

La recepció de l'actor clàssic oriental en l'antropologia teatral d'Eugenio Barba

Lluís Masgrau

1

Els teatres clàssics orientals conformen un patrimoni cultural i escènic que, malgrat provenir d'èpoques molt reculades, s'ha transmès orgànicament a través dels segles i encara avui constitueix una part molt important de l'ecosistema escènic oriental. Dic una part i, d'entrada, aquesta precisió és important. A banda del teatre clàssic, a Orient hi ha una gran quantitat de formes escèniques que van des de tradicions modernes (com és ara el butoh, originat al Japó després de la II Guerra Mundial), fins a la representació dels textos dramàtics de la tradició occidental, passant per tota la gamma de possibilitats que ofereix una vida teatral viva i en constant moviment.

El bloc del que des d'Occident anomenem els teatres clàssics orientals està integrat per tota una sèrie de tradicions independents. Cada una d'aquestes tradicions constitueix una realitat en si mateixa perfectament estructurada en la qual s'amalgamen aspectes antropològics, culturals, religiosos, estètics i tècnics que, al seu torn, es projecten en els diversos elements propis de la pràctica teatral: els textos, la música, la concepció de l'espai, el treball de l'actor, el vestuari i els accessoris, la pedagogia, etc. En aquest article em centraré en un d'aquests elements: la tècnica de l'actor.

El conjunt dels teatres clàssics orientals presenta una acumulació de saber actoral molt important. Cada tradició ha establert el seu propi model d'actor, consistent en un entrellat de regles tècniques molt específiques, una determinada visió estètica, unes estratègies pedagògiques concretes, i al capdavant una qualitat expressiva molt singular, fàcilment identificable en cada cas. Des del punt de vista de les formes, aquests models actorals poden arribar a ser, i de fet són, molt divergents. Un actor de teatre Noh i un actor de teatre balinès, posem per cas, tenen a nivell formal tan poques coses en comú com un actor *stanislavskià* i un actor *grotowskià*. Ara, per sota d'aquestes diferències formals hi ha una lògica tècnica de base comuna que respon al model genèric de l'actor codificat. Aquest model d'actor desborda la rígida contraposició entre Orient i Occident. A Occident també trobem tradicions escèniques que pertanyen al model d'actor codificat, com per exemple el mim o moltes de les tradicions que integren el món de la dansa. De totes maneres, aquesta és una

qüestió que supera els límits del meu article, que se centra en els teatres clàssics orientals.

La principal característica de l'actor codificat oriental és que no inventa cap de les accions físiques i vocals dels seus personatges. La seva activitat artística es produeix sobre la base d'unes partitures físiques i, si s'escau, vocals codificades per la tradició. Aquestes partitures, que són extraordinàriament detallades i exigents, no estan anotades en cap document. La tradició les ha gravat en el cos i la ment de cada actor i així es transmeten de generació en generació a través del vincle entre un guru i els seus deixebles.¹ Respectar escrupolosament la partitura és la premissa fonamental del treball creatiu que porten a terme aquests actors. Des de l'òptica del teatre occidental això pot resultar sorprenent perquè, a Occident, gran part de l'activitat creativa de l'actor consisteix precisament en el fet d'inventar les accions físiques i vocals dels seus personatges. En el teatre clàssic occidental, el que està codificat és el text. En canvi, si a un actor occidental que interpreta un drama de Shakespeare li imposen les accions físiques i vocals del seu personatge pot tenir fàcilment la sensació que s'està conculcant, o en tot cas limitant, la seva llibertat creativa. De totes maneres, la lògica creativa dels actors clàssics orientals esdevé molt més comprensible si la comparem amb el que passa, a Occident, en el camp de la dansa o de la música clàssica. Un concertista de piano o un cantant d'òpera, posem per cas, treballen sobre la base de partitures musicals que tenen l'obligació de respectar en els seus mínims detalls. I tal com passa en aquests casos, en els teatres clàssics orientals alterar la forma externa de la partitura és, en principi, un símptoma d'imperícia professional inacceptable.² La creativitat dels actors codificats es juga en el fet *d'interpretar* una

1. En algunes tradicions, com la dansa Odissi, el que està codificat no són les partitures sinó la gramàtica corporal que utilitza l'actor-ballerí. En aquest cas l'actor-ballerí coreografia les seves danses amb elements preestablerts. És a dir, inventa la composició, però no les accions físiques amb les quals treballa.

2. Dic «en principi» perquè massa sovint es tendeix a veure els teatres clàssics orientals com a formes i tradicions immutables, oblidant, d'aquesta manera, totes les vicissituds i canvis que han sofert a través dels segles. Aquests canvis, que han afectat també les partitures del repertori, són producte d'una evolució i no de ruptures tal com passa sovint en el teatre occidental, on els idearis artístics tendeixen a articular-se com a contrapropostes dels idearis immediatament precedents. En els teatres clàssics orientals les diverses aportacions de cada època es produeixen en el marc d'una tradició sòlidament establerta. Això fa que l'evolució de les formes sigui molt lenta i sovint imperceptible des de la mirada occidental (SAVARESE, 2006 : Introducció).

partitura establerta, és a dir, en el fet de personalitzar-la a través de microvariacions, del fraseig, dels registres i colors energètics que són capaços d'injectar-hi.

La dinàmica creativa implícita en el fet d'interpretar una partitura establerta la trobem formulada en algunes llengües de treball. Així per exemple en el teatre clàssic japonès (tant en el Noh com en el Kabuki) es parla de *shu-ha-ri*. El *shu* indica el primer estadi del treball: aprendre la partitura en tota la seva riquesa de detalls. El segon estadi, el *ha*, indica el moment que l'actor és capaç de moure's espontàniament dins dels límits de la partitura apresada. El tercer estadi, el *ri*, indica el punt d'arribada del treball: el moment que l'actor pren distància de la partitura i per tant és capaç de modelar-la.

El fet de posseir un repertori molt extens de partitures fixades per la tradició fa que el treball dels actors clàssics orientals tingui una base artesanal molt sòlida. Són actors capaços de crear en dècimes de segon una qualitat de presència escènica molt notable. Els cicles d'aprenentatge estan perfectament establerts en el context de cada tradició. Solen començar en edat preadolescent i duren bastants més anys que els cicles d'aprenentatges usuals a les escoles de teatre occidentals. Es tracta d'aprenentatges molt durs que —tal com passa en el ballet— impliquen una certa deformació corporal per tal d'assumir el comportament extraquotidià de cada tradició. Decroux es referia a aquesta deformació necessària per fabricar l'expressivitat de l'actor quan parlava del principi de la *contrainte*.

Una altra característica important dels actors clàssics orientals és que el seu horitzó artístic no estableix cap diferència entre el teatre i la dansa, per la qual cosa seria més exacte parlar d'actors-ballarins. Les partitures dels actors-ballarins orientals poden ser qualificades indistintament com a teatre o dansa. Les dues realitats apareixen superposades de forma inseparable en una única manifestació escènica. La complexitat narrativa dels espectacles es produeix sobre un fons de dansa molt visible per la qual cosa podríem parlar d'un teatre que dansa.

La civilització occidental dels últims tres segles ha tendit a pensar el teatre i la dansa com a dos gèneres escènics. Però hi ha una altra manera de pensar la dansa: com un *estrat* primari, profund, a vegades ocult, de qualsevol presència escènica. Pensada d'aquesta manera, la dansa supera la contraposició de les tradicions codificades orientals amb les occidentals. La trobem també en totes les tradicions no codificades occidentals. El substrat de dansa és molt visible, per exemple, en l'actor biomecànic de Meyerhold o en el model d'actor creat per l'Odin Teatret. També és visible, per bé que d'una manera més subtil, en l'actor de Grotowski. I és també present, encara que sovint

d'una manera no del tot visible per a l'espectador (però tanmateix perceptible en els efectes que produeix sobre la seva sensibilitat), en l'actor stanislavskià mitjançant el joc dels impulsos i les microaccions. Copeau afirmava que el drama és en essència una dansa. El modelatge de l'energia consubstancial a qualsevol forma d'interpretació actoral implica un fons de dansa que pot ser codificat o no, més o menys visible per a l'espectador, més explícit o més absorbit, és pot produir acompanyat d'una música o no (BARBA, 1996). En els teatres clàssics orientals la música és gairebé permanent, la qual cosa obliga els actors-ballarins a cenyir i fer dialogar les seves partitures físiques amb les partitures musicals. Acotar l'actuació de l'actor a través de referències musicals fou una de les grans obsessions de Meyerhold.

