

A black and white photograph of a man with short hair, wearing a light-colored shirt, sitting at a desk. He is leaning forward, writing on a piece of paper with a pen. The desk is cluttered with various items, including a pen holder, a glass, and several stacks of papers. To the left of the man is a large, multi-drawer filing cabinet. The desk is positioned under a large window with a view of a building. The lighting is dramatic, with strong highlights from the window and deep shadows elsewhere. The overall mood is one of quiet concentration and productivity.

Eugenio Barba

LA CANOA DE PAPEL

INTERZONA

LA CANOA DE PAPEL



Eugenio Barba

LA CANOA DE PAPEL
Tratado de Antropología Teatral

Traducción de Rina Skeel

INTERZONA

INTERZONA

Colección ZONA de TEATRO

Colección coordinada por el Centro de Documentación Teatral "Eduardo Pavlovsky" integrado por Ricardo Dubatti, María Fukelman, Andrés Gallina, Natacha Koss, Lucía Salatino, Nora Lía Sormani y Jimena Cecilia Trombetta, y dirigido por Jorge Dubatti.

Barba, Eugenio

La canoa de papel. Tratado de antropología teatral /
Eugenio Barba -1a ed. - Buenos Aires: interZona Editora, 2022.

304 p. ; 21x13 cm. - (Zona de teatro / Jorge Dubatti)

Traducido por: Rina Skeel

ISBN 978-987-790-051-4

1. Teatro. 2. Ensayo. 3. Literatura Italiana.

I. Skeel, Rina, trad. II. Título.

CDD 852

© Eugenio Barba, 2022

© de la traducción: Rina Skeel

© interZona editora, 2022

Pasaje Rivarola 115

(1015) Buenos Aires, Argentina

www.interzonaeditora.com

info@interzonaeditora.com

Cuidado de edición y tapa: Luciano Páez Souza

Composición de interior: Brenda Wainer

Corrección: Anna Souza

Fotografía de tapa: *Eugenio Barba, Holstebro 1999*, de Fiara Bemporad

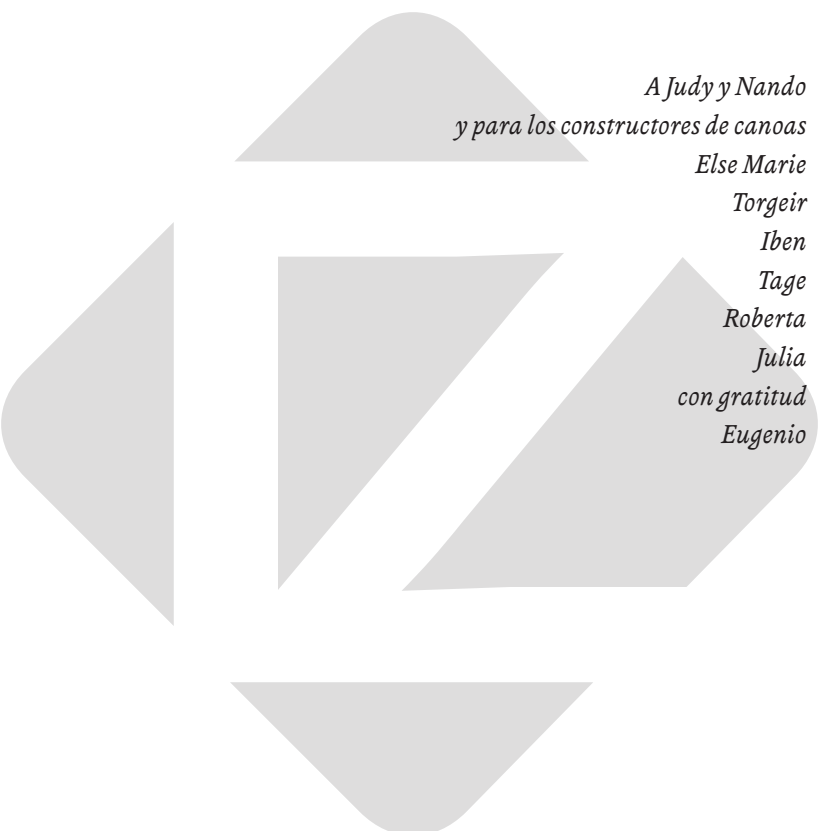
Asistencia editorial: Fernando Ozón

ISBN 978-987-790-051-4

Libro de edición argentina

Impreso en la Argentina. *Printed in Argentina*

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.



