

Acerca de Eugenio Barba

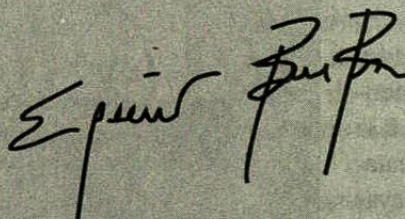
y

la Antropología Teatral

Reflexiones sobre el ensayo "La Génesis de la Antropología Teatral"
de Eugenio Barba, director del Odin Teatret

Manuel F. Ruiz*

There is an immobility which transports you and gives you wings. And there is an immobility which imprisons you and sinks your feet in the earth like chains.¹



¿Es acaso posible establecer una estructura que permita estudiar y analizar las relaciones, en todos sus niveles, entre diferentes culturas en el campo de las artes de la representación?

Publicado en la revista "New Theater Quarterly", en 1994, y como parte del libro "*The Paper Canoe: a Treatise on Theater Anthropo-*

logy", está este ensayo, no muy largo, llamado "The Genesis of Theater Anthropology" ("La Génesis de la Antropología Teatral"), escrito por el renombrado director italiano Eugenio Barba. Puede ser que lo más interesante de este ensayo sea la forma cómo la idea para una *antropología teatral* tuvo sus orígenes, unida a la vida personal

* Profesor Escuela de Artes Dramáticas de la U.C.R.

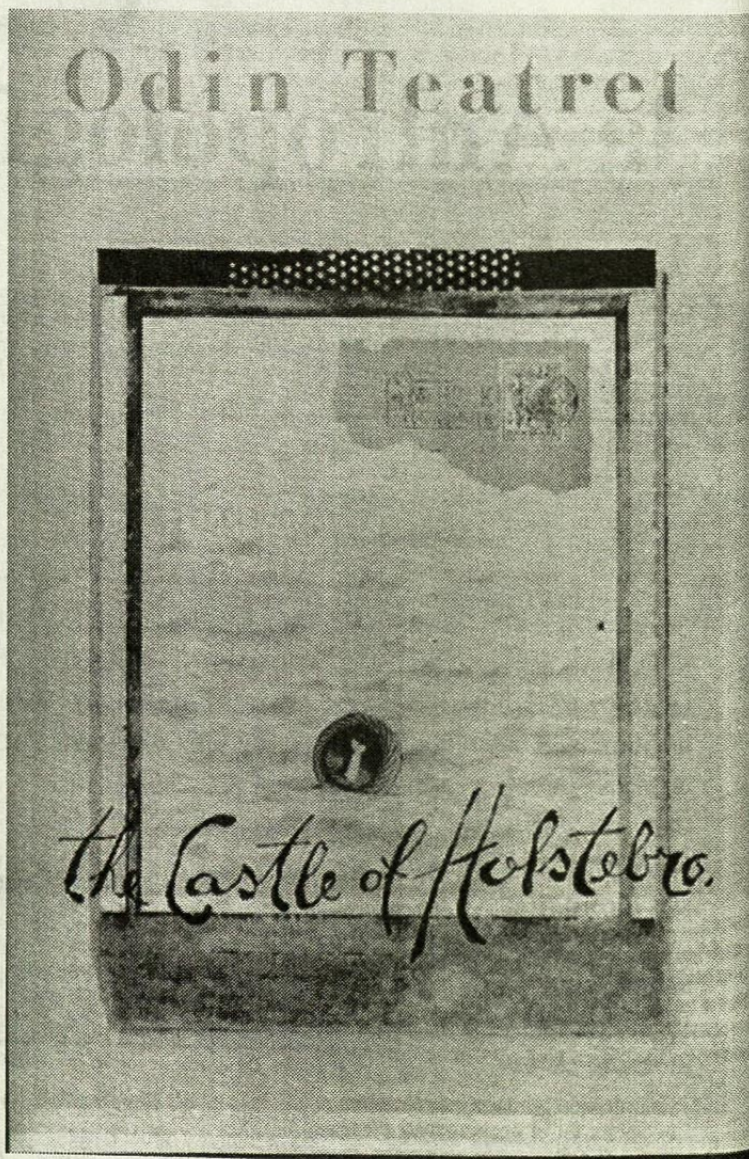
de Barba y a varios eventos específicos de ésta. Barba es el fundador y director del "Odin Teatret", con su sede en el pueblo de Holstebro, Dinamarca; y es, también, el fundador y director de la Escuela Internacional de Antropología Teatral (EIAT — ISTA en inglés: International School of Theatre Anthropology) en 1980.