La dramaturgia que despleguen els actors-ballarins dels teatres clàssics asiàtics sovint no segueix una lògica narrativa lineal. La presència escènica d'aquests actors es fonamenta en una dramaturgia dinàmica molt refinada i complexa. És una dramaturgia feta d'impulsos i contraimpulsos, de tensions orgàniques, d'una autèntica arquitectura corporal on cada acció es descabdella en l'espai dissenyant múltiples peripècies. Sobre la base d'aquesta dramaturgia dinàmica la dramaturgia narrativa es desplega a través de salts i ruptures, anant endavant i endarrere en el temps, alternant punts de vista, passant de l'objectivitat a la subjectivitat, de la tercera persona a la primera persona, del general al particular. Així, les partitures dels actors sovint desborden els límits del personatge. En algunes tradicions l'actor-ballerí actua com un contahistòries que encarna successivament diversos personatges. I no només personatges humans, sinó també fantasmes, dimonis, esperits, animals, fenòmens de la natura o objectes. El cos de l'actor ha estat preparat per representar qualsevol cosa (Decroux diria per escapar a la tautologia d'un cos humà condemnat a representar un cos humà). La dramaturgia de l'actor clàssic asiàtic implica un muntatge refinat de punts de vista, plans, personatges i esdeveniments narratius. De vegades l'actor dona simultàniament informacions que pertanyen a punts de vista o plans diferents. Per exemple, en diverses danses clàssiques de l'Índia l'actor-ballerí narra l'acció amb les mans a través dels *mudras* (formes codificades que tenen un sentit precís, tal com passa amb el llenguatge dels sordmuts) i simultàniament, amb la cara, recrea les reaccions emocionals dels diversos personatges. En l'òpera xinesa l'actor-ballerí recrea les accions del seu personatge amb el cos mentre, de vegades, amb la cara fa tota una sèrie de comentaris morals sobre allò que està representant.

2

Durant molts segles el teatre occidental i el teatre oriental no van dialogar, de la mateixa manera que la medicina occidental i les medicines orientals eren fins fa ben poc dos mons separats. Els imperatius de la geografia convertien els teatres clàssics orientals en una realitat accessible només als viatgers i aventurers. Haurem d'esperar fins a final del segle XIX i començament del XX per trobar els primers símptomes d'un cert intercanvi entre els artistes escènics orientals i els occidentals. En aquesta època, alguns actors-ballarins orientals (sobretot japonesos, cambodjans i javanesos) comencen a fer acte de presència a Occident en el marc de les successives exposicions colonials i universals. És interessant constatar que l'arribada d'actors-ballarins orientals a Occident a vegades desencadena una influència bidireccional. El descobriment d'una realitat teatral tan diferent de la pròpia esdevé un estímul renovador tant per a l'escena occidental com per a l'escena oriental. El cas de la parella Kawakami Otojiro - Sada Yacco és emblemàtic en aquest sentit (vegeu més endavant la nota 3).

Aquests primers contactes entre els teatres clàssics orientals i el teatre occidental es produeixen marcats pel desconeixement que els occidentals tenen de l'escena oriental, la qual cosa va generar no pocs debats, malentesos i fenòmens d'estranyament.

En tot cas, els primers espectacles orientals que es van poder veure a Occident van ser apreciats sobretot per la seva estètica, per la lògica dramaturgia, pel seu exotisme, per la seva concepció de la teatralitat o pel seu vestuari. El treball de l'actor, però, va passar molt més desapercebut i no va ser gaire pres en consideració. Els crítics teatrals de l'època amb prou feines n'esmenten la gran riquesa de detalls i la precisió sense entrar a analitzar-ne ni valorar-ne la lògica interna, és a dir la tècnica. Hi havia una ignorància de base sobre aquesta qüestió. Nicola Savarese contextualitza bé el problema quan diu:

La raó d'aquesta ignorància és coneguda: rau en l'arrelat antagonisme entre l'ànima i el cos, exasperat pel missatge cristià, que considera el cos com el lloc dels instints i de les satisfaccions bestials, i l'ànima com el bressol de l'elevació espiritual i de les aspiracions nobles [...] Una de les conseqüències d'aquesta cultura escindida, totalment vigent al segle XIX, era el fet de subvalorar no només la cultura del cos, sinó també qualsevol noció de tècnica corporal; per tant, les tècniques artístiques, fossin de l'actor o del ballarí, tampoc no eren preses en consideració fora de l'ambient estrictament

interessat en el tema, i a vegades ni tan sols en aquest» (Tradueixo de l'italià, 2006 : 329).

Durant els segles XVIII i XIX ja hi havia hagut alguns pioners que s'havien ocupat de les tècniques corporals per a l'escena, però haurem d'esperar ben bé fins a final del segle XIX i començament del XX perquè a Occident es produeixi un autèntic debat sobre la cultura del cos del ballarí i de l'actor. A més d'aquesta carència de base, hem de considerar una altra escissió igualment important en la cultura occidental: la que separava la dansa i el teatre com a dos gèneres escènics totalment diferents. A Occident, el debat sobre la cultura corporal adequada per a l'escena es va produir abans en el món de la dansa que no en el del teatre. No és pas estrany, doncs, que en un primer moment les actuacions dels actors orientals tinguessin conseqüències molt més concretes per a la dansa que per al teatre. El realisme que imperava en el teatre, les exigències narratives del drama occidental i unes tècniques actorals disperses que no sempre implicaven l'exigència d'una autèntica cultura corporal, determinaven un context on el saber dels actors orientals apareixia llunyà, poc aprofitable. En canvi, els ballarins que en aquella època intentaven renovar la dansa en van saber treure un estímul precís i revelador. Cléo Dé Mérode, Ruth Saint-Denis i fins i tot Nijinski es van inspirar en alguns principis tècnics i estètics de les formes orientals per trencar amb les codificacions tradicionals de la dansa i substituir-les per altres de noves.

A principi del segle XX, dintre del context de renovació teatral que intenta buscar formes expressives alternatives al realisme i al naturalisme, els homes de teatre comencen a interessar-se vivament per l'actor dels teatres clàssics orientals. És en aquest moment que per primera vegada el teatre (i no només la dansa) occidental es confronta directament amb el saber dels actors-ballarins orientals. De mica en mica, aquest saber entra a formar part de la pràctica i el discurs sobre l'actor que estan elaborant els grans protagonistes de la reforma teatral. Al costat de les formes teatrals antigues (com el teatre grec o la Commedia dell'Arte) i de les formes ignorades pel teatre dramàtic (el teatre popular, el circ, el cabaret i tot el patrimoni teatral que Meyerhold designava amb el nom de *balagan*), els teatres orientals constitueixen un estímul de primer ordre. Segons Nicola Savarese, potser el més important i per tres raons: primer perquè els teatres clàssics orientals fornien exemples de tradicions vives, la qual cosa contrastava amb les formes teatrals que pertanyien al passat de la cultura escènica europea (com el teatre grec, la Commedia dell'Arte, el teatre elisabetià o el teatre del segle d'or espanyol); segon perquè a diferència dels altres exemples vigents (com el circ, el teatre de va-

rietats, el music-hall, el cabaret o el teatre popular) els teatres orientals desplegaven una teatralitat totalment fonamentada en un saber actoral extraordinàriament rigorós i exigent; però, sobretot, hi havia una tercera raó que explica la fascinació dels pioners de la direcció escènica per als teatres clàssics orientals, i era que constituïen una manifestació escènica que no pertanyia a la civilització europea. És a dir, significaven una alteritat radical. I això és decisiu si tenim en compte que els grans renovadors teatrals del segle XX no buscaven simplement una nova estètica alternativa al naturalisme. Buscaven la manera d'escapar al mitjà teatral de l'època, a tots els usos, costums i pràctiques que regulaven el teatre i el convertien en l'expressió d'una cultura escènica caduca, marcada per la comercialització, una espectacularitat de traç gruixut i el divisme. Per això els grans renovadors del teatre europeu no s'accontenten amb fer teatre, es concentren en la creació d'un model teatral. Les grans revolucions teatrals del segle XX es concreten en teatres, centres de treball, petites escoles, laboratoris, estudis, teatres-escola, comunitats que agafen el valor d'enclavaments on s'elaboren les bases d'una cultura teatral autònoma. Quasi totes aquestes microcultures teatrals, que amb el temps canviaran la cara del teatre europeu, passen per la construcció d'un nou model d'actor. I és aquí on el saber dels actors clàssics orientals troba un terreny fèrtil: constitueix un exemple concret, reeixit, eficaç i suficientment allunyat de la cultura teatral occidental com per alimentar la necessitat de diferenciar-se que nodreix les grans revolucions teatrals del segle XX (SAVARESE, 2006 : Introducció i capítol VI).

