

La visió teatral implícita en l'obra escrita d'Eugenio Barba

Lluís Masgrau

El punt de partida de l'article és una recerca realitzada des del 1992 fins a l'actualitat en el context de l'Odin Teatret Archives per crear i anar actualitzant una bibliografia crítica de l'obra escrita d'Eugenio Barba. El resultat és un document de més de cent cinquanta pàgines que conté tots els textos publicats de l'autor llistats per ordre de redacció. La bibliografia proporciona en cada cas detalls sobre la redacció del text, els materials previs que refon o inclou i les diverses transformacions que Barba fa sovint en els textos en cada nova publicació. Una de les característiques més evidents de la seva obra escrita és una dimensió polièdrica que es concreta en una gran varietat de formats textuais, temes i traduccions. Es tracta d'un gran conglomerat en què barreja i analitza les seves influències teatrals, les vicissituds

de la seva llarga carrera, les seves eleccions professionals i les experiències que l'han marcat. La intenció de l'article és mostrar com l'obra escrita de Barba ha evolucionat gradualment cap a una destil·lació d'una estructura profunda, implícita. Aquesta estructura sorgeix de l'encreuament de dos eixos: els diversos nivells d'organització que l'autor distingeix en la pràctica de l'ofici i el diàleg amb tres grans cultures teatrals. L'objectiu és demostrar com rere una aparença heterogènia, dispersa i polièdrica, el corpus escrit de Barba organitza aquesta multiplicat en una visió teatral coherent i profundament estructurada.

Paraules clau: Poètica teatral, aprenentatge, sentit personal de l'ofici, tècnica, valor del teatre.

L'obra escrita d'Eugenio Barba inclou una gran quantitat de textos, tot un ventall de tipologies textuais (articles, cartes obertes, transcripcions de conferències, llibres...) i una multiplicat molt extensa de temes que s'alternen contínuament. Aquestes tres característiques li atorguen una fesomia aparentment laberíntica i dispersa. Barba ha anat construint la seva obra escrita a partir dels més de dos-cents setanta-cinc textos individuals publicats des de l'any 1962 fins a l'actualitat. Tanmateix, a partir dels anys noranta del segle passat en endavant Barba va crear una sèrie de llibres fonamentals a través dels quals va organitzar gradualment el seu pensament teatral. La major part d'aquests llibres clau són antologies de textos prèviament publicats o llibres que combinen materials reciclats amb materials de nou encuny. D'aquesta manera, l'autor ha utilitzat els seus llibres més importants per destil·lar de mica en mica la massa dels seus textos individuals, extreure'n les idees més rellevants i organitzar-les en un corpus coherent.

Els set llibres que contenen el nucli del pensament teatral de Barba són els següents:¹ *La canoa de papel* (1992), *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta* [Teatre. Soledat, ofici, revolta] (1996),² *La terra di cenere e diamanti* [La terra de cendres i diamants] (1998), *Arar el cielo* (2002), *L'arte segreta dell'attore* [L'art secret de l'actor] (Barba i Savarese, 2005),³ *Bruciare la casa* [Cremar la casa] (2009) i *La conquista della differenza* [La conquesta de la diferència] (2012).⁴

Aquests llibres marquen un punt d'arribada que organitza en grans àrees de reflexió els temes més importants de Barba. Si analitzem quines són aquestes àrees i com es relacionen, podem formular l'estructura profunda de l'obra escrita i la visió teatral que hi ha implícita. Aquest és l'objectiu de l'article.

Quatre preguntes i tres cultures teatrals

Barba explica sovint que qualsevol home o dona de teatre ha de respondre, explícitament i implícita, quatre preguntes clau: «on», «per què», «com» i «per a qui» fer teatre. Aquest és l'eix principal que vertebrava la seva obra escrita. A més d'aquest eix, n'hi ha un segon determinat pel diàleg professional que l'autor italià ha mantingut amb tres grans cultures teatrals.