En una relación muy específica entre su "viaje" por la vida (diferentes realidades en torno a su persona) y su propia experiencia en teatro, danza y ceremonias, Barba encontrará algunas preguntas y después algunas presunciones que lo ayudarán a desarrollar esta idea de la *Antropología Teatral*.

Tuve la oportunidad de conocer a Eugenio Barba en Ayacucho, Perú, en 1978. En esa ocasión (abril 78), los grupos de teatro que eran miembros del *Tercer Teatro* estaban haciendo el Tercer Encuentro para estos grupos y también para grupos del *Segundo Teatro*. Es importante mencionar que, de acuerdo con Barba y sus seguidores, *Segundo Teatro* son los grupos que dedican sus esfuerzos para producir un teatro 'avant-garde' en sus regiones o países. Entretanto, el *Tercer Teatro* consiste en las agrupaciones dedicadas no sólo a la experimentación o prácticas de 'avant-garde', sino también a la investigación, desarrollo e implementación de esos descubrimientos y nuevas técnicas para todo el fenómeno teatral. Puedo mencionar algunos de esos grupos: *Temps Fort* de Francia, *The Roy Hart Group* también de Francia, *Cuatro Tablas* de Perú, *Rajatabla* de Venezuela, *Butosha* de Japón.

El "Odin Teatret" y el propio Barba fueron la cabeza de esta idea de compartir conocimiento e información entre los grupos y las instituciones teatrales. Encuentros anteriores del Tercer Teatro durante los años 70 fueron en Bucarest, Rumania, y en Bérgamo, Italia. Estuve presente en el peque-

ño pueblo de Ayacucho, Perú, como parte de los observadores que fueron miembros de algunos grupos teatrales 'avant-garde', de vanguardia. En mi caso, el Grupo de Teatro Experimento Tierra-



ño negro, el cual era el grupo teatral 'avant-garde' más importante en Costa Rica de 1973 a 1983.

En ese tiempo, dos años antes de la creación de la EIAT, en Perú Barba estaba muy interesado sobre el comportamiento corporal del actor y el bailarín de diferentes culturas. Él presentó algunas películas hechas por él mismo sobre los tallé-

res con actores en el Laboratorio Teatral de Jerzy Grotowski. Recuerdo perfectamente sus ideas de establecer diferencias entre los movimientos 'artificiales' de los actores de Grotowski y las nuevas investigaciones de los actores del "Odin Teatret". Varios meses después, como él dice en su ensayo, Barba inició más experimentos específicos en su búsqueda de lo que finalmente llamó *Antropología Teatral*.

En su ensayo "La Génesis de la Antropología Teatral" Barba narra cómo empezaron sus ideas, y cómo él empezó a aplicarlas. Sus narraciones, absolutamente encadenadas a su biografía, muestran, desde el puro principio, la idea de que hay ciertos momentos específicos en la vida que marcan cambios. Pienso que él está usando esta idea no sólo para la vida individual de un sujeto, sino para la vida social en todas las culturas. Él habla sobre 'ceremonias' celebradas para esos 'momentos' muy específicos. Ceremonias (o ritos) que toda cultura tiene, como nacimientos, bodas y pasajes de un estado a otro. Él establece la idea de 'viaje' y, también, la situación muy concreta de 'transiciones'. Por supuesto esas transiciones ocurren bajo la luz de los valores concretos de cada cultura o sociedad en momentos específicos.

Usando su propia vida como modelo, Barba establece 'etapas' en el (su) viaje por la vida y emplea la idea de que el cambio entre una y la siguiente es dado por transiciones que son producidas de alguna manera por 'momentos de verdad'. De acuerdo con Barba, esos 'momentos de verdad' son muy específicos y sus circunstancias revelan la idea de oposición, como el ejemplo que él usa con su abuela, que aparece (para él) al mismo tiempo como la mujer vieja que era y como una mujer joven peinándose el cabello. De igual manera, la agonía de su padre que produce la oposición dentro de su persona entre la idea de perder a un ser muy querido y rezar por el fin de los dolores de su padre. Rezar por su muerte.