Naturalment que en cap cas es tractava d'imitar els actors orientals. Es tractava més aviat de confrontar-se amb el saber d'aquests actors per extreure'n idees, equivalències, analogies i recursos tècnics que, convenientment barrejats amb elements d'altres procedències i posats en la batidora de les obsessions i les recerques dels grans mestres d'actors occidentals, donaven lloc a noves formes i models d'actor. Craig, Tairov, Meyerhold, Copeau, Dullin, Artaud, Brecht, Grotowski i Barba són alguns dels que van assajar aquesta confrontació a la recerca d'un model d'actor. Cada cas és diferent i té unes vicissituds pròpies. Però fins a Grotowski, la confrontació amb el saber dels actors orientals es va caracteritzar per, almenys, tres factors que delimiten el marc d'aquesta confrontació i les possibilitats que se'n deriven.

Un primer factor a tenir en compte és que, fins als anys seixanta, la confrontació dels homes de teatre occidentals amb els actors orientals no va implicar el viatge a Àsia per veure aquests actors en el seu context originari. La confrontació es fa possible gràcies al viatge d'actors i companyies asiàtiques a Europa i Amèrica. Això va fer que la visió dels espectacles es produís en

contextos com les exposicions colonials i universals, o en el marc de *tournées* sotmeses a una sèrie d'exigències comercials, pràctiques i econòmiques. Aquests contextos no originaris sovint alteraven alguns aspectes fonamentals de la teatralitat oriental i afavorien els malentesos i els equívocs.

Un segon factor que es deriva del primer és que aquesta confrontació amb els actors clàssics orientals es limita a uns pocs, poquíssims, espectacles. Craig va veure Sada Yacco a Londres el 1900 i Hanako a Florència el 1907.³ Stanislavski i Meyerhold també van poder apreciar en directe l'art de Sada Yacco i Hanako. El 1928 Meyerhold va tenir ocasió de presenciar la companyia de Kabuki dirigida per l'actor Ichikawa Sadanji, de gira per la Unió Soviètica (Leningrad i Moscou). Era la primera vegada que una companyia de Kabuki actuava fora del Japó. Dos anys més tard, el 1930, va veure a París

3. Els casos de les actrius japoneses Sada Yacco i Hanako és molt específic i va generar molta controvèrsia. Cap de les dues era actriu al Japó. Es van convertir en actrius per circumstàncies diverses en el moment que van viatjar a Europa. En un context cultural i escènic tan diferent, van poder aprofitar la seva experiència de *geishas* per enllestir espectacles que eren una mena de mimodrames en un acte basats en històries teatrals japoneses convenientment adaptades per fer-les comprensibles a un públic occidental. Quan van tornar al Japó, Sada Yacco i Kawakami (el seu director i company sentimental) van fer el mateix, però al revés: adaptar històries del repertori occidental (per exemple *Otello* o *Hamlet*) per al gust i la sensibilitat dels japonesos. La base tècnica de Sada Yacco i Hanako era una barreja d'arts marcial i de *buyo*, la dansa de les *geishas*. Per tant, no es tractava de teatre clàssic japonès en sentit estricte. Així, Craig no va apreciar l'art de Sada Yacco i Hanako per considerar-lo una falsificació del Kabuki. Altres espectadors menys informats que Craig van prendre els espectacles de Sada Yacco i Hanako com un exemple genuí de Kabuki. Savarese contextualitza i aclareix la situació quan diu: «Els espectacles de Kawakami i Sada Yacco eren una imitació del Kabuki: però imitació no vol dir falsificació, de la mateixa manera que una opereta no vol dir una òpera petita, sinó simplement reprendre un model amb un altre estil. D'aquesta manera en el món del teatre japonès es pot dir que les danses de les *geishas* són (encara ara a l'actualitat) una imitació del Kabuki o que fins i tot el mateix Kabuki és una imitació del Noh: és a dir una mena de calc, produït amb el temps, a altres nivells expressius, tècnics, culturals i econòmics. Aquests diversos graus d'imitació del Noh, que és el model de referència, encara són visibles: és el que passa quan assistim a una mateixa història representada en l'estil del Noh, del Kabuki o de la dansa *buyo* (que significa «dansa» *tout court* i que ha incorporat la dansa de les *geishas*). Es tracta de tres estils, o millor dit de tres nivells diferents d'art, cadascun dels quals té un mòdul artístic propi, un propi prestigi i un públic de seguidors afeccionats» (Tradueixo de l'italià, 2006 : 282).

una altra companyia de Kabuki, la del Teatre Dotombori d'Osaka. La companyia venia dels Estats Units i després de París va actuar també a Londres, Berlín, Estocolm, Copenhaguen, Milà i Roma. Finalment, Meyerhold va veure les representacions d'Òpera xinesa que la companyia del famós actor Mei Lanfang va oferir a Moscou l'any 1935. Stanislavski, Tairov, Eisenstein i Brecht també van poder apreciar en directe l'art de Mei Lanfang. Dullin va assistir a les representacions de Kabuki del Teatre Dotombori d'Osaka a París, el 1930. Artaud va veure un espectacle de danses cambodjanes a l'Exposició Colonial i Nacional de Marsella l'any 1922. Posteriorment, el 1931, va descobrir el teatre balinès al pavelló holandès de l'Exposició Colonial de París. Com es desprèn dels fets, es tracta de contactes molt circumstancials i, sobretot (un altre aspecte que cal tenir molt en compte), es tracta de contactes que es limiten a la visió d'espectacles o fragments d'espectacles, i per tant no entren en l'exploració dels processos d'aprenentatge o en la lògica de treball inherent en la preparació dels espectacles.

L'exploració dels mètodes de treballs dels actors orientals (dels seus procediments tècnics i dels seus processos d'aprenentatge) —i aquest seria el tercer factor— es va produir sobretot a través de l'estudi d'obres escrites, és a dir, a través d'una confrontació intel·lectual. Quan es va produir, va ser en alguns casos paradigmàtics (com el de Brecht o Artaud) en què la visió dels espectacles no va anar precedida ni seguida d'un estudi de l'actor oriental. En realitat, a Brecht i Artaud el teatre oriental era un tema que els interessava poc. En aquests dos casos la confrontació amb els actors clàssics orientals va ser una il·luminació, un llampec d'inspiració que va encendre i va ajudar a formular una sèrie de visions teatrals molt personals que els dos creadors ja feia temps que portaven al fons del seu equipatge mental. En els altres casos, l'estudi va ser real i fins i tot apassionat, però, com dèiem, es va fer d'una manera indirecta a partir de la lectures de llibres i l'anàlisi de la iconografia. Amb l'agreujant que, els llibres i articles occidentals sobre els teatres clàssics orientals que hi havia disponibles en aquella època no estaven escrits per especialistes de teatre, sinó per filòlegs o per gent que, a causa del seu ofici (diplomàtics, missioners, mercaders), havien viscut durant anys a Àsia i s'havien interessat per les formes teatrals. Tot això va fer que l'estudi de l'actor clàssic oriental portat a terme pels grans renovadors teatrals d'occident estigués necessàriament abocat a una perspectiva parcial, fragmentària i propensa als equívocs. Savarese aporta una citació de Meyerhold que resumeix perfectament aquest estat de la qüestió: «Jo coneixia el teatre Kabuki de manera teòrica, gràcies als llibres i els materials iconogràfics, en coneixia també les tècniques, però quan vaig assistir a un espectacle Kabuki em va semblar de no

haver-ne llegit mai res, de no conèixer-lo en absolut» (Tradueixo de l'italià, 2006 : 447).