La primera és una part important de la cultura teatral occidental des de començaments del segle xx ençà. És el que ell anomena la «gran reforma», utilitzant un terme propi de la historiografia teatral polonesa. Es tracta d'una mutació desplegada durant tot el segle passat encarnada per una sèrie de reformadors que van reinventar la pràctica escènica d'una manera molt personal. En aquesta cultura caldria situar-hi Stanislavski, Meierhold, Copeau, Decroux, Artaud, Brecht, Grotowski o el Living Theatre, entre d'altres.

La segona gran cultura teatral amb la qual ha dialogat Barba és la dels teatres clàssics asiàtics. L'autor va entrar en contacte amb aquests teatres en el període en què s'estava formant. El 1963 Barba va viatjar a l'Índia. Les circumstàncies

1. Alguns dels llibres que cito han tingut versions prèvies a la definitiva. Per aquest motiu, indico sempre la referència de la versió definitiva, de la qual dono la referència de la primera publicació, que sol ser la italiana.

2. *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta* és la tercera i definitiva versió del llibre. La primera es titulava *The Floating Islands* [Les illes flotants] (Barba, 1979) i la segona, *Aldilà delle isole galleggianti* [Més enllà de les illes flotants] (Barba, 1985).

3. *L'arte segreta dell'attore* va tenir dues versions prèvies. La primera va ser publicada inicialment en italià amb el títol *Anatomia del teatro* (Barba i Savarese, 1983). La segona es va publicar per primera vegada en castellà amb el títol definitiu (Barba i Savarese, 1990).

4. *La conquista della differenza* té una versió prèvia publicada al Perú (Barba, 2008). La versió definitiva del 2012 conté molts materials nous i una estructura totalment diferent.

del viatge el van portar a Kerala, on va «descobrir» el *kathakali*. El diàleg amb els teatres clàssics asiàtics recorre d'un cap a l'altre tota la seva carrera teatral, des del seu aprenentatge fins a l'actualitat.

La tercera cultura teatral que ha influenciat poderosament la visió teatral de Barba és la del teatre de grup llatinoamericà. El 1976 l'Odin Teatret va viatjar per primera vegada a Llatinoamèrica convidat pel festival de Caracas, on va crear llaços d'amistat i de col·laboració amb una sèrie de grups i d'artistes teatrals llatinoamericans. Des de llavors, el diàleg de Barba amb una part important del teatre llatinoamericà l'ha portat a interactuar intensament amb tres generacions de grups i artistes.

Si analitzem com s'encreuen els dos eixos en els set llibres que he esmentat, obtindrem un context que organitza el conjunt de l'obra escrita de Barba. No es tracta d'una estructura rígida, sinó d'una estructura profunda que dona un sentit implícit a cada llibre. L'autor no va dissenyar aquesta estructura *a priori*; va desembocar-hi mitjançant una dramaturgia textual orientada a conceptualitzar el sentit de les tries i les experiències que van marcar profundament la seva trajectòria professional. El resultat és una reflexió de conjunt que transforma la identitat professional de Barba en una poètica teatral.

L'autor italià ha respost a les quatre preguntes d'una manera implícita, a través de la seva pràctica teatral. Però també ho ha fet d'una forma explícita, a través dels seus llibres més importants i basant-se, en cada cas, en el diàleg amb cada una de les tres cultures teatrals que he mencionat. És evident que en la pràctica de l'ofici les quatre preguntes —«on», «per què», «com» i «per a qui» fer teatre— es troben fusionades en una realitat orgànica on no és possible separar-les amb claredat. Tanmateix, en el corpus escrit de Barba les quatre preguntes tendeixen a ser extrapolades i pensades com si fossin una realitat en si mateixes: quatre nivells d'organització de l'ofici. Aquesta manera de procedir li permet enfocar les qüestions clau de cada nivell i determinar amb precisió la funció dels quatre nivells en la seva poètica teatral.

En aquest sentit, la seva obra escrita és un cas singular en el context del segle xx: pocs directors han generat un corpus que sigui, simultàniament, tan extens pel que fa al nombre de textos, tan ampli i detallat pel que fa a les qüestions que aborda i tan ben estructurat pel que fa a la coherència del seu pensament escènic.