*A Judy y Nando
y para los constructores de canoas*

Else Marie

Torgeir

Iben

Tage

Roberta

Julia

con gratitud

Eugenio

PREMISA

Este libro fue escrito en Holstebro, pero ha sido pensado durante largos ensayos silenciosos y viajes, viendo espectáculos y encontrando grupos de teatro de diferentes continentes. Ha crecido en intrincadas discusiones o “tempestades de cerebros” en torno a preguntas que a primera vista parecían infantiles o insensatas: ¿Qué es la presencia del actor? ¿Por qué, realizando las mismas acciones, un actor es creíble y el otro no? ¿El talento es también una técnica? ¿Un actor inmóvil puede suscitar la atención del espectador? ¿En qué consiste la energía en el teatro? ¿Existe un trabajo pre-expresivo?

Un amigo, con su gentileza y su insistente curiosidad, me obligó a sentarme y a poner todo sobre el papel. Desde ese momento mi cuarto fue invadido por libros, recuerdos y diálogos con los antepasados.

Hay una patria en transición, una Heimat hecha de tiempo, sin territorio, que coincide con la profesión. Allí los artistas que trabajan en India o en Bali, los compañeros escandinavos o aquellos de Perú, de Méjico o Canadá, a pesar de la distancia, trabajan codo a codo. Logro entenderlos incluso si nos separan nuestras lenguas. Tenemos algo para intercambiar que nos hace viajar hasta encontrarnos. Sus nombres, para mí queridos, son recordados con frecuencia en las páginas sucesivas.

En el trabajo, generosidad quiere decir ser exigentes. De *exigir* viene *exacto*. La precisión, de hecho, tiene que ver con la generosidad. Incluso de precisión, de exactitud, se hablará bastante en las páginas siguientes. Lo que en el papel parece fría anatomía, en la práctica requiere el máximo de motivación, el calor de la vocación. Cuando se

habla del trabajo del actor “calor” y “frío” son adjetivos que se contraponen con gusto. He tratado que en el libro se alternaran también páginas “cálidas” y páginas “frías”. Pero que el lector no se fíe de las apariencias.

Los más exigentes son los antepasados. Sin sus libros, sin sus palabras intrincadas jamás hubiera podido hacer teatro como autodidacta. Sin dialogar con ellos, no hubiera podido excavar esta canoa. Sus nombres se desdoblaron: son presencias vivas a lo largo del torrente de preguntas, y en las notas bibliográficas son libros.

Uno de los que con su exigente gentileza me obligó a permanecer largamente sentado componiendo este libro fue Fabrizio Cruciani, me exigió un compromiso, me ató a un contrato. Su primera reacción, cuando leyó el manuscrito, fue de complacencia porque las notas estaban hechas con la debida precisión: “las hizo exactamente como nosotros”, le dijo a un amigo común refiriéndose a mí. Al decir “nosotros” se refería a los historiadores. El dolor por su muerte se está transformando lentamente en orgullo: estoy orgulloso de él.

Hice leer el manuscrito a mis compañeros del Odin Teatret y de la ISTA. Algunos han descubierto errores o inexactitudes, han propuesto cambios, han hecho valer con insistencia sus exigencias y sus gustos. Soy un autor afortunado.