Com és sabut, el gran impuls renovador que va recórrer el teatre dels quaranta primers anys del segle xx es va afeblir després de la II Guerra Mundial. Tota la cultura teatral que havien construït els protagonistes de la Gran Reforma va entrar en una mena de letargia. En consonància amb això, als anys quaranta i cinquanta també va decaure l'interès dels homes de teatre occidentals pels teatres clàssics orientals. Haurem d'esperar fins a començament dels anys seixanta per trobar els primers símptomes d'un renovat interès per l'actor oriental. Aquests símptomes es concreten en dues posicions. D'una banda, és en aquesta època que es produeixen els primers estudis de les grans tradicions clàssiques orientals duts a termes per gent de formació específicament teatral. De l'altra, hi trobem la figura de Jerzy Grotowski.

La cultura oriental, concretament la de l'Índia, va ser una de les grans passions de Grotowski i va tenir molta influència en la construcció de la seva personalitat, en les seves recerques teatrals i en les seves formulacions teòriques. De tota manera, l'apropament de Grotowski a la civilització oriental no incloïa, d'entrada, un especial interès pels seus teatres clàssics. El seu gran centre d'interès girava al voltant de l'hinduisme. La posta en escena de *Shakuntala* que va presentar a final del 1960 al Teatre 13 Rzędów, a Opole, s'ha de posar en el context d'aquest interès per l'hinduisme. Si bé és veritat que per a la realització de l'espectacle Grotowski van inspirar-se en algun recurs tècnic dels actors-ballarins de l'Índia, l'elecció de *Shakuntala* no responia tant un interès pel teatre de l'Índia, sinó l'interès per la filosofia hindú. Dos anys més tard, el 1962, Grotowski es va apropar d'una manera directa al saber dels actors clàssics orientals. En aquell moment el context de les seves recerques teatrals havia canviat. Era quan havia instaurat en el seu teatre la pràctica del *training*, un espai autònom de les representacions i els assajos on ell i els actors investigaven sobre la tècnica actoral. D'aquesta manera el teatre avantguardista 13 Rzędów va començar la seva progressiva transformació envers un teatre-laboratori. Paral·lelament, l'interès de Grotowski es començava a desplaçar de la construcció d'espectacles cap a la pedagogia i la investigació. En aquest moment, com dèiem, Grotowski es va interessar per les tècniques dels actors clàssics orientals. Així, l'agost de 1962 va viatjar a la Xina on va poder veure nombrosos espectacles d'òpera xinesa i parlar amb alguns especialistes. Un any més tard, el 1963, el seu ajudant de direcció Eugenio Barba va viatjar a l'Índia i va portar-ne nombroses informacions sobre el teatre Kathakali. Durant uns anys Grotowski va introduir en el *training* alguns exercicis i principis dels actors orientals.

La confrontació de Grotowski amb el saber dels actors orientals ofereix una novetat important: Grotowski és el primer home de teatre occidental que realitza el viatge a Àsia i, per tant, té ocasió de veure *in situ* el teatre clàssic xinès. És indubtable que aquesta confrontació amb l'actor oriental va ser molt important per al desenvolupament del *training*. Però també és veritat que l'interès pels teatres clàssics orientals va quedar una mica soterrat en la trajectòria posterior de Grotowski, mentre que l'interès per la filosofia i la religió hindús va continuar en primer pla.

Aquesta panoràmica històrica, forçosament esquemàtica i incompleta, era necessària per abordar el cas de Barba i observar en perspectiva la seva aportació en la confrontació amb el saber dels actors clàssics orientals.

3

Eugenio Barba va interessar-se abans per la cultura oriental, exactament per la filosofia hindú, que pel teatre. Als anys cinquanta, quan era un jove immigrant que intentava sobreviure a Oslo, li va caure a les mans el llibre de Romain Roland *Ramakrishna*. L'interès per la figura de Ramakrishna va desencadenar altres lectures *orientals* i sobretot va motivar el primer viatge de Barba a Àsia. L'any 1955 es va enrolar com a mariner en una nau mercant en direcció a Orient. El seu objectiu era anar a visitar un temple que una viuda rica havia fet edificar especialment per a Ramakrishna a Dakshineswar, a la riba del Ganges, on, segons explicava Roland en el seu llibre, el monjo hinduista baixava cada dia una escala per anar a fer les seves ablucions al riu. Després d'aquest primer viatge, Barba va mantenir l'interès per l'hinduisme. Anys més tard, quan va arribar a Opole, aquest interès va ser un dels punts de contacte més forts amb Grotowski.

La fascinació de Barba per l'Orient —que ha constituït un dels seus grans interessos— no ha estat mai una estratègia per allargar els límits de la pròpia cultura enriquint-la mitjançant el diàleg amb altres cultures distants. És a dir, ja des d'aquest primer moment, no hi havia per part de Barba la voluntat d'emprendre un diàleg intercultural, sinó una necessitat existencial més profunda. Abans d'interessar-se pel teatre, l'Orient era per a Barba una possibilitat de trencar els lligams amb la seva cultura italiana i occidental per tal de construir-se una identitat d'emigrant. Aquesta serà una de les grans obsessions existencials de Barba, potser la més important: la necessitat d'arrelar-se en la no-pertinença, de bastir una pàtria ideal feta de valors sense fronteres. És el que ell anomena el País de la Velocitat. «El que em fascinava no era l'encreuament de cultures. Mai no he desitjat conscientment de situar-me en un

tal encreuament. Volia ser un 'viatger de la velocitat'. Hi ha persones que viuen en una nació i en una cultura. I hi ha persones per a les quals el territori on viure és el propi cos. Són els viatgers que travessen el País de la Velocitat, un espai i un temps que no té res a veure amb el paisatge i les estacions del lloc que travessen» (Tradueixo de l'italià, 2005).

Quan el gener de 1962 Barba va aterrar al teatre 13 Rzędów, Grotowski començava la seva recerca sobre el *training*. A l'agost d'aquell mateix any té lloc el viatge de Grotowski a la Xina on va prendre contacte directe amb l'Òpera xinesa. Així, Barba es va trobar, des del primer moment del seu aprenentatge, sobre la via dels teatres clàssics orientals. L'any 1963 realitza el seu segon viatge a l'Índia, ara específicament atret pel teatre hindú i a la recerca de «secrets professionals» que poguessin ser útils per a la investigació de Grotowski i els seus actors. Després de diverses peripècies per l'Índia, Barba acaba a Cheruthuruty, un poblet de Kerala on hi ha una escola de Kathakali. Allà, durant tres setmanes, conviu amb els vaillets de l'escola i assisteix al seu entrenament quotidià. A més a més va tenir ocasió de veure espectacles de teatre Kathakali en el seu context original.

Quan Barba torna a Opole, Grotowski introdueix exercicis del Kathakali al seu entrenament. Aquests exercicis van ser abandonats més tard, però en aquell moment van contribuir molt a desenvolupar el *training* de Grotowski i els seus actors. Barba també va escriure un llarg article sobre el teatre Kathakali que es va publicar l'any 1965 en francès a *Les Lettres Nouvelles* (1965a). L'any 1967 l'article es va publicar en anglès i italià. A més d'aquest article, Barba va publicar a la revista danesa *Vindrosen* un altre article més curt sobre la seva estada a l'escola de Kathakali (1965b). Val a dir que, a diferència d'altres tradicions de teatre clàssic oriental, aleshores el Kathakali era pràcticament desconegut a Occident. El mateix Barba el desconeixia abans d'emprendre el viatge. L'article va contribuir molt a cridar l'atenció sobre aquesta tradició *amagada* i a difondre-la.

