» constatamos una unidad establecida por nuestra historia cultural. Podemos infringir sus límites, pero no ignorarlos. Para todos aquellos que en el siglo xx han reflexionado de forma competente sobre el actor, los confines entre «teatro europeo» y «teatro asiático» no existen (1992 : 78).

Como hemos visto antes, los grandes reformadores del teatro europeo hallaron una forma de dialogar con el saber de los actores orientales para elaborar su propio modelo de actor. Lo hicieron con todas las limitaciones del caso, a través de un conocimiento parcial, con frecuencia por medio de malentendidos o del estudio de fuentes indirectas. Barba, por medio del estudio sistemático, empírico y profundo de los actores clásicos orientales, ha dado un paso más allá. Ha encontrado la manera de poner el saber de estos actores al alcance de cualquier actor, sin enclaustrarlo, debidamente transformado, en una tradición bien definida, sea la biomecánica, la de los actores de Dullin, Grotowski o del Odin, y sin enclaustrarlo tampoco en un género teatral, teatro de texto, teatro de calle, mimo o teatro musical. Porque los principios del nivel preexpresivo que ha formulado la Antropología teatral pueden ser aplicados en cualquier manifestación escénica (de teatro o danza). Son principios que se conectan con unas pocas exigencias elementales –y por ello importantísimas– referentes a la eficacia profesional. La ventaja de pensar el saber actoral en categorías de principios, y no de reglas, radica precisamente en el hecho de poder trasplantar este saber a cualquier terreno escénico. Un principio es una indicación práctica muy precisa, pero es una indicación que no se puede aplicar directamente y, por tanto, se puede materializar de tantas formas distintas como se quiera según las necesidades personales, estéticas, sociales, narrativas y de género que procedan.

Hacia mediados de los años noventa la relación de Barba con el teatro clásico asiático sufrió un desdoblamiento. Por un lado, continuó con sus investigaciones pedagógicas en el marco de la ISTA. Por otro, inició una segunda línea de trabajo que consiste en la creación de espectáculos donde mezcla actores occidentales (sobretudo del Odin pero no solamente del Odin) con actores clásicos orientales que actúan con las codificaciones propias de su tradición escénica. Esta segunda línea de trabajo había nacido en el marco de la ISTA con la tradición de montar un pequeño espectáculo con todos los maestros occidentales y orientales para clausurar cada sesión. Este espacio, nombrado *Theatrum Mundi*, poco a poco fue ganando terreno en las sesiones de la ISTA hasta que, a finales de los noventa, se independizó y adquirió identidad propia. Dentro de esta segunda línea de trabajo, cabría destacar la colaboración de Barba con el *Gambuh Puri* de Batuan (una compañía de teatro balinés) que participó en los espectáculos *Ur-Hamlet* (2006) y *Las bodas de Medea* (2008).

En los últimos diez años Barba ha seguido estudiando e investigando los procedimientos técnicos del actor en el marco de la ISTA. Pero ahora el acento no recae ya en las tradiciones –y las técnicas a ellas ligadas– sino en las personas que las encarnan. A base de años, la ISTA ha ido destilando un ambiente humano, en el cual los maestros orientales son una parte importante. La colaboración de muchos años con algunos maestros asiáticos ha derivado hacia un sentido de pertenencia a una determinada forma de entender el teatro al margen de fronteras culturales, geográficas, lingüísticas, estéticas, de género o las establecidas la propia tradición teatral. Por ello, más que de diálogo con las tradiciones clásicas orientales se debería hablar de *convivencia* con algunos maestros que encarnan estas tradiciones. El motor que mueve a Barba y le estimula a seguir adelante es el deseo y la necesidad de encontrar estas personas con las que se siente ligado.

«¿Por qué es necesario sumergirse en el tejido de muchas historias?» –se pregunta Nicola Savarese en su libro sobre las relaciones escénicas de Oriente y Occidente. «Porque cuando se afronta el tema del encuentro entre Oriente y Occidente se piensa siempre en la influencia de la cultura oriental sobre la poética de cada artista, o en modas difuminadas y superficiales o, en definitiva, en la dialéctica entre la cultura occidental y la oriental. Pero estos esquemas no nos permiten entender el sentido del encuentro Oriente-Occidente en el terreno del arte a principios del siglo xx. En aquella época la dialéctica se encuentra en el interior de las respectivas culturas de Oriente y de Occidente, entre las formas consolidadas de las artes y un crisol, una zona de fermentación que vivió un periodo relativamente breve y cuya índole es actualmente difícil de comprender. El crisol mezclaba las ramificaciones de la investigación en varias artes, era un verdadero y auténtico ambiente internacional, una academia móvil que borraba los confines entre las prácticas elevadas y las bajas, entre el Moulin-Rouge y la ópera, entre los museos y las exposiciones universales, entre las culturas y los continentes. Es en este crisol donde entran los actores procedentes de Oriente. Ellos ni influyen ni son influenciados: se sumergen en una cadena imparable de mutaciones» (2006 : 368). Un siglo después, en otro contexto, la ISTA parece una equivalencia de esta especie de academia móvil que según Savarese dibujaba una zona de fermentación alternativa a las formas consolidadas. La ISTA es una escuela ambulante o pueblo nómada de actores en el que las distintas tradiciones y realidades escénicas se mezclan. En el seno de este pueblo nómada fermenta un ambiente dinámico al margen de las modas y del teatro oficial donde se cultiva una forma muy particular de vivir el teatro. Es un ambiente abigarrado en el que todo el que se sumerge en él puede extraer estímulos, herramientas e ideas para conducir su propia aventura teatral.