On fer teatre?

Barba ha conceptualitzat la primera pregunta vinculant-la al seu aprenentatge. El llibre en què aborda aquesta qüestió és *La terra di cenere e diamanti* [La terra de cendres i diamants] (Barba, 1998). Hi explica com va arribar a Polònia

per estudiar teatre a l'escola de Varsòvia i com, un cop passada l'eufòria dels primers mesos, el programa d'estudis va començar a produir-li una insatisfacció cada vegada més gran, fins que, a mig curs, el gener del 1962, va decidir acceptar la proposta de Jerzy Grotowski d'esdevenir el seu ajudant de direcció. Grotowski tenia llavors vint-i-set anys i Barba, vint-i-cinc. En aquell moment, Grotowski dirigia, juntament amb Ludwik Flaszen, un petit teatre de província, el Teatre de 13 files. El director polonès no era conegut internacionalment, i a Polònia era considerat una figura molt perifèrica que comptava més aviat poc en la vida teatral del país. Barba va romandre amb Grotowski del 1962 al 1964, just el període en què el director polonès va transformar un petit teatre avantguardista de província en un teatre laboratori.

Un detall important que Barba explica en el llibre és la perplexitat dels seus professors i companys davant la decisió de deixar l'escola de Varsòvia per anar al teatre de Grotowski. Els costava entendre que abandonés la centralitat de l'escola més important del país per traslladar-se a la petita ciutat d'Opole i treballar amb un personatge excèntric i allunyat dels circuits teatrals importants. Gràcies al fet de treballar amb Grotowski, Barba va entrar en contacte amb una manera completament diferent de practicar i pensar el teatre i va descobrir una dimensió ètica de l'ofici que després retrobaria en l'obra i en els textos dels grans reformadors del segle xx.

On fer teatre? En un teatre laboratori. Aquest concepte ha obsessionat Barba fins a l'actualitat, que hi ha reflexionat molt. El relaciona amb l'intent d'arrelar el teatre al marge de les lògiques del mercat i crear un context específic en què sigui possible practicar i pensar l'ofici com una recerca indissociable de la seva dimensió ètica.

En l'estructura global de l'obra escrita de Barba, *La terra di cenere e diamanti* [La terra de cendres i diamants] (1998) suggereix que l'aprenentatge és també un nivell de l'ofici. Considera que cal fer l'aprenentatge amb un mestre, perquè així es converteix en un procés que va més enllà de la mera adquisició d'unes bases tècniques. L'aprenentatge ha de ser també un procés en què, gràcies a la tècnica, es pugui incorporar la dimensió ètica de l'ofici. El sentit implícit del llibre és que tothom hauria de ser capaç de trobar el seu mestre, fer que aquest l'accepti i convertir-lo en una mena de superego professional la funció del qual és catalitzar les pròpies potencialitats.

Deixar-se influenciar totalment per un mestre és la premissa per després poder personalitzar el coneixement rebut, descobrir la pròpia llibertat i transformar-la en una identitat professional individualitzada, que es desenvolupi en forma de diàleg permanent amb l'origen professional d'un mateix.

Per què fer teatre?

Barba lliga aquesta pregunta amb el sentit personal de l'ofici i explora la importància d'aquest sentit en el llibre *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta* [Teatre. Soledat, ofici, revolta] (1996). A partir d'un muntatge de vint-i-vuit textos individuals, l'autor reflexiona sobre les motivacions que han galvanitzat la seva trajectòria professional amb l'Odin Teatret. Ara el diàleg amb Grotowski s'expandeix als reformadors teatrals del segle xx. Barba es refereix a aquesta cultura teatral amb el nom de «tradició dels fundadors de tradició» (1996: 263-265) i la llegeix com una genealogia professional.