Però l'estada en el Kathakali Kalamandalam tindrà conseqüències més a llarg termini: serà una experiència que marcarà profundament la personalitat professional de Barba. A la seva obra escrita hi fa referència diferents vegades. Més enllà de les formes, l'estètica, l'entrenament i la dramaturgia actoral del Kathakali, el que realment el va impressionar va ser l'*ethos* d'aquells vaillets que es llevaven cada dia a l'alba per executar els seus exercicis, en silenci, durant llargues hores. Era un *ethos* que no emanava de grans ideals, ni d'obsessions personals, sinó de la disciplina, el rigor i la humilitat amb què els vaillets aprenien la tècnica extremadament exigent de la seva tradició. Tot el sentit del seu fer teatre semblava comprès en aquesta submissió a la tradició

que havien escollit. Barba havia passat per l'escola oficial de teatre de Varsòvia i coneixia l'ambient del teatre occidental. En definitiva, venia d'un context on sovint l'exercici de l'ofici teatral s'empeltava de tota mena de personalismes, justificacions, discussions, actituds viciades, ideals polítics o exigències comercials. L'experiència a l'escola del Kathakali li va fer entendre que la tècnica era el nivell fonamental de l'ofici, que qualsevol aventura teatral havia de començar per aparcar els grans discursos sobre les motivacions i el sentit del teatre per acarnissar-se en el domini d'una tècnica. No perquè les motivacions i el sentit de la pràctica teatral estiguessin mancades d'importància, sinó perquè el domini de la tècnica és d'entrada una resistència que obliga l'actor a prendre posició, a materialitzar les seves motivacions en un *comportament concret*. La tècnica és el que fa que un actor sigui un actor. Sense aquesta identitat actoral tota la resta s'esvaeix en una nebulosa informe i poc eficaç.

El 1964 Barba va fundar l'Odin Teatret a Oslo amb un grup d'estudiants que no havien passat les proves d'ingrés a l'escola oficial. Des d'aleshores fins a la meitat dels anys setanta, ell i els seus actors es van concentrar en la construcció i el domini d'una tècnica personal. El valor i la necessitat de la tècnica va constituir la principal brúixola professional de Barba en aquests primers deu anys de la seva carrera professional. Aquesta necessitat, tan important, es veia amplificada pel fet que, tant Barba com els seus actors, eren autodidactes. Per sobre de tot, hi havia el desafiament de demostrar una competència professional que, d'entrada, com a autodidactes i exclosos del mitjà oficial, no tenien.

En el procés de construcció d'una tècnica actoral Barba es va recolzar moltíssim en tot el que havia après amb Grotowski. Paral·lelament llegia tota mena de llibres dels grans reformadors i intentava, a les palpentes, assimilar i integrar en el *training* de l'Odin els ensenyaments d'Stanislavski, Meyerhold, Vakhtangov, Dullin, etc. Aïllat amb els seus actors en una petita ciutat de Jutlàndia (Holstebro), els llibres dels grans reformadors eren una àncora, un refugi i un estímul de primer ordre. Al costat de la gran tradició europea hi havia l'influx dels teatres clàssics orientals. Ara bé, malgrat l'experiència del Kathakali, el teatre oriental continuava essent per a Barba i els seus actors una realitat llunyana, mítica, entrevista a través dels llibres i les fotografies. Així, es van inspirar en algunes imatges del Kabuki o de l'Òpera xinesa per construir exercicis. Sobre la imatge congelada de la fotografia inventaven desenvolupaments dinàmics. També el *training* vocal es poblava d'estímuls i referències orientals (improvisacions sobre els *raga* indis o sobre els cants del Bunraku japonès). Com és obvi, no es tractava d'imitar les formes asiàtiques,

sinó d'utilitzar-les com a estímul per crear exercicis propis. La manera que tenien Barba i el seus actors de confrontar-se amb el saber dels actors orientals no era, en aquesta fase inicial, tan diferent de la que havien dut a terme, en el seu moment, els grans reformadors europeus. Hi havia a la base la mateixa falta d'un coneixement directe i profund.

A més d'aquesta confrontació a través del *training*, hi havia les lectures i l'estudi de textos sobre els teatres clàssics orientals. Des del 1964 Barba va publicar una revista de teoria teatral (*Teatrets Teori og Teknikk*) on la traça dels teatres orientals apareixia al costat dels textos dels grans reformadors. Així el número 15 de la revista, publicat l'any 1971 estava dedicat a l'art de l'actor a la Xina i el Japó. El número següent, també del mateix any, va consistir en la publicació dels escrits de Zeami sobre el teatre Noh.

Per tal de trencar l'aïllament professional, sobreviure econòmicament i tenir a mà exemples pràctics de saber teatral, a partir de l'any 1966 (any que es va establir a Dinamarca) l'Odin va començar a organitzar seminaris a Holstebro per a professionals del teatre escandinau. D'aquesta manera van arribar a l'Odin Teatret Grotowski, Krejca, Dario Fo, els germans Colombaioni, Decroux, Lecoq, Barrault, el Living Theatre. Aquests seminaris donaven la possibilitat a Barba de trobar-se directament amb grans mestres, veure com treballaven, assistir a les seves demostracions, conviure amb ells durant uns dies, fer-los tota mena de preguntes per intentar *robar-los* alguns dels seus secrets professionals.

Cap a meitat dels anys setanta, Barba fa un pas més en la seva relació amb els teatres orientals i decideix convidar grans mestres asiàtics a donar seminaris a Holstebro. L'any 1972, l'Odin organitza un seminari sobre teatre japonès. Hi participen els actors Noh Hideo i Hisao Kanze, l'actor Kabuki Sawamura Sojuro, actors Kyogen de la família Nomura i els actors del teatre contemporani de Shuji Terayama. L'any 1974, el seminari es dedica al teatre balinès i javanès. Hi destaca la presència dels dos grans mestres balinesos I Made Djimat i I Made Pasek Tempo. L'any 1976 el seminari tracta el teatre hindú. Aquí Barba coneix el treball de la gran ballarina Odissi Sanjukta Panigrahi i el treball de l'actor Kathakali Krishna Namboodiri. Aquests encontres amb actors clàssics orientals permeten a Barba tenir un coneixement pràctic de primera mà que es barreja amb les informacions que ja tenia gràcies a les seves lectures.

En el moment que l'Odin organitza aquests seminaris amb actors orientals, Barba i els seus actors tenen uns deu anys d'experiència professional. Han acumulat un saber actoral notable que ja és perfectament visible en els espectacles del grup. *Ferai* i *Min Fars Hus* han tingut ressò a nivell interna-

cional i els crítics comencen a parlar d'un nou model d'actor. En aquest moment la presència d'actors orientals a Holstebro juga un paper fonamental: serveix d'estímul concret i precís per guiar el treball de Barba i els seus actors cap a nous horitzons i fites teatrals. La confrontació amb l'Orient, aquesta vegada totalment centrada en el saber dels seus actors clàssics, serveix per trencar els lligams del propi saber i la pròpia cultura teatral. Una vegada més no es tracta d'interculturalitat, sinó de trobar vies de sortida que permetin avançar cap a nous territoris. «Per a mi, el món màgic del teatre asiàtic —diu Barba recordant aquella època— va ser com una corda que em permetia grimpar fora de les obvietats, no només les d'un món teatral al qual no em volia adherir, sinó també les de les *nostres* regles, de tot allò que havíem inventat i que érem massa pobres o massa temorosos per abandonar sense una empenta» (Tradueixo de l'italià, 2005).

Però la trobada amb els actors orientals que es deriva dels seminaris a Holstebro té una altra conseqüència. Barba teixeix una complicitat i una relació personal, en alguns casos de gran calat, amb els mestres orientals que el visiten. Alguns d'aquests mestres es convertiran en autèntics companys de viatge en el moment en què Barba fundi la ISTA (International School of Theatre Anthropology).