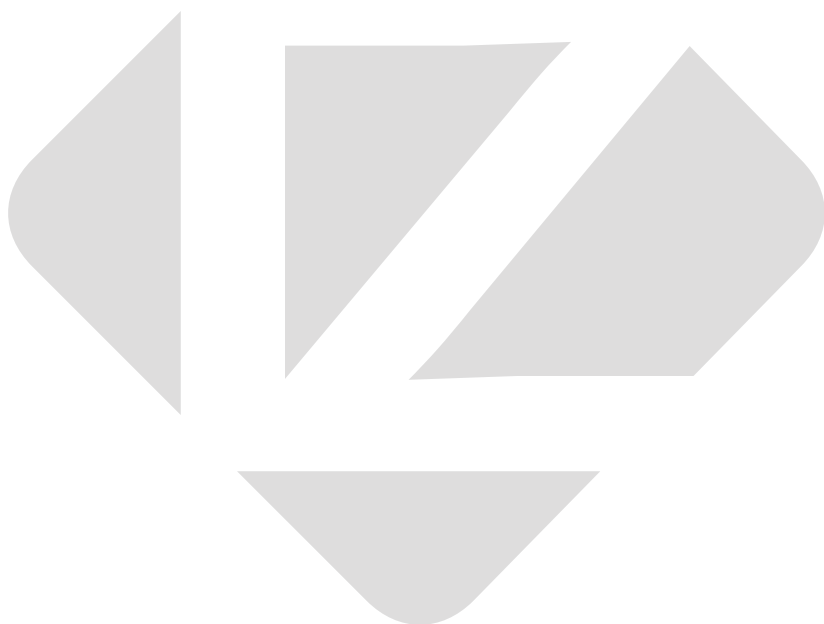
La revisión final se debe a Clelia Falletti. Fue ella quien introdujo las referencias a las ediciones italianas de los escritos citados en otras lenguas. Tal referencia aparece sólo en la primera mención. El reenvío a las páginas de ediciones italianas sirve únicamente como orientación porque he preferido casi siempre traducir por mi cuenta. Las dificultades con los escritos de los maestros de teatro no derivan sólo de la lengua, sino de la falta de experiencia acerca de lo que ellos están hablando.

Detrás de la sigla ISTA, áspera como toda sigla (Internacional School of Theatre Anthropology), se esconde el intento de dar forma y continuidad a algo que había nacido casi por sí mismo, sobre todo en Italia: un extraño ambiente que reunía actores, directores e historiadores del

teatro. El Odin Teatret se encontró en el centro de este ambiente. Al darle un nombre y una forma móvil, se sumaron algunos hombres de ciencia y artistas de otros continentes. Se vuelve cada vez más internacional: una Babel de lenguas en un pueblo común, donde no es siempre fácil distinguir artistas, técnicos o “intelectuales”, y donde Oriente y Occidente no son más divisibles. Con el tiempo, se asienta en este pueblo la figura familiar y remota de Sanjukta.

La canoa de papel surge de este pueblo para aquellos que, aun sin conocerlo y cuando ya no exista, sientan la/su nostalgia.

Holstebro, 27 de febrero de 1993



GÉNESIS DE LA ANTROPOLOGÍA TEATRAL

Se dice a menudo que la vida es un viaje, un camino individual que no implica necesariamente cambios de lugar. Los que mutan a una persona son los acontecimientos y el fluir del tiempo.

Todas las culturas han determinado momentos que señalan la transición de una a otra etapa de este viaje. En cada cultura existen ceremonias que acompañan los nacimientos, establecen la entrada del adolescente a la edad adulta, celebran la unión entre el hombre y la mujer. Solamente una etapa no se conmemora: el volverse viejo. Existe la ceremonia para la muerte, pero falta aquella para el pasaje de la madurez a la vejez.

Este viaje y estas transiciones se viven con desgarros, rechazo, indiferencia o fervor. Sin embargo, se desarrollan dentro de un panorama con los mismos valores culturales.

Esto es lo que se sabe. Pero ¿qué es lo que yo sé? ¿Qué diría si tuviese que hablar de mi viaje, de las etapas y las transiciones en los contrastantes panoramas de orden y desorden colectivo, de experiencias y relaciones: de la infancia a la adolescencia, de la edad adulta a la madurez; hasta esta cita anual, esta cuenta regresiva donde cada cumpleaños, cincuenta, cincuenta y uno, cincuenta y cinco, se festeja recordando mis pasados méritos?

Si la memoria es conocimiento, entonces sé que mi viaje ha atravesado diferentes culturas.

La primera es la cultura de la fe. Allí se encuentra un niño en un lugar cálido, lleno de personas que cantan, de olores fragantes, de colores vivos. Está frente a una estatua puesta en lo alto y cubierta completamente por una tela violeta. De pronto, mientras

las campanas suenan, el olor del incienso se vuelve más penetrante y los cantos se elevan, cae la tela y aparece Cristo resucitado.

De este modo se celebraban las Pascuas en Gallipoli, el pueblo del sur de Italia donde transcurrió mi infancia. Yo era profundamente religioso, y era un placer para mis sentidos ir a la iglesia, encontrarme en esa atmósfera de oscuridad y velas ardientes, de sombras y estucos dorados, de perfumes, flores y personas absortas.