El llibre se submergeix en un corrent subterrani que nodreix les visions dels grans reformadors, el corrent del sentit personal. Barba desxifra una idea recurrent en aquest corrent: negar el sentit establert del teatre per injectar en la pràctica de l'ofici un sentit personal, determinats valors que transcendeixin la dimensió artística i estètica. Si els reformadors van negar la pràctica de l'ofici tal com estava establerta en la seva època, va ser per convertir-la en alguna cosa més que teatre: acció política, social, de recerca espiritual, antropològica, terapèutica o pedagògica en el sentit més ampli de la paraula.

Per a Barba, la recerca d'un sentit personal de l'ofici és allò que permet portar el teatre més enllà d'una pràctica artística. Aquesta és la idea clau del llibre. El teatre concebut com una estratègia per poder viure d'una altra manera, amb uns altres valors, en un altre context social que el que estableix la societat de l'època. El teatre esdevé, aleshores, un cavall de Troia que permet fer una activitat reconeguda socialment i, al mateix temps, refusar els valors socials establerts. La pràctica del teatre és per a Barba el camí del refús; refús de l'esperit del temps, però abans que res, refús d'allò que la societat de l'època engloba en l'etiqueta «teatre». L'actitud ètica de negar el sentit establert del teatre és la premissa indispensable per potenciar i trobar el sentit personal de l'ofici.

Dins de l'obra escrita de Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta* [Teatre. Soledat, ofici, revolta] (1996) és una autobiografia professional *sui generis* que intenta recrear sobre el paper la pròpia recerca del sentit personal. A través de múltiples metàfores, el llibre apunta cap a la realitat essencial d'un teatre fet per transcendir-se a si mateix. Aquest és el fil vermell que cus el llibre: la tensió dialèctica entre el teatre i tot allò que el transcendeix. Per al director de l'Odin, el teatre com a bé cultural o realitat artística no es justifica a si mateix. És una realitat que només val si som capaços de revitalitzar-la col·locant en el seu cor motivacions molt personals. Aleshores, l'operació de buscar el sentit personal de l'ofici i d'omplir la closca del teatre per transformar-lo en alguna cosa més és també un nivell de l'ofici.

Com fer teatre?

Segons Barba, la pregunta sobre «com» fer teatre determina la construcció de la tècnica. En la seva obra escrita, la construcció de la tècnica es desdobla en dos àmbits: la tècnica de l'actor i la tècnica del director relativa a la composició global de l'espectacle.

Els dos llibres en què conceptualitza la seva construcció de la tècnica actoral són *La canoa de papel* (1992) i *L'arte segreta dell'attore* [L'art secret de l'actor] (Barba i Savarese, 2005). Per analitzar aquest nivell de l'ofici, Barba es basa en el diàleg amb els teatres clàssics asiàtics. Aquest diàleg es va enriquir molt a partir del 1980 amb la creació de la International School of Theatre Anthropology (ISTA) i la mateixa antropologia teatral com una disciplina d'estudi orientada a formular els fonaments preexpressius de la presència escènica. Els teatres clàssics asiàtics van ser fonamentals com a punt de partida per començar a entreveure aquestes bases preexpressives. Posteriorment, Barba va ampliar aquest diàleg incloent-hi les principals tècniques performatives d'Occident.

El 1980, quan l'autor italià va començar a desenvolupar l'antropologia teatral, l'Odin Teatret era ja un grup consolidat i reconegut internacionalment amb setze anys d'experiència professional. Els seus actors havien recorregut un llarg procés de treball que va desembocar en una capacitat tècnica notable. La pregunta «com fer teatre?» ja havia estat resposta d'una manera implícita, des de la pràctica. Tanmateix, més enllà d'això, els teatres clàssics asiàtics van ser fonamentals per ajudar Barba a conceptualitzar què aprèn un actor quan incorpora una tècnica.