Barba llamó a esta primera etapa de su vida 'la cultura de fe', donde "los sentidos son los primeros en recordar" (Barba, p.168). Probablemente porque el acto de 'fe' está ligado con juventud e inocencia y 'sentidos' e ingenuidad, porque esta

primera época es recordada con emoción, evocando exactamente esos sentidos y sentimientos.

Yo era sumamente religioso. Era un placer para los sentidos ir a la iglesia, encontrarme en una atmósfera de oscuridad y luz de candela, sombras y revestimientos dorados, perfumes, flores y personas en oración. (p.167)²

Su entrada a la escuela militar produjo un gran cambio en todo su universo. En esta nueva etapa, Barba tuvo que lidiar con sumisiones físicas, reglas, obligaciones y órdenes. Su cuerpo, como él lo dice en su ensayo, fue comprometido con la ceremonia militar:

No nos era permitido mostrar emociones, dudas, indecisión, cualquier expresión de ternura o de necesidad de protección.

Nuestra presencia era moldeada por un estereotipo de conducta. El valor máximo estaba puesto en las apariencias... (p.168)³

Este cambio tremendo en su vida, esta diferencia entre la forma en que pensaba y la forma en que actuaba, contradicciones otra vez, 'momentos de verdad,' que transformaron todo su esquema de vida.

Antes, sentir y hacer eran dos fases simultáneas de una simple intención. Ahora, había una distancia entre pensamiento y acción donde habilidad, insolencia, indiferencia cínica y una deliberada auto conciencia estaban acampadas. (p.169)⁴

Barba llama a esta segunda etapa la "cultura de la corrosión." Él lo describe como un tiempo ácido con vulnerabilidad: "Me hizo perder mi virginidad en todos los sentidos, físicos y mentales" (p.169). Su necesidad de ser libre, de sentir-

se libre, de eliminar todas sus ataduras, creó una nueva etapa: la "cultura de revuelta."

Era un repudio a todos los valores que pertenecen a la cultura de la corrosión —de sus aspiraciones, de sus demandas y ambiciones de las que quería... escapar, descubrir el mundo de afuera y permanecer un extraño... salí de Italia y emigré a Noruega. (p.170)⁵



Esta época de 'revuelta' produjo muchos cambios y nuevas posibilidades en la vida de Barba. El problema con el lenguaje hizo que desarrollara habilidades en el campo de la comunicación. Se convirtió en un gran observador del comportamiento humano: movimientos, gestos, sonrisas, etc.

Por años, como un inmigrante, experimenté cada día lo extraño de ver —viendo el ser aceptado o rechazado en la base de la comunicación 'pre-expresiva.' (p.170)⁶

En esta parte de su ensayo, Barba explica cómo desarrolló sus sentidos para entender las actitudes y comunicación de las otras personas; cómo empezó a centrar su atención en detalles; detalles como los puntos de tensión en el cuerpo de su interlocutor.

Así, durante mi viaje como inmigrante tuve que forjar las herramientas para mi futura profesión como director teatral: alguien que hace escrutinio a cada movimiento de los actores. (p.170)⁷

Pienso que lo más importante para Barba en ese momento, fue cómo desarrollar esta herramienta de "ver" cómo todo está hecho en el cuerpo del actor: "dónde un impulso empieza, cómo se desarrolla, de acuerdo con qué dinámica y con qué trayectoria" (p.170). Mucho trabajo realizado tiempo después por su grupo, el "Odin Teatret" era, básicamente,

esta idea de aprender "cómo ver" todo.

En este punto del ensayo, Barba hace un salto al narrar sus experiencias, entre 1961 y 1964, en Opole, Polonia, con el famoso director Jerzy Grotowski.

De acuerdo con Barba, hay muchos momentos específicos en la historia que producen cambios cualitativos, y esos momentos están dirigidos por personas concretas que tienen la posibilidad, la contingencia del momento histórico, para producir lo que él llama 'un momento de transi-

ción.' Barba dice que él fue testigo, en Opole, de cómo Grotowski y su grupo produjeron "un momento auténtico de transición" (p.170).