Siempre estaba a la espera de los momentos especiales: la elevación, la comunión, las procesiones. El estar juntos, el sentirse unidos y el compartir algo, me impregnaba de una sensación tal que aún hoy hace resonar mis sentidos y su subconsciente.

Aún puedo revivir el dolor que sentí en las rodillas viendo a la madre de un amigo durante un Viernes Santo en Gallipoli. La procesión del Cristo con la cruz al hombro, formada sólo por hombres, recorría las callejuelas de la ciudad vieja. A medio kilómetro la seguía la procesión de la Virgen llamando a su hijo. Esta distancia era demoledora, anunciaba la separación final y la subrayaba con un contacto vocal: el “lamento” de la Madre de Cristo, acompañada por las mujeres. Aquellas que habían recibido una gracia la seguían de rodillas. Entre estas se encontraba la madre de mi amigo. No esperaba verla y en el primer momento sentí esa sensación de embarazo típica de los niños que ven a sus padres, o a los de sus amigos, comportarse de un modo extraño. Sin embargo, inmediatamente después, me golpeó el lacerante dolor que uno experimenta al caminar de rodillas por centenares y centenares de metros.

Durante algunos años estuve viviendo con una mujer anciana. Debía tener unos setenta años. Para mis ojos de niño de diez u once años era muy vieja. Dormía en su misma habitación. Era mi abuela. Todas las mañanas se levantaba a las cinco y preparaba un café fuertísimo. Me despertaba y me daba algunas gotas. Yo gozaba la tibieza de la cama en el frío cuarto de aquel pueblo del sur de Italia donde en invierno no había calefacción. Bajo el calor de las mantas veía a mi abuela vestida con un largo y cándido camisón bordado, que se acercaba al espejo como una niña pequeña, se desataba el pelo y se lo peinaba. Sus cabellos eran

larguísimos. De espaldas, mientras la miraba, parecía una muchacha. Entreveía un flaco cuerpo de vieja envuelto en el camisón y, al mismo tiempo, veía también a una joven vestida de novia. Además estaban los larguísimos y hermosos cabellos, aunque blancos y muertos.

Estas y las otras imágenes que recuerdo de la cultura de la fe contienen todas un “instante de verdad”, cuando los opuestos se abrazan. La más transparente es la imagen de la vieja que a mis ojos es mujer y niña. Los cabellos sensualmente sueltos pero canosos. Un cuadro de coquetería, vanidad y gracia. Sin embargo, bastaba que mirase un poco en sesgo para que el espejo me devolviese un rostro marchito y marcado por los años.

Todas estas imágenes están hermanadas por una memoria física: el dolor en las rodillas viendo a la madre de mi amigo, la sensación de tibieza mientras espía a mi abuela peinándose. Cuando retorno a esta cultura de la fe, los primeros que recuerdo son los sentidos.

Mi viaje a través de esta cultura fue hermoso, aunque salpicado de profundos dolores. En él viví una experiencia límite que, en aquellos tiempos, no ocurría en el anonimato de un hospital sino en la intimidad de la familia: de pie, al lado de su lecho, asistí a la larga agonía de mi padre. Mientras transcurría la noche, la incertidumbre que experimentaba se convirtió en certeza y miedo. Nada se decía explícitamente y, sin embargo, comprendí por la cara y el comportamiento de los presentes, por los silencios y las miradas, que algo irremediable estaba ocurriendo. Con el correr de las horas el miedo se volvió impaciencia, incomodidad y cansancio. Comencé a rogar para que la agonía de mi padre terminase pronto y no tener así que estar más de pie.

De nuevo un “instante de verdad”, la carrera de los contrarios que se abrazaban. Observaba lo inaprensible de la vida y su opuesto, la concreción del cadáver. Estaba por perder irremediablemente a una de las personas más amadas y descubría en mí impulsos, reacciones, pensamientos que invocaban con impaciencia su fin.

A los catorce años fui a estudiar a una escuela militar. Allí la obediencia obligaba a doblegarse físicamente, a someterse, a ejecutar mecáni-

camente la ceremonia marcial que compromete solamente al cuerpo. Una parte de mí quedaba fuera. No estaba permitido manifestar emoción, duda, ternura o necesidad de protección. Mi presencia era modelada por estereotipos de comportamiento. El valor supremo era la apariencia: el oficial que exigía respeto y se creía respetado; el cadete que tras la impenetrable fachada del saludo lo maldecía y le dirigía los insultos más indecentes, ocultando su rabia y su desprecio. Nuestro comportamiento estaba domesticado por poses codificadas que mostraban aquiescencia y aceptación.