A través de l'antropologia teatral, Barba ha desplegat una anàlisi del saber actoral i del ballarí pensat en categories de principis, més que no pas de regles. Segons l'autor, aquest canvi de focus permet «aprendre a aprendre» (Barba i Savarese, 2005: 274-276). Es tracta del fonament de la tècnica actoral tal com l'ha desenvolupada l'Odin Teatret. Aquesta visió ha permès que cada actor de l'Odin creï el seu propi *training* i la seva pròpia dramaturgia actoral dins del grup. D'aquesta manera, el context de l'Odin Teatret ha generat una pràctica actoral que no és monolítica; més aviat, neix de la tensió dialèctica entre l'u i el múltiple. La seva característica principal és la polaritat dinàmica entre el substrat del saber actoral i les moltes maneres d'aplicar-lo, entre unes bases comunes i uns mètodes individuals, entre la unitat de principis i la diversitat de procediments.

En el llibre *Bruciare la casa* [Creuar la casa] (2009), Barba ha exposat la seva visió de la tècnica del director. A partir del desenvolupament d'una refle-

xió complexa, explica la manera d'organitzar el procés creatiu d'un espectacle. Es tracta d'entrellaçar la dramaturgia del director, la dramaturgia de l'actor i la dramaturgia de l'espectador. El director de l'Odin formula una sèrie de principis i lògiques pragmàtiques orientades a convertir l'espectacle en un «ritual buit» (Barba 2009: 36). Amb aquesta idea, intenta evitar la construcció d'un espectacle que tingui un significat massa clar, unívoc, que tots els espectadors haurien de captar i entendre. Ara bé, també es tracta d'evitar el contrari, que l'espectacle no tingui sentit. L'espectacle adquireix el valor d'un ritual perquè ha estat curiosament construït per fixar un muntatge d'accions i materials. I aquest ritual és «buit» perquè respon a l'objectiu de crear una potencialitat de significat tan gran com sigui possible. Cada actor, el director i cadascun dels espectadors haurien de trobar en l'espectacle les eines i els estímuls necessaris per construir o descobrir-hi un significat personal, íntim i intransferible. L'espectacle esdevé aleshores una realitat objectiva gràcies a la qual tothom pot dialogar amb la seva subjectivitat profunda.

En la seva poètica teatral, Barba atorga a la tècnica la funció d'una premissa o catalitzador. No és allò essencial, però és indispensable per plasmar les motivacions personals en accions pregnants. Sense el domini de la tècnica, les motivacions personals poden convertir-se molt fàcilment en una retòrica inoperant amb tendència al solipsisme. En pensar la construcció de la tècnica (de l'actor i del director) en categories de principis i no de regles, Barba la converteix en una eina sòlida i eficaç per materialitzar els propis perquè. D'aquesta manera, la tècnica pot transcendir el pla de l'habilitat artística i convertir-se en la praxi d'una ètica.

Per a qui fer teatre?

Sense unes motivacions personals fortes, que sovint són difícils de desxifrar i d'objectivar, no és possible transcendir el teatre. Tanmateix, si no som capaços de concretar les motivacions personals en espectacles eficaços per dialogar amb els espectadors, l'ètica que les nodreix es torna difusa per als altres. La complementarietat del sentit personal de l'ofici i la tècnica genera el quart nivell de l'ofici, tal volta el més enigmàtic: el valor.

Quan el sentit personal d'una pràctica teatral pot ser reconegut i compartit per altres persones, es converteix en un valor. Aleshores, per a alguns espectadors aquesta pràctica teatral adquireix un estrany magnetisme que va més enllà de la bellesa o del poder expressiu de l'espectacle.

Si el sentit personal de l'ofici es dirimeix en la seva capacitat de satisfer les necessitats espirituals dels homes i les dones que fan teatre, el valor de l'ofici

ho fa en la seva capacitat de satisfer les necessitats espirituals dels espectadors. El valor d'un teatre no el decideixen les persones que el fan; és quelcom intangible que hi atorguen alguns espectadors quan perceben en aquella pràctica teatral una ètica que reconeixen i en la qual es reconeixen. Per a Barba, el valor d'un teatre no té a veure amb l'originalitat o la perfecció estètica, sinó amb la seva capacitat de nodrir les lluites, les aspiracions i les obsessions dels espectadors.

I en la pràctica de l'ofici, com es conquereix el valor d'un teatre?