5

Resumiendo la relación de Barba con los actores clásicos orientales podríamos establecer cuatro fases.

En un primer momento, en los años sesenta (la época de su estancia con Grotowski y de los primeros años del Odin), un joven e inexperto Barba se abre al conocimiento de los teatros clásicos orientales. Movidado por la perplejidad y la fascinación intenta utilizarlos como un elemento primario para construir su identidad de emigrante y su competencia profesional. Así, ya desde su aprendizaje, el estímulo de los actores orientales convive en el crisol de Barba con las enseñanzas de Grotowski y los libros de los grandes maestros occidentales.

En un segundo momento, que podríamos situar en la década de los setenta, la confrontación con el saber de los actores orientales (esta vez mucho más profunda y materializada a través de vínculos personales) adquiere el valor de una vía de escape para romper las reglas y las certidumbres de la identidad profesional que Barba y sus actores han elaborado en sus años de experiencia.

En un tercer momento, a partir de la creación de la ISTA (1979) y hasta la mitad de los años noventa, Barba sistematiza la relación con actores orientales y la convierte en una estrategia para integrar adecuadamente el saber de estos actores a una cultura teatral que llama eurasiática. En este contexto, más que de confrontación se debe hablar de *diálogo* con los actores clásicos orientales.

Finalmente, desde mediados de los años noventa hasta la actualidad, la relación con los actores orientales que colaboran con él desde hace años adquiere cada vez más el valor de una *convivencia*, de un vaivén de relaciones preciosas que nutren una determinada forma de vivir el teatro.

Bibliografía citada

- BARBA, Eugenio (1965a): «Le théâtre Kathakali», *Les Lettres Nouvelles*, mayo, julio, octubre, París, pp. 91-103, 91-115 y 120-130.
- (1965b): «Kathakali (en klassisk indisk teaterskole)», *Vindrosen*, vol. 12 4, Copenhague, pp. 53-61.
- (1992): *La canoa de papel*. Escenología, México D.F.
- (1997) (1994): «La escalera a orillas del río», *Conjunto*, 104, La Habana, pp. 3-10 (artículo incluido en *Teatro. Soledad, oficio, revuelta*, Catálogos, Buenos Aires, pp. 309-325).
- (1996): «El ritme amagat», *Correu de la UNESCO 2/1996*, Barcelona, pp.16-19. Este artículo de Barba ha sido publicado posteriormente en castellano (con el título *Todo teatro está hecho de danza*), inglés y portugués.
- (2005): «La conquista della differenza (Lettera a una storica sull'indeterminatezza della memoria autobiografica)», *Teatro e Storia*, n.25, Roma, 2005, pp. 271-290. El material de este artículo proviene de una entrevista con Ian WATSON, *The Conquest Of Difference: An Electronic Dialogue*, in *Negotiating Cultures*. Manchester y Nueva York: Manchester University Press, 2002, pp. 235-261.
- SAVARESE, Nicola (2006): *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*. Roma-Bari: Editori Laterza.

Notas

1. En algunas tradiciones, como la danza Odissi, las partituras no están codificadas sino la gramática corporal del actor-bailarín. En este caso, el actor-bailarín coreografía sus danzas con elementos preestablecidos. Es decir, inventa la composición, pero no las acciones físicas con las que trabaja.

2. Digo «en principio» porque a menudo se tiende a ver los teatros clásicos orientales como formas y tradiciones inmutables, olvidando así todas las vicisitudes y cambios que han sufrido a lo largo de los siglos. Estos cambios, que han afectado también a las partituras del repertorio,

son producto de una evolución y no de rupturas como suele suceder en el teatro occidental, donde los idearios artísticos tienden a articularse como contrapropuestas a los idearios inmediatamente precedentes. En los teatros clásicos orientales las distintas aportaciones de cada época se producen en el marco de una tradición sólidamente establecida. Así, la evolución de las formas es muy lenta y muchas veces imperceptible desde la mirada occidental (Savarese 2006, Introducción).