La idea de rebelión está implícita en este concepto de transición y es algo que tiene que ser reformado. Siguiendo esas observaciones Barba menciona el nombre de aquellas personas que son 'herejes' o 'reformadores' del teatro, sólo porque fueron *creadores* de momentos de transición: Stanislavsky, Meyerhold, Craig, Copeau, Artaud, Brecht, Grotowski. Ellos modificaron el modo en que se hace el teatro y, en consecuencia, la manera de verlo. Con estas aseveraciones Barba está aseverando que esos directores, esos 'herejes' son parte de su pasado. La idea de hacer una categoría de 'herejes' en términos de 'momentos de transición,' requiere la historia y el análisis de lo que el 'hereje' está proponiendo. En otras palabras, cuando Barba hace esta lista de directores, nos está contando sobre quiénes le influenciaron (la mayoría de ellos). Así, él está explicando indirectamente su pasado teatral y su preferencia por lo que él considera auténticos 'momentos de transición'.

Barba escoge el nombre de Artaud como un ejemplo de cómo las 'transiciones' funcionan más allá de producciones específicas. Las producciones de Artaud eran efímeras y 'no dejaban rastro.' Sin embargo, lo que establece la importancia de su trabajo, de acuerdo con Barba, es el hecho que produce '*nuevos significados por esa relación social que es teatro*' (p.171). En otras palabras, lo que está generando el momento transicional es la aparición y creación de un nuevo grupo de nuevos 'significados'. En este punto particular disfruté de la siguiente explicación hecha por Barba:

Transición es por sí misma una cultura. Toda cultura debe tener tres aspectos. Estos son materiales de producción por medio de técnicas; reproducción biológica, permitiendo que experiencias sean transmitidas de generación en generación; y la producción de significados. Es esencial

para una cultura producir significados. Si no lo hace, no es una cultura. (p. 170)⁸

Precisamente, una parte de la idea de la antropología teatral es estudiar y analizar las producciones de significado y sus consecuencias en las diferentes culturas.

Durante los años 70, Barba hace contacto con diferentes culturas en el este: Japón, Bali, Sri Lanka, Taiwan. Una fascinación extraordinaria aparece y Barba lo explica de esta manera:

Para un espectador occidental, hay algo más sugestivo que una representación tradicional asiática vista en su contexto, casi siempre al aire libre de los trópicos, con una gran audiencia que reacciona abiertamente, un acompañamiento musical constante que encanta el sistema nervioso, vestuario suntuoso que deleita el ojo y actores que encarnan la unidad primordial de actor — bailarín — cantante - contador de historias. (p.172)⁹

Las personas normales que van a esta clase de eventos, por ejemplo los típicos turistas, probablemente empezarán a hacer comparaciones entre su cultura y la que están experimentando en ese momento. Estas comparaciones serán hechas asumiendo la diferencia entre las culturas. De esta manera, la idea de 'diferencia' producirá una afirmación del concepto 'mi cultura' y 'otras culturas.'

Esta idea de 'diferencia' ha producido, por un largo período, la idea de 'separación' y, también, la idea de 'exótico.' Centrándose en lo 'exótico' o en la 'diferencia' es muy difícil encontrar 'similitudes,' las cuales podrían acercar a las culturas. Compartiendo las mismas cosas, este trabajo podría ser parte de una exploración de conexiones 'transculturales,' y el comienzo de algo 'transitorio,' 'transicional'.

Con estos antecedentes, el resto del ensayo de Barba es maravilloso porque revela un descubrimiento en el que son mezcladas casualidad, y

causa — efecto. De cierta manera, este es el comienzo de una transformación en la base de nuestras presunciones sobre el teatro: ¿Qué es teatro y qué podría ser?

Evitando la monotonía cuando veía espectáculos en Asia, porque él no entendía esos lenguajes, Barba centró su atención en pequeños detalles de los intérpretes, y se concentró en detalles específicos, como tensión corporal, pequeños movimientos de partes específicas del cuerpo: “*el dedo de una mano, un pie, un hombro, un ojo*” (p.172). De esta manera, hizo un gran descubrimiento el cual es, en realidad, el origen en su aventura en el campo de la transculturación: “*los actores y bailarines asiáticos interpretan con sus rodillas dobladas, exactamente como lo hacían los actores de Odin Teatret*” (p.172).