En el llibre *Arar el cielo* (2002), l'autor ha reflexionat sobre la conquesta del valor. En el nivell del valor, l'obra de Barba proposa dos conceptes fonamentals. El primer és el d'«espectador». El director de l'Odin Teatret sempre ha refusat la categoria abstracta de «públic» i s'ha centrat en la individualitat de l'espectador. El públic és un grup anònim i sense rostre. L'espectador és una persona amb una biografia específica que acudeix a veure l'espectacle. Per protegir la relació personal amb l'espectador, l'Odin Teatret sempre hi ha intentat construir una relació de proximitat; per exemple, limitant l'aforament dels seus espectacles. Una altra manera de protegir la individualitat de cada espectador és la tècnica dramaturgic de Barba, la finalitat de la qual és, tal com hem vist, convertir l'espectacle en un ritual capaç de mormolar alguna cosa íntima a l'orella de cada persona que el veu. Aquestes estratègies responen a la necessitat vital de trobar els *propis* espectadors, aquells que, al seu torn, reconeixen l'Odin com el *seu* teatre.

En aquest punt és on trobem el segon concepte clau que Barba relaciona amb la conquesta del valor: el que anomena el «poble secret», el petit nucli d'espectadors que s'identifiquen amb l'Odin Teatret perquè en la seva manera de practicar el teatre hi reconeixen uns valors en què creuen profundament. És d'aquesta manera que un teatre pot esdevenir necessari per a un grapat d'espectadors i conquerir, així, un valor precís.

L'estrat més profund de la poètica de Barba consisteix a transformar el teatre en una pàtria invisible on és possible teixir relacions humanes profundes. L'autor es refereix al «poble secret» de l'Odin Teatret amb algunes paradoxes i metàfores: «els que no pertanyen al món al qual pertanyen» (2002: 51-52), «els cultivadors d'oasis» (2002: 43), «els fabricants d'ombres indelebles» (2002: 63-69) o «cavallers amb espases d'aigua» (2002: 37-41).

La qüestió del valor es troba conceptualitzada en l'obra escrita de Barba cada vegada amb més claredat en els textos del segle XXI, i és clau que explica per què, a partir d'un moment determinat, els seus textos tendeixen a adoptar la forma de cartes obertes a una persona o a un grup de teatre concret.

A l'hora d'explorar el nivell del valor, la cultura teatral més decisiva per a l'autor ha estat la del teatre de grup llatinoamericà. S'ha reflexionat molt sobre la influència de Barba i l'Odin Teatret en aquest sector del teatre de Llatinoamèrica. No obstant això, s'ha reflexionat molt menys sobre la influència que ha tingut aquesta cultura teatral en la trajectòria professional de Barba i l'Odin. La influència dels grups llatinoamericans ha estat fonamental per conceptualitzar la importància i la funció del valor. Barba ha repetit moltes vegades que una part essencial del «poble secret» de l'Odin es troba a l'Amèrica Llatina. El diàleg amb alguns espectadors i col·legues d'aquesta part del món és precisament el context del llibre *Arar el cielo* (2002).

En la poètica de l'autor, el valor no és una qüestió que pertanyi només als espectadors. També és un nivell de l'ofici en què sorgeixen alguns aspectes professionals concrets: com identificar els propis espectadors?, com col·laborar-hi a tots els nivells?, com aprofundir els llaços emotius que es creen?, com donar qualitat i continuïtat a aquests vincles?, com ser lleial al teu «poble secret»?

Aquestes qüestions expliquen algunes actituds professionals de Barba i l'Odin Teatret. Per exemple, l'obsessió de dialogar i d'interactuar amb els espectadors més enllà del contacte fugaç de l'espectacle; o l'estratègia de posar el prestigi internacional al servei de grups anònims i organitzadors teatrals més aviat perifèrics per enfortir la seva posició en el context on treballen, o contradir les lògiques comercials més elementals d'un teatre per tal de ser present en determinats llocs, amb persones amb les quals hi ha un vincle d'amistat i solidaritat. Podríem pensar que aquestes actituds professionals constitueixen un altruisme romàntic, un malbaratament improductiu o un idealisme ingenu que pot posar en risc la supervivència del teatre mateix. I no obstant això, és exactament el contrari: una competència professional calculada que respon a l'objectiu de nodrir la dinàmica interna del grup, la consciència de la pròpia responsabilitat i la necessitat de la seva resistència.