Cap a final dels anys setanta Barba comença a entreveure noves possibilitats de relació i confrontació amb els actors clàssics orientals. Si bé és veritat que el contacte directe amb aquests actors va tenir una gran influència en l'entrenament i, en un pla més general, en la cultura teatral de l'Odin, també es veritat que l'experiència acumulada per Barba amb els seus actors va influenciar d'una manera decisiva la seva mirada de l'actor oriental. Quan va anar per primera vegada a l'Índia, Barba es preguntava, sobretot, com era possible que els actors Kathakali el suggestionessin tant si ell ho ignorava tot d'aquella tradició teatral. No entenia les històries que representaven (ni els fets que explicaven ni el missatge profund que transmetien), no entenia les convencions segons les quals treballaven els actors. I tanmateix aquells actors estranys i enigmàtics tenien la capacitat de fascinar-lo amb l'energia i la vida que irradiaven. El que descollocava el jove Barba era la incapacitat de comprendre aquella estranya comunicació que s'establí entre ells i els actors Kathakali. Ara, després de quinze anys treballant amb els seus actors i d'incomptables experiències professionals, Barba començava a comprendre. O més ben dit, començava a albirar una altra manera de comprendre el saber dels actors orientals. De mica en mica s'adonava que darrere les codificacions de cada tradició hi havia un terreny que agermanava els actors clàssics asiàtics amb els actors de l'Odin i els altres actors de les grans tradicions occidentals. Aquest

terreny comú semblava dibuixar-se a partir d'uns principis comuns dels quals emanava l'eficàcia professional.

Aquestes inquietuds i aquests nous horitzons es van concretar en la fundació de la ISTA. És llavors que el contacte directe amb els actors orientals es multiplica, ja sigui per la presència d'aquests actors a les sessions de la ISTA, ja sigui pels viatges que Barba fa a Àsia, contactes que el fan avançar molt en el coneixement dels teatres clàssics orientals.

Arribats en aquest punt podem ja fer una primera valoració de les relacions de Barba amb el saber dels actors orientals. Dins el context del teatre europeu del segle xx, aquestes relacions tenen una sèrie de característiques específiques.

En primer lloc cal dir que el contacte i l'interès pels actors orientals es produeix, en el cas de Barba, des del període del seu aprenentatge. A diferència dels altres mestres occidentals que es van interessar pel tema, la influència dels actors orientals no és per a Barba un element a integrar a una personalitat creativa ja configurada (per bé que en procés constant d'evolució), sinó un dels elements primaris a través dels quals intenta forjar-se la seva identitat i la seva competència professional.

En segon lloc, Barba viatja a Àsia i té un coneixement directe, de primera mà, del teatre clàssic oriental. Hi ha el precedent de Grotowski i el seu viatge a la Xina. Però, tal com hem vist, el viatge de Grotowski no va tenir continuïtat i al capdavant va quedar com un fet una mica aïllat en el context de la seva vida professional. Barba, en canvi, farà incomptables viatges d'investigació a Àsia (sobretot a partir de 1980) per tal d'entrar en contacte amb els mestres que col·laboren amb ell a la ISTA, assistir als seus espectacles, estudiar les seves tècniques d'interpretació, els seus mètodes pedagògics i immergir-se en el context on treballen. Gràcies a aquests viatges, Barba acumula una experiència pràctica dels teatres orientals que no té parió en cap altre home de teatre del segle xx.

En tercer lloc, des de la seva primera estada a l'escola Kathakali Kalmandalam, Barba s'interessa més pels procediments tècnics i l'entrenament dels actors orientals que pels espectacles. Naturalment que, en el transcurs de la seva carrera professional, assisteix a molts espectacles de teatre clàssic oriental, però el punt fort del seu interès és allò que en els espectacles apareix com una realitat subterrània i sovint difícil d'identificar: els processos tècnics a través dels quals els actors elaboren els resultats que després exhibiran davant dels espectadors. Aquests procediments tècnics que determinen la base de l'ofici i en qualsevol espectacle apareixen soterrats pels efectes expressius que produeixen, en el cas dels teatres clàssics orientals es veuen doblement soter-

rats pels vestuaris sumptuosos que porten els actors, i que dificulten encara més la percepció de les tècniques corporals que aquests posen en joc. És clar que els altres homes de teatre europeu que es van apropar al saber dels actors clàssics orientals també es van interessar molt pels procediments tècnics d'aquests actors. Però, tal com hem vist, la trobada amb els actors orientals es va limitar a uns poquíssims espectacles o fragments d'espectacles. I en conseqüència, els processos de treball, els mestres d'actors occidentals van intentar copsar-los més aviat d'una manera intel·lectual a través de les lectures dels estudis que tenien a disposició o de l'examen de la iconografia. El que diferencia el cas de Barba, és un coneixement pragmàtic, empíric i exhaustiu dels procediments tècnics dels actors orientals. La convivència amb aquests actors, ja sigui en el seu context d'origen, en els seminaris de Holstebro o en les successives sessions de la ISTA, li permet accedir a la «cuina» de l'actor. Mitjançant anàlisis de l'entrenament, les classes pedagògiques i in comptables demostracions de treball que organitza en les sessions de la ISTA, Barba aconsegueix descendir a un nivell de confrontació amb el saber dels actors orientals inabastable als seus predecessors. Barba pot analitzar directament un nivell d'informació que Meyerhold, Dullin, Tairov, Brecht o Artaud van haver d'imaginar a partir de fons indirectes o de la seva mínima experiència d'espectadors dels resultats, amb tots els equívocs, limitacions i malentesos que això va comportar (encara que de vegades, tal com hem vist, aquests malentesos van resultar molt fructífers).

4

El 1980 Barba va posar a sobre la taula una sèrie d'hipòtesis que delimitaven el marc d'una nova disciplina específicament concebuda per abordar el treball de l'actor-ballerí i que va batejar amb el nom d'antropologia teatral. Aquesta nova disciplina es concentrava en l'anàlisi del comportament escènic a través del qual els actors de les diferents tradicions tècniques (occidentals o orientals) edifiquen la seva eficàcia professional. D'entrada les hipòtesis de Barba presentaven dues innovacions que, amb el curs del temps, han tingut nombroses conseqüències pedagògiques tant per l'estudi de l'actor com per la pràctica de l'ofici actoral. I és que l'antropologia teatral de Barba s'ha descabdellat des del començament en un doble vessant, pràctic i teòric: ha fornint eines conceptuals per estudiar el treball de l'actor i, al mateix temps, ha formulat indicacions pràctiques i procediments tècnics per orientar el treball de l'actor cap a l'eficàcia.

La primera d'aquestes innovacions era pensar el treball de l'actor per *ni-*

vells d'organització. Barba va manllevar el concepte de nivells d'organització a la biologia i el va aplicar al treball de l'actor. D'aquí en va derivar la formulació d'un nivell d'organització primari per a l'actor que va anomenar nivell *preexpressiu*. El nivell preexpressiu vindria delimitat pels procediments a través dels quals els actors de les diverses tradicions tècniques actuen sobre la seva fisiologia per tal de convertir la presència física en presència escènica. Això implicava obviar els aspectes històrics, socials, culturals, estètics, presents en cada tradició actoral per concentrar-se ens els aspectes del comportament que permeten a l'actor modelar la seva energia i relacionar-se a nivell sensorial amb els espectadors. Aquesta manera de procedir va generar certs malentesos i polèmiques, gairebé totes relacionades amb la dificultat per part d'alguns teatròlegs d'entendre o acceptar la lògica cognoscitiva dels nivells d'organització. Barba ha insistit repetidament en el fet que l'establiment de nivells d'organització és una estratègia analítica o una ficció operativa. «És evident que el nivell preexpressiu no existeix com una matèria en ella mateixa. El sistema nerviós, per exemple, tampoc pot ser materialment separat del conjunt d'un organisme vivent, però pot ser pensat com a entitat en ella mateixa. Aquesta ficció cognoscitiva permet intervencions eficaces. Es tracta d'una abstracció —però una abstracció extremadament útil per obrar a nivell pràctic» (1992 : 163). En el resultat final la preexpressivitat apareix totalment soldada amb l'expressivitat en una realitat complexa i indivisible. Però en la lògica interna del treball actoral el nivell preexpressiu molt sovint apareix delimitat amb claredat com a fase primària del treball. Els procediments de treball dels actors orientals són un exemple clar d'aquesta delimitació. El mètode de les accions físiques d'Stanislavski en seria un altre exemple. Les formulacions de Decroux són molt explícites en aquest sentit. Barba també ha remarcat insistentment que el fet d'obviar els aspectes estètics, culturals, socials i històrics a l'hora d'estudiar el treball de l'actor no vol dir negar-ne la importància. Vol dir simplement *concentrar-se* en l'estudi del nivell d'organització primari: el de la presència escènica. Individualitzar el propi camp d'investigació és la manera de procedir de qualsevol investigador empíric. És una operació que implica tractar el camp d'investigació «*com si fos un camp per ell mateix; traçar confins operativament útils; concentrar-se en ells, inventariar, comparar, excavar, precisar algunes lògiques de funcionament; després reconnectar aquell camp al conjunt del que ha estat separat només amb finalitats cognoscitives*» (1992 : 165).