Barba se percató de que los actores del “Odin”, después de un período de entrenamiento, desarrollaron este tipo de postura con sus rodillas un poco dobladas. Barba dice que ésta es una posición, la que él llama *sats*, usada en deportes por los jugadores justo cuando están listos para la acción o la reacción. De acuerdo con Barba estas posiciones, *sats*, contienen “*ese impulso hacia la acción*” (p.172). La idea básica de usar esta posición, *sats*, es para estar listos a cualquier acción requerida. Así, mediante esta ‘simple’ observación, que requirió años y años de entrenamiento en ‘*técnicas de observación*,’ Barba descubrió una gran puerta para abrir en el horizonte de intercambios culturales (es importante recordar en este momento las experiencias de Grotowski sobre la idea de “*para — teatro*,” o las experiencias transculturales de Peter Brook, como, por ejemplo, en el norte de Africa): “*Así es cómo el principio transcultural del cambio de balance usado por todos los intérpretes, me fue revelado*” (p.172).

A partir de ese momento, la idea de investigar diferentes culturas fue una parte del trabajo del grupo Odin. Después de una experiencia de tres meses, en 1978, donde diferentes actores fueron a diferentes culturas a estudiar y aprender de esos lugares y de las personas, Barba empezó a analizar el proceso del actor durante la ejecución

de danzas o interpretaciones. Barba comenzó a comprender que algo muy importante había pasado con sus actores y actrices del grupo “Odin” cuando ellos ‘entraron’ en lo que Barba llamó ‘esqueleto/piel’ del ‘papel’ o ‘personaje’ que el actor estaba representando. Una nueva ‘expresividad’ de repente apareció y transformó el cuerpo, los ritmos, la calidad de los movimientos del actor. La habilidad para ‘entrar’ o ‘para salir’ de esta ‘vida vívida’, entrar o salir del ‘esqueleto/piel,’ llegó a ser un nuevo objeto de estudio para todo el grupo del “Odin Teatret”.