A la cultura de la fe pertenece la imagen en donde yo estoy cantando, o no, pero participando con todo mi ser, individualmente y en grupo, en medio de los cantos de las mujeres, las velas, el incienso y los colores. En la nueva cultura, la imagen me muestra inmóvil e impenetrable, alineado geoméricamente entre decenas de mis congéneres, controlados por oficiales que no permiten la más mínima reacción. Esta vez el grupo me ha devorado; es Leviatán y en su vientre se resquebraja mi pensar, mi estar unido a mí mismo. Estaba en la cultura de la corrosión.

Antes, el sentir y el accionar eran las dos fases simultáneas de una misma intención; ahora, entre el pensar y el hacer se desarrollaba una distancia donde prevalecían la astucia, el desprecio y la indiferencia cínica considerada como coraje.

Existe la inmovilidad del creyente que reza. Existe la inmovilidad del soldado al saludar. La oración es la proyección de todo nuestro ser, una tensión hacia algo que está simultáneamente dentro y fuera de nosotros, un vuelco de la energía interior, el echarse a volar de la intención/acción. El saludo del soldado es la exposición de una escenografía, la fachada que presenta su materialidad mecánica mientras la sustancia, el espíritu y la mente, pueden estar en otra parte. Existe una inmovilidad que transporta y hace volar. Existe una inmovilidad que aprisiona y hace que los pies se hundan en la tierra.

De este modo la memoria de mis sentidos recuerda el pasaje por estas dos culturas donde la inmovilidad adquiriría cargas de energía y significados muy diferentes.

La cultura de la corrosión, como un ácido, atacó mi fe, mi ingenuidad, mi vulnerabilidad. Me hizo perder la virginidad en todas sus acepciones físicas y mentales. Generó la necesidad de sentirme libre y, como sucede a los diecisiete años, de disentir y negar todo aquello que nos tiene vinculados geográfica, cultural y socialmente. Me interné de este modo en la cultura de la rebelión.

Era un rechazo de los valores, las aspiraciones, las nostalgias y las ambiciones pertenecientes a la cultura de la corrosión. Eran ganas de no integrarme, ni radicarme, ni anclarme en un puerto, sino de fugarme, descubrir lo que había fuera, permanecer extranjero. Este deseo se convirtió en destino cuando, aún sin cumplir los dieciocho años, dejé Italia y emigré a Noruega.

Si uno de nuestros sentidos sufre una mutilación, los otros se agudizan; el oído de un ciego es particularmente sensible, y para un sordo los mínimos detalles visibles son vívidos e indelebles. En el extranjero había perdido la lengua materna y me debatía en la incomprendibilidad. Intentaba defenderme como aprendiz de soldador entre compañeros de trabajo noruegos, que, en razón de mi “exotismo” mediterráneo, a veces me trataban como un osito de peluche y otras veces como un deficiente mental. Estaba inmerso en el esfuerzo constante de escrutar comportamientos no descifrables inmediatamente.

Concentraba mi atención para captar muecas, guiños, sonrisas (¿de benevolencia?, ¿de superioridad?, ¿de simpatía?, ¿de tristeza?, ¿de desprecio?, ¿de complicidad?, ¿de ironía?, ¿de afecto?, ¿de hostilidad?, ¿de sabiduría?, ¿de resignación?... Pero sobre todo, ¿una sonrisa en mi contra o a mi favor?).

Intentaba orientarme en este laberinto de reacciones físicas y sonidos reconocibles pero desconocidos, para explicarme el comportamiento de los otros respecto a mí, cuál era su actitud hacia mí, qué intenciones anidaban tras los cumplidos de conveniencia y las charlas banales o serias.

Como inmigrante, he vivido por años la cotidiana y desgastante oscilación de ser aceptado o rechazado sobre bases “pre-expresivas”.

Cuando me subía a un tranvía no “expresaba” nada y sin embargo algunos se apartaban para compartir el espacio conmigo, mientras otros lo hacían para tenerme a distancia. Las personas reaccionaban simplemente ante mi presencia que no afirmaba ni agresividad, ni simpatía, ni deseo de fraternizar, ni desafío.