La segona innovació de Barba, derivada de la primera, era el fet d'analitzar el nivell preexpressiu de l'actor en categories de principis i no de regles. Es tractava de filtrar la mirada a través de les regles tècniques pròpies de cada

tradició per tal de copsar i formular principis comuns. Aquests «principis-que-retornen», tal com els anomena Barba, constitueixen el nivell preexpressiu comú a tots els actors.

Per tal de formular i verificar els principis del nivell preexpressiu Barba va fundar la ISTA, que des del 1980 fins a l'actualitat s'ha desenvolupat a través de catorze sessions públiques de treball en països tan diversos com ara Alemanya, Itàlia, França, Dinamarca, Gran Bretanya, Brasil, Suècia, Portugal, Espanya i Polònia. La ISTA és una escola ambulante articulada mitjançant la col·laboració de dos equips de treball que operen sota la direcció de Barba: un equip format per grans mestres de diverses tradicions teatrals (amb les companyies respectives) i un equip format per tota una sèrie de teatròlegs de diversos països. En principi els integrants d'aquests dos equips formen un grup de col·laboradors bastant estable, tot i que, com és lògic, s'hi han produït nombrosos vaivens al llarg del temps. A part d'aquests col·laboradors estables, per les sessions de la ISTA ha passat una llarga llista de convidats especials. Cada vegada que algú troba el temps, l'energia i els diners per organitzar una sessió de treball de la ISTA, aquests dos equips es reuneixen en un lloc del planeta per conèixer-se durant uns deu dies. Aquestes sessions de treball tenen una part restringida (oberta a un centenar de participants de tot el món) i una part més curta (normalment oberta a molts més participants). Barba ha explicat sovint que va batejar aquest projecte d'investigació amb el nom d'«escola» com a provocació. En realitat la ISTA contradiu tots els supòsits pedagògics d'una escola: no hi ha una seu estable, ni professors que imparteixin unes matèries concretes, ni un grup d'alumnes fix, ni programa d'estudis. Més que no pas una escola es tracta d'un laboratori d'investigació on la recerca pràctica conviu amb la recerca teòrica. Així, l'entrenament amb els diversos mestres de cada tradició, les demostracions de treball, els espectacles, les conferències, les situacions d'investigació que sorgeixen espontàniament, els assajos, es barregen i s'alternen diàriament en les sessions de la ISTA.

A les primeres sessions de la ISTA, Barba es va concentrar molt en els teatres clàssics asiàtics, la qual cosa va generar l'equívoc de pensar que les formes teatrals asiàtiques eren l'objecte d'estudi de l'antropologia teatral, quan, en realitat, ja ha quedat clar que l'objecte d'estudi de l'antropologia teatral eren els principis preexpressius subjacents en el comportament escènic de les diverses tradicions tècniques. Barba es va concentrar d'entrada en els teatres clàssics asiàtics per una raó operativa. El fet que els actors clàssics asiàtics, a causa dels sistemes codificats amb els quals treballen, poguessin repetir sense cap problema i amb un altíssim grau de precisió les partitures del seu reper-

tori els convertia en un material especialment útil i fiable a l'hora d'explorar i formular els principis del nivell preexpressiu. Més endavant, la investigació de Barba es va obrir molt a les diverses tradicions occidentals, que de fet sempre han conviscut a les sessions de treball de la ISTA amb les tradicions asiàtiques.

El treball de la ISTA al llarg dels seus vint-i-vuit anys d'existència ha provocat una confrontació sistemàtica amb el saber dels actors clàssics orientals. Aquesta confrontació ha generat un coneixement de primera mà de les regles i els procediments de treball que utilitzen aquells actors. Diríem que ha visualitzat, posat a sobre la taula i analitzat d'una manera empírica un saber que a Occident massa vegades és deixat de banda. Encara ara circula la creença que el saber dels actors clàssics orientals és llunyà, estrany i poc apropiat per als actors occidentals, que es mouen en un context teatral amb unes exigències estètiques, narratives, ètiques i socials molt diferents. Així per exemple és un fet rellevant que l'estudi (teòric i pràctic) dels teatres clàssics orientals rarament aparegui en el programa d'estudi de les escoles teatrals occidentals. I si hi apareix, és d'una manera molt escadussera. Els alumnes de les escoles occidentals estudien i aprenen a nivell pràctic la biomecànica de Meyerhold, el mim de Decroux, el sistema d'Stanislavski, els sistemes d'entrenament de Grotowski, l'Odin Teatret o Lecoq. Però, en canvi, rarament es confronten amb el saber dels actors orientals. Això no passa tant en d'altres disciplines artístiques. A les diverses escoles artístiques el cinema, la pintura o l'arquitectura oriental són objecte d'estudi tinguts en compte. És clar que en el cas del teatre clàssic oriental hi ha un problema de fons: el fet que es tracti d'un teatre codificat el faria inservible, estèril per a la formació dels actors occidentals. Naturalment que el teatre clàssic oriental implica un saber actoral de primera magnitud que, arribat el cas, és susceptible de ser admirat com una fita artística. També és veritat que cada vegada hi ha més actors occidentals que escullen una tradició clàssica oriental i l'aprenen amb tot rigor. Però la qüestió de fons és que el saber dels actors orientals no es pot trasplantar fàcilment. En tot cas, no directament. Dit d'una altra manera, l'actor occidental podria confrontar-se i admirar l'art de l'actor clàssic oriental, podria assimilar-lo directament, però difícilment hi podria dialogar.

Aquí és on l'aportació de Barba pren rellevància. En el marc de la ISTA Barba ha trobat la manera d'establir un diàleg molt fructífer amb els actors orientals. El fet de pensar el treball de l'actor per nivells d'organització, el fet de delimitar el nivell d'organització primari (el nivell preexpressiu) i el fet d'explorar aquest nivell en categories de principis i no de regles permet articular una pedagogia actoral que té per objectiu *aprendre a aprendre*. Dins

d'aquesta pedagogia l'actor dels teatres clàssics orientals esdevé una font operativa d'ensenyaments molt vàlids. Barba ha convertit les tradicions asiàtiques i les occidentals en manifestacions d'un mateix saber. Es tracta d'un saber que no està relacionat amb els punts d'arribada de la creació actoral, sinó amb els punts de partida; no pertany a l'esfera de les formes i els estils, sinó a l'esfera del *bios* de l'actor; no està localitzat a la pell del teatre, sinó en les profunditats de la seva anatomia, en un nivell de base que és independent de les eleccions estilístiques i de gènere teatral. Aquest saber comú, que qualsevol actor pot utilitzar per inventar i construir la seva identitat, Barba el concep com una mena de pàtria professional que anomena teatre *eurasià*.