Quan es parla de l'Odin Teatret sovint sorgeix una pregunta recurrent: quin és el secret de la seva resistència? Al novembre del 2014 l'Odin va fer cinquanta anys. Com és possible que una petita companyia teatral hagi resistit tots aquests anys amb un nucli invariable de persones? És evident que no hi ha només una raó que expliqui aquesta longevitat, però una de les claus rau en la funció del «poble secret». Aglutinar i alimentar aquest «poble secret» que doni un valor precís a la pràctica teatral és fonamental per poder resistir. Perquè, per tal de perdurar en el temps, una petita companyia teatral no només necessita diners i recursos materials; necessita també palpar la consciència que aquest teatre és necessari per a un grup d'espectadors; necessita palpar la con-

vicció que l'acció teatral mateixa incumbeix també a persones externes al grup; necessita saber que no té dret a abandonar la seva lluita per continuar endavant. La conquesta del valor és un nivell de l'ofici que no és obvi ni reconoscible a simple vista. I tanmateix és una dimensió essencial per a un teatre que vulgui transcendir-se.

La conquesta de la diferència

La conquista della differenza (2012) és, de moment, l'últim llibre de Barba. Quan escric aquest article, està a punt de ser publicat un altre llibre seu, *The Moon Rises from the Ganges. My Journey through Asian Acting Techniques* [La lluna surt del Ganges. El meu viatge a través de les tècniques d'actuació asiàtiques].⁵ *La conquista della differenza* és un muntatge de trenta-nou textos del qual emergeix una síntesi de la poètica teatral de Barba. Des de la perspectiva d'aquest article, el més rellevant del llibre és que recorre els quatre nivells d'organització de l'ofici. No ho fa d'una manera lineal, sinó a través d'un *collage* que intenta mostrar la complexitat global de l'ofici tal com Barba l'entén. En els seus llibres anteriors, el director de l'Odin centrava la seva atenció en un nivell de l'ofici. Per contra, el tema principal de *La conquista della differenza* és la profunda interrelació dels quatre nivells que organitzen la globalitat de l'ofici.

La identitat professional de l'autor és la conquesta de la diferència. Una diferència que es va forjar al començament de la dècada de 1960 a Opole i va fer una gran marrada per Àsia per acabar desembocant a Llatinoamèrica. Una diferència que s'ha desenvolupat gràcies a una sèrie de lleialtats concèntriques cap a un mestre (Grotowski), una genealogia d'avantpassats professionals (els reformadors del segle xx), els actors i un grapat d'espectadors escampats per tot el món que constitueixen el «poble secret» de l'Odin Teatret.

Bibliografia citada

- BARBA, E. (1979) *The Floating Islands*. Graasten, Drama.j
- (1985) *Aldilà delle isole galleggianti*. Milà, Ubulibri.
- (1990) *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Mèxic D.F., Escenología.
- (1992) *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. Mèxic D.F., Escenología.

5. El llibre, a cura de Lluís Masgrau, està en curs d'edició a les editorials Routledge i Icarus i està previst que es publiqui a la tardor del 2015.

- (1996) *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*. A cura de Lluís Masgrau. Milà, Ubulibri.
- (1998) *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia*. Bologna, Il Mulino.
- (2002) *Arar el cielo. Diálogos latinoamericanos*. A cura de Lluís Masgrau. L'Havana, La Casa de las Américas.
- (2009) *Bruciare la casa. Origini di un regista*. Milà, Ubulibri.
- (2012) *La conquista della differenza. Trentanove paesaggi teatrali*. Roma, Bulzoni.
- BARBA, E. i N. SAVARESE (1983) *Anatomia del teatro*. Florència, La Casa Usher.
- (2005) *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*. Milà, Ubulibri.