3. Los casos de las actrices japonesas Sada Yacco y Hanako es muy específico y generó mucha controversia. Ninguna de las dos era actriz en Japón. Se convirtieron en actrices por varias circunstancias cuando viajaron a Europa. En un contexto cultural y escénico tan distinto pudieron aprovechar su experiencia como *geishas* para montar unos espectáculos que eran una especie de mimodramas en un acto basados en historias teatrales japonesas, convenientemente adaptadas para que fueran comprensibles para un público occidental. Cuando volvieron a Japón, Sada Yacco y Kawakami (su director y compañero sentimental) hicieron lo mismo pero al revés: adaptar historias del repertorio occidental (por ejemplo *Otelo* o *Hamlet*) al gusto y sensibilidad de los japoneses. La base técnica de Sada Yacco y Hanako era una mezcla de artes marciales y de *buyo*, la danza de las *geishas*. Por lo tanto, no se trataba de teatro clásico japonés en un sentido estricto. Así, Craig no apreció el arte de Sada Yacco y de Hanako por considerarlo una falsificación del Kabuki. Otros espectadores menos informados que Craig se tomaron los espectáculos de Sada Yacco y Hanako como un ejemplo genuino de Kabuki. Savarese contextualiza y aclara la situación cuando dice: «Los espectáculos de Kawakami y Sada Yacco eran una imitación del Kabuki: pero imitación no significa falsificación, de la misma forma que una opereta no significa una ópera pequeña, sino simplemente retomar un modelo con otro estilo. Así, en el mundo del teatro japonés se puede decir que las danzas de las *geishas* son (todavía en la actualidad) una imitación del Kabuki o que incluso el propio Kabuki es una imitación del Noh: es decir una especie de calco, producido con el tiempo, a otros niveles expresivos, técnicos, culturales y económicos. Estos distintos grados de imitación del Noh, que es el modelo de referencia, todavía son visibles: es lo que pasa cuando asistimos a una misma historia representada en el estilo del Noh, del Kabuki o

de la danza Buyo (que significa «danza» *tout court* y que ha incorporado la danza de las *geishas*). Se trata de tres *estilos*, o mejor dicho de tres niveles distintos de arte, cada uno de los cuales tiene un módulo artístico propio, un prestigio propio y un público de seguidores aficionados» (SAVARESE, 2006, p. 282).



Oriente enseña a bailar a Occidente

Xavier Sanfulgencio Moreno

Si Oriente es aquello que no es Occidente, será difícil delimitar las coordenadas que nos permitan buscar los puntos de origen de las influencias que recibe y ha recibido hasta ahora la danza contemporánea. Podemos hallar los inicios de dichas influencias, pero será más complicado poder delimitar de dónde provenían exactamente. A principios del siglo pasado, en muchos ámbitos de la cultura, Oriente despertó un interés que todavía perdura. Aunque la tecnología aplicada al transporte y a los medios de comunicación ha hecho posible un conocimiento más próximo y desmitificado de la realidad de los países conocidos desde Occidente como Oriente y Extremo Oriente, éstos continúan interesando por su distancia cultural (en el sentido de tradiciones y costumbres), y tenemos la sensación de ser unos pioneros cuando vemos que choca con nuestras tradiciones pero que, al mismo tiempo, no se opone a nuestra cultura. De hecho, es muy posible que todavía hoy la visión occidental de Oriente sea más naïf y superficial de lo que las cadenas de televisión y nuestras vacaciones estivales nos puedan hacer creer. En Occidente hemos acabado asimilando la palabra Oriente con lo lejano y lo desconocido. El paso del tiempo y el conocimiento más profundo de otras culturas ha llevado a Oriente cada vez más a la derecha del mapamundi. En tiempos de

Alejandro el Grande, Oriente, que influenció de manera decisiva e irreversible a la cultura griega, fue quien aportó el estoicismo, procedente de lo que hoy en día conocemos como Oriente Próximo y que, durante seis siglos, estuvo fuertemente presente en toda la cultura europea. En los tiempos de las Cruzadas poca cosa más conocía la gente de Occidente. Son los grandes viajeros del siglo XIII, como la familia Polo, quienes hicieron llegar a Europa los primeros conocimientos más precisos sobre Extremo Oriente, aunque con ello aumentó todavía más la mitificación de aquellas culturas.

Los hombres cultos del siglo XVIII son quienes, sin demasiados intereses económicos, dedican sus viajes al conocimiento de la gente y de las culturas de aquellas lejanas tierras. Sus viajes son, en general, mitificados por ellos mismos y cargados de un romanticismo deformador que se transmitía multiplicado al lector. Incluso autores más positivistas, como el conde de Volney, en *Las ruinas de Palmira*, un canto a la convivencia entre todas las culturas, no deja de mencionar —aunque sea de paso, y aun reconociendo su falta de conocimientos— la religión budista, tan de moda en nuestros días.

Así, en este mapamundi donde, no por casualidad, Europa está en el centro, el Oriente que interesa, porque fascina, queda reducido a los países más lejanos.

A principios del siglo XX, en Estados Unidos, la danza empezó a pensarse y repensarse. Siguiendo la estela del quebranto que los pasos de Isadora Duncan habían causado sobre el, hasta entonces, rígido y estrecho camino de la danza, los creadores americanos buscaron nuevas formas y movimientos para poder manifestarse. Cuando Duncan, a caballo entre los siglos XIX y XX, encontró en los grabados de la Grecia clásica un camino para expresarse, concluimos que ya desde los principios del nacimiento de la danza contemporánea ésta estuvo bajo la influencia oriental. Desde el San Francisco del siglo XIX, Grecia todavía podía ser