La exigencia de percibir la actitud de los otros respecto a mí fue una condición diaria que mantenía alerta todos mis sentidos. Me hacía advertir los mínimos impulsos, las reacciones inconscientes, la “vida” de las tensiones más microscópicas que se cargaban para mí, observador atento, de significados y propósitos.

De este modo durante mi viaje de emigrante, se forjaron los instrumentos para mi oficio de director: alguien que, alerta, escruta la acción del actor. Con estos instrumentos *aprendí a ver*, a individualizar en qué lugar del cuerpo nace un impulso, cómo se mueve, según qué dinamismo y trayectoria. Por muchos años trabajé con los actores del Odin Teatret como *maître du regard* hallando la “vida” que se manifestaba, a veces sin saberlo, por casualidad o por error, y evidenciando los múltiples significados que podía asumir.

Una cicatriz más marca mi memoria física: el periodo que pasé en Opole, Polonia, de 1961 a 1964, siguiendo el trabajo de Jerzy Grotowski y de sus actores. Compartí una experiencia que sólo pocas personas de nuestra profesión tienen el privilegio de vivir: un *auténtico* momento de transición.

Aquellos poquísimos a los que nosotros llamamos rebeldes, heréticos, o reformadores del teatro (Stanislavski y Meyerhold, Craig, Copeau, Artaud, Brecht y Grotowski) son los creadores de un teatro de transición. Sus espectáculos sacudieron los modos de ver y hacer teatro y han obligado a reflexionar sobre presente y pasado con una conciencia totalmente distinta. El sencillo hecho de que hayan existido, quita legitimidad a la habitual justificación: nada se puede cambiar. Los sucesores, por esto, pueden imitarlos sólo si viven en la transición.

La transición es una cultura. Existen tres aspectos que cada cultura debe poseer: la producción material a través de técnicas, la reproducción

biológica que permite transmitir la experiencia de generación en generación y la producción de significados. Para una cultura es esencial producir significados. Si no los produce no es una cultura.

Mirando las fotografías de los espectáculos de los “rebeldes”, puede resultar difícil comprender en qué consistió su novedad a nivel técnico. Pero es innegable la novedad del significado que daban a su teatro en el contexto de su tiempo. La obra de Artaud es ejemplar. Hizo espectáculos que no dejaron trazas. Pero Artaud permanece porque destiló nuevos significados para aquella relación social que es el teatro.

La importancia de los reformadores reside en el hecho de insuflar nuevos valores en la cáscara vacía del teatro. Estos valores tienen sus raíces en la transición: rechazan los de su propio tiempo y no se dejan poseer por los de las generaciones futuras. De sus escuelas sólo se puede aprender a ser hombres y mujeres de la transición que inventan el valor personal de su *propio teatro*.

Al comienzo Grotowski y sus actores eran parte del sistema y de las categorías profesionales habituales de su tiempo. Luego, lentamente, comenzó la gestación de significados nuevos a través de procedimientos técnicos. Por tres años mis sentidos han absorbido cotidianamente, detalle tras detalle, la realización tangible de esta aventura histórica.

Creía que estaba *En busca de un teatro perdido*¹ y, sin embargo, aprendía a estar en transición. Hoy sé que esta no es la búsqueda del conocimiento sino de lo desconocido.

Después de la creación del Odin Teatret en 1964, viajé a menudo por motivos de trabajo a Asia: Bali, Taiwán, Sri Lanka, Japón. Vi mucho teatro y danza. Para un espectador europeo no hay nada más sugestivo que ver un espectáculo tradicional asiático *dentro de su contexto*, por lo general tropical y al aire libre, con un público numeroso y reactivo, una música constante que cautiva al sistema nervioso, vestuarios

1. Eugenio Barba, *En busca de un teatro perdido. Grotowski, una propuesta de la vanguardia polaca*, Padova, Marsilio, 1955.

suntuosos que halagan la mirada e intérpretes que realizan la unidad del actor-bailarín-cantante-narrador.

Al mismo tiempo no existe nada más monótono, sin acción ni desarrollo, que los largos diálogos de decenas y decenas de minutos en donde los actores hablan en su incomprensible lengua, con una melodiosidad que se repite implacablemente.