El terme teatre eurasià no fa referència als teatres compresos en un espai geogràfic, el continent del qual Europa és una península. Indica un espai mental, una *idea* activa en la cultura teatral moderna. Abraça el conjunt de teatres que s'han convertit en punts de referència *clàssics* per a les investigacions dels que s'han concentrat en la problemàtica de l'actor: des de l'Òpera de Pequín a Brecht, del mim modern al Noh, del Kabuki a la biomecànica meyerholdiana, de Delsarte al Kathakali, del ballet al butoh, d'Artaud a Bali, etc. Aquesta *enciclopèdia* s'ha format a partir del repertori de les tradicions escèniques europees i asiàtiques. [...] Parlant de *teatre eurasià* constatem una unitat establerta per la nostra història cultural. Podem infringir-ne els límits, però no ignorar-los. Per a tots els que en el segle xx han reflexionat de manera competent sobre l'actor, els confins entre *teatre europeu* i *teatre asiàtic* no existeixen (1992 : 78).

Tal com hem vist abans, els grans reformadores del teatre europeu van trobar una manera de dialogar amb el saber dels actors orientals per tal d'elaborar el seu propi model d'actor. Ho varen fer amb totes les limitacions del cas, amb un coneixement parcial, sovint a partir de malentesos o de l'estudi de fonts indirectes. Barba, gràcies a l'estudi sistemàtic, empíric i aprofundit dels actors clàssics orientals, ha fet un pas més enllà. Ha trobat la manera de posar el saber d'aquests actors a l'abast de qualsevol actor, sense encapsular-lo, degudament transformat, en una tradició ben definida, sigui la biomecànica, la dels actors de Dullin, Grotowski o de l'Odin. Tampoc sense encapsular-lo en un gènere teatral. Perquè els principis del nivell preexpressiu que ha formulat l'antropologia teatral poden ser aplicats a qualsevol manifestació escènica (de teatre o dansa). Són principis que es connecten amb unes poques exigències elementals —i per això mateix importantíssimes— referents a l'eficàcia professional. L'avantatge de pensar el saber actoral en categories de

principis, i no de regles, rau precisament en el fet de poder trasplantar aquest saber a qualsevol terreny escènic. Un principi és una indicació pràctica molt precisa, però és una indicació que no es pot aplicar directament i, per tant, es pot materialitzar de tantes maneres diferents com es vulgui segons les necessitats personals, estètiques, socials, narratives i de gènere que facin al cas.

Cap a meitat dels anys noranta la relació de Barba amb el teatre clàssic asiàtic es va modelar. En els últims deu anys Barba ha continuat estudiant i investigant els procediments tècnics de l'actor en el marc de la ISTA. Però ara l'accent ja no recau en les tradicions —ni les tècniques que hi estan lligades— sinó en les persones que les encarnen. A còpia d'anys, la ISTA ha anat destil·lant un ambient humà, del qual els mestres orientals són una part important. La col·laboració de molts anys amb alguns mestres asiàtics ha derivat cap a un sentit de pertinença a una determinada manera d'entendre el teatre al marge de fronteres culturals, geogràfiques, lingüístiques, estètiques, de gènere o les que estableix la pròpia tradició teatral. Per això, més que de diàleg amb les tradicions clàssiques orientals, ara s'hauria de parlar de *convivència* amb alguns mestres que encarnen aquestes tradicions. El motor que mou Barba i l'estimula a continuar endavant és el desig i la necessitat de trobar aquestes persones amb les quals se sent lligat.

Per què és necessari submergir-se en el teixit de moltes històries? —es pregunta Nicola Savarese en el seu llibre sobre les relacions escèniques d'Orient i Occident. Perquè quan s'encara el tema de la trobada entre Orient i Occident es pensa sempre o en la influència de la cultura oriental sobre la poètica de cada artista, o en modes difuminades i superficials o, al capdavant, en la dialèctica entre la cultura occidental i l'oriental. Però aquests esquemes no ens permeten entendre el sentit de la trobada Orient-Occident en el camp de l'art a principi del segle xx. En aquella època la dialèctica és a l'interior de les respectives cultures d'Orient i d'Occident, entre les formes consolidades de les arts i un gresol, una zona de fermentació, que va viure un període relativament breu i l'índole del qual és avui difícil de comprendre. El gresol barrejava les ramificacions de la recerca en les diverses arts, era un vertader i autèntic ambient internacional, una acadèmia mòbil que esborrava els confins entre les pràctiques elevades i baixes, entre el Moulin-Rouge i l'Òpera, entre els museus i les exposicions universals, entre les cultures i els continents. És en aquest gresol on entren els actors procedents d'Orient. Ells ni influeixen ni són influenciats: se submergeixen en una cadena imparabile de mutacions (2006 : 368).

Un segle més tard, en un altre context, la ISTA sembla una equivalència d'aquesta mena d'acadèmia mòbil que segons Saverese dibuixava una zona de fermentació alternativa a les formes consolidades. La ISTA és un escola ambulant o poble nòmada d'actors on les diverses tradicions i realitats escèniques es barregen. En el si d'aquest poble nòmada fermenta un ambient dinàmic al marge de les modes i del teatre oficial on es cultiva una manera molt particular de viure el teatre. És un ambient bigarrat on tothom que s'hi submergeix pot treure'n estímuls, eines i idees per conduir la seva pròpia aventura teatral.

5

Resumint la relació de Barba amb els actors orientals podríem establir quatre fases.

En un primer moment, als anys seixanta (l'època de la seva estada amb Grotowski i dels primers anys de l'Odin), el jove i inexpert Barba s'obre a la coneixença dels teatres clàssics orientals. Mogut per la perplexitat i la fascinació, intenta utilitzar-los com un element primari per construir la seva identitat d'emigrant i la seva competència professional. Així, ja des del seu aprenentatge, l'estímul dels actors orientals conviu en el gresol de Barba amb els ensenyaments de Grotowski i els llibres dels grans mestres occidentals.

En un segon moment, que podríem situar a la dècada dels setanta, la confrontació amb el saber dels actors orientals (aquesta vegada molt més aprofundida i materialitzada a través de vincles personals) agafa el valor d'una via d'escapament per trencar les regles i certes de la identitat professional que Barba i els seus actors han elaborat en els anys que porten d'experiència.

En un tercer moment, a partir de la creació de la ISTA (1980) i fins a la meitat dels anys noranta, Barba sistematitza la relació amb actors orientals i la converteix en una estratègia per integrar adequadament el saber d'aquests actors a una cultura teatral que anomena eurasiàtica. En aquest context, més que no pas de confrontació, s'ha de parlar de *diàleg* amb els actors clàssics orientals.

Finalment, de la meitat dels anys noranta ençà, la relació amb els actors orientals que des de fa anys col·laboren amb ell agafa cada vegada més el valor d'una *convivència*, d'un vaivé de relacions precioses que nodreixen una determinada manera de viure el teatre.

Bibliografia citada

- BARBA, Eugenio (1965a) : «Le théâtre Kathakali», *Les Lettres Nouvelles*. Maig, juliol, octubre, París, pp. 91-103, 91-115 i 120-130.
- (1965b) : «Kathakali (en klassisk indisk teaterskole)», *Vindrosen*, vol. 12, núm. 4, Copenhaguen, pp. 53-61.
- (1992) : «La canoa de papel», *Escenología*, Mèxic D.F.
- (1997)(1994) : «La escalera a orillas del río», *Conjunto* núm. 104, La Habana, pp. 3-10 (article inclòs a *Teatro. Soledad, oficio, revuelta*. Buenos Aires, Catálogos, pp. 309-325).
- (1996) : «El ritme amagat», *Correu de la UNESCO*, núm. 2, Barcelona, pp.16-19. Aquest article de Barba ha estat publicat posteriorment en castellà (amb el títol «Todo teatro está hecho de danza»), anglès i portuguès.
- (2005) : «La conquista della differenza (Lettera a una storica sull'indeterminatezza della memoria autobiografica)», *Teatro e Storia*, núm. 25, Roma, pp. 271-290. El material d'aquest article prové d'una entrevista amb Ian Watson, «The Conquest Of Difference: An Electronic Dialogue», *Negotiating Cultures*, Manchester i Nova York: Manchester University Press, 2002, pp. 235-261.
- SAVARESE, Nicola (2006) : *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*. Roma-Bari: Editori Laterza.