En estas monótonas situaciones, mi atención creaba una táctica para no abandonar el espectáculo. Intentaba concentrarme y seguir sin tregua un solo detalle de un actor: los dedos de una mano, un pie, un hombro, un ojo. Esta táctica contra la monotonía me hizo notar una coincidencia singular: los actores y bailarines asiáticos actuaban con las rodillas dobladas *exactamente como mis actores del Odin Teatret*.

Los actores del Odin Teatret, después de algunos años de training, tienen la tendencia a asumir una posición en la cual las rodillas, un poco dobladas, contienen el *sats*, el impulso de una acción que aún se ignora y que puede tomar cualquier dirección: saltar o agacharse, dar un paso atrás o al costado, o levantar un peso. El *sats* es la postura de base que se reencuentra en el deporte: en el tenis, badminton, boxeo, esgrima, cuando se debe estar preparado para reaccionar.

Esta familiaridad con el *sats* de los actores del Odin, característica común de sus técnicas individuales, me ayudó a abrirme paso entre la opulencia del vestuario y la persuasiva estilización de los actores-bailarines asiáticos para *ver rodillas dobladas*. De este modo se me reveló uno de los principios de la Antropología Teatral: la alteración del equilibrio.

Si el *sats* de los actores del Odin Teatret me hizo ver las rodillas dobladas de los asiáticos, su testarudez me ofreció la ocasión de realizar nuevas conjeturas y especulaciones, esta vez lejos de Asia.

En 1978 los actores se alejaron del Odin Teatret en busca de estímulos que los ayudasen a romper la cristalización de los modelos que cada individuo o grupo tiende a desarrollar. Se dispersaron por tres meses en diferentes lugares: Bali, India, Brasil, Haití o Struer,

un pueblito a quince kilómetros de Holstebro. Los dos que fueron a Struer aprendieron bien tango, vals vienés, foxtrot y quick step en una escuela de baile de sociedad. Los que estuvieron en Bali estudiaron el Baris y el Legong; quien fue a la India, el Kathakali; los que visitaron Brasil, capoeira y algunas danzas del candomblé. Se habían obstinado en hacer aquello que, a mis ojos, se debía evitar en absoluto: aprender estilos, es decir resultados de técnicas ajenas.

Desanimado y escéptico observaba estos vislumbres de exóticos estilos aprendidos de prisa. Comencé a notar que cuando uno de mis actores ejecutaba una danza balinesa, entraba en otro esqueleto/piel que condicionaba su modo de erguirse, de desplazarse, de resultar “expresivo” a mis ojos. Luego se liberaba de él y entraba en el esqueleto/piel de actor del Odin. Sin embargo al pasar de un esqueleto/piel a otro, a pesar de las diferencias de “expresividad”, aplicaba principios similares. La aplicación de estos principios conducía a direcciones muy diversas. Veía resultados que no tenían nada en común entre ellos excepto la “vida” que los impregnaba.

Aquello que luego se desarrolló como Antropología Teatral, se fue definiendo a mis ojos y en mi mente observando la capacidad de mis actores de entrar en un determinado esqueleto/piel –es decir un determinado comportamiento escénico, una particular utilización del cuerpo, una técnica específica– y luego salir de este. Este “desvestirse” y “vestirse” de la técnica cotidiana a la técnica extra-cotidiana y de la técnica personal a una técnica formalizada asiática, latinoamericana o europea, me obligó a formularme una serie de preguntas que me condujeron a un nuevo territorio.

Para conocer más, profundizar y controlar la pragmaticidad de estos principios comunes, debía estudiar tradiciones escénicas alejadas de la mía. Las dos formas espectaculares occidentales que hubiera podido analizar (el ballet clásico y el mimo) me resultaban demasiado cercanas y no me hubieran podido ayudar a fijar la transculturalidad de los principios-que-retornan.

En 1979 fundé la ISTA, International School of Theatre Anthropology. Su primera sesión se realizó en Bonn en 1980 y duró un mes entero.² Participaron como maestros, artistas de Bali, Taiwán, Japón e India. El trabajo y la investigación confirmaron la existencia de principios que, a nivel pre-expresivo, permiten generar la presencia escénica, el cuerpo-en-vida capaz de hacer perceptible aquello que es invisible: la intención. Me di cuenta de que la artificialidad de las formas del teatro y de la danza en las que se pasa de un comportamiento cotidiano a uno “estilizado” es la premisa necesaria para producir un nuevo potencial de energía, resultado de un exceso de fuerza que se topa con una resistencia. En la ISTA de Bonn verifiqué en los actores y bailarines asiáticos la presencia de los mismos principios que había visto obrar en los actores del Odin Teatret.

A veces se afirma que yo soy un “experto” de teatro oriental, que estoy influenciado por él, que he adaptado sus técnicas y procedimientos a mi praxis. Detrás de la verosimilitud de estos lugares comunes se esconde lo contrario: es a través del conocimiento del trabajo de actores occidentales –aquellos del Odin Teatret– que he podido elevar la mirada más allá de la superficie técnica y de los resultados estilísticos de tradiciones específicas.

Es cierto que algunas formas de teatro asiático y algunos de sus artistas me conmueven profundamente, tanto como mis actores del Odin Teatret. Reencuentro la cultura de la fe, como agnóstico y como individuo que alcanzó la última etapa de su viaje, la de la cuenta

2. Desde 1980 a 1992 se realizaron las siguientes sesiones de la ISTA cuya duración osciló entre una semana y dos meses: 1980 ISTA de Bonn, Alemania; 1981 ISTA de Volterra y Pontedera, Italia; 1985 ISTA de Blois y Malakoff, Francia; 1986 ISTA de Holstebro, Dinamarca; 1987 ISTA de Salento, Italia; 1990 ISTA de Bolonia, Italia; 1992 ISTA de Brecon y Cardiff, Gran Bretaña. En 1990 la ISTA abrió una nueva actividad, La Universidad del Teatro Eurasiano, que realizó su primer seminario en Padova en 1992. Los resultados de las investigaciones de la ISTA están recopiladas en el volumen de E. Barba y N. Savarese, *El arte secreto del actor*, Col. Escenología, Editorial Artezblai S.L., España, 2012.

regresiva. Reencuentro una unidad sensorial, intelectual y espiritual, una tensión hacia algo que está contemporáneamente dentro y fuera de mí. Reencuentro el “instante de verdad”, con los opuestos que se acoplan. Reencuentro sin pesar, nostalgia o amargura, los orígenes y el entero viaje que parecía alejarme de ellos y que, en realidad, me ha regresado. Reencuentro el viejo que soy y el niño que fui, entre los colores, el olor del incienso y las mujeres que cantan.

En cada espectáculo del Odin Teatret hay un actor que, de modo sorprendente y repentino, se desviste, pero en vez de aparecer desnudo, lo hace ataviado con el esplendor de otro vestuario. Durante muchísimos años creí que era un golpe de escena inspirado por el Kabuki, el *hikinuki*, donde un protagonista, asistido por uno o dos ayudantes, se libera de pronto de su vestuario para aparecer totalmente cambiado. Creía aplicar un procedimiento japonés. Sólo ahora he comprendido este *détour* y este regreso: es el momento de la Vida, cuando en Gallipoli caía el paño violeta y yo veía, en una estatua, a Cristo resucitado.

Algunas veces puede tener sentido confrontar una teoría con una biografía. En mi viaje a través de las culturas ha crecido una sensorialidad, y se ha agudizado un estar alerta que me ha guiado en la profesión. El teatro me permite no pertenecer a ningún sitio, no estar anclado a una sola perspectiva y permanecer en transición.

Con el pasar de los años, siento dolor en mis rodillas y una dulce tibieza como artesano de un oficio que, en el momento en que se ejecuta, desaparece.

¿Disfrutaste el libro que comenzaste a leer?

Podés adquirirlo en www.interzonaeditora.com y en cientos de librerías.

Gracias por apoyar con tu lectura y recomendaciones este proyecto editorial.

interZona es una editorial literaria independiente fundada en Buenos Aires en 2002 que se ha convertido en uno de los espacios de publicación más innovadores y reconocidos de Latinoamérica por la diversidad de autores y de títulos que publica.

En **interZona** verán reunidos a escritores noveles con otros ya consagrados; a los de habla hispana con los de otras lenguas; a los poetas con los ensayistas, los dramaturgos y los novelistas; en suma, a todos aquellos que hacen posible una conversación de voces múltiples, desprejuiciada, vivaz, arriesgada, pero siempre orientada por el estilo y la marca de calidad con la que intentamos perfilar nuestra línea editorial.

INTERZONA