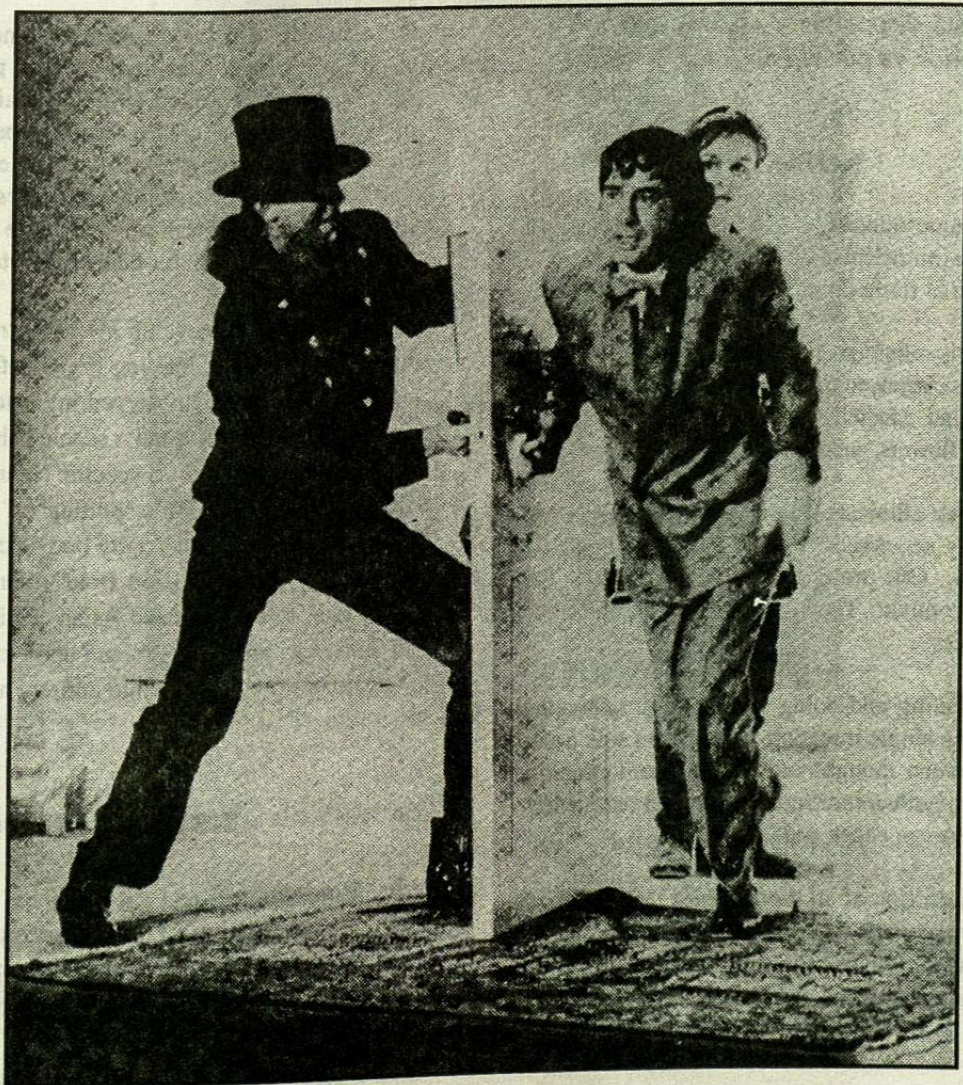
Lo que después llegó a convertirse en Antropología Teatral fue definiéndose gradualmente ante mis propios ojos y en mi mente mientras observaba la capacidad de mis actores para entrar en una escena de comportamiento particular, un uso particular del cuerpo, una técnica específica — y después deshacerse de ella. Este ‘poniendo’ y ‘quitando’, este cambio de una técnica de cuerpo diaria a una técnica de cuerpo extra-diaria, y de una técnica escénica personal, a una técnica formal asiática, latinoamericana, o europea, me forzó a una serie de preguntas que me llevaron hasta un territorio completamente nuevo. (p.173)¹⁰

Tratar de responder a estas preguntas, tratar de estudiar estas tradiciones escénicas, analizarlas, hacer comparaciones, etc., se convirtió en la tarea más importante de Barba y su grupo. Por esta razón, él estableció, en 1980, la EIAT (Escuela Internacional de Antropología Teatral. — ISTA en inglés), la cual empezó a funcionar en Bonn, en una primera sesión de un mes. Ellos trabajaron con profesores de Bali, China, Japón e India y “*el trabajo y el estudio confirmaron la existencia de principios que, en un nivel pre-expresivo, engendraron la presencia escénica, el cuerpo en vida listo para la acción, capaz de hacer ver lo que no se puede ver: la intención.*” (p.173)

Por medio de estas experiencias, Barba dice que está encontrando 'momentos de verdad' otra vez, viviendo algunas veces lo que él llamó al principio de su vida 'cultura de fe'. Mediante sus investigaciones, experiencias y experimentaciones en este campo tan difícil de la 'transculturación,' Barba ha empezado a construir una nueva estructura tratando de entender y aprender los significados más profundos de los impulsos primarios de la humanidad en el momento de la danza, de la actuación o de la interpretación.

En Ayacucho, Perú, en 1978, Barba presentó un filme hecho por sus actores del "Odin Teatret", cuando entraron en la zona prohibida de la selva venezolana tratando de establecer contacto,

más allá del lenguaje hablado, con una tribu de caníbales que viven hasta ahora de manera muy primitiva. Varios bailarines, con banderas y tambores, entraron a la pequeña aldea e hicieron una danza corta. La población entera salió a ver qué era lo que estaba pasando. Cuando los actores del "Odin" pararon, el Shaman de la tribu avanzó al centro de lo que ahora era el 'espacio de presentación' hecho por el "Odin" y empezó a hacer una danza extraña contestando, de una manera no verbal, al grupo de extranjeros. Por un período de una hora más o menos, ellos "hablaron" con estos 'bailarines', usando este lenguaje no verbal y, por supuesto, imitando algunas veces los movimientos de los 'otros'. Después de la experiencia, to-



dos los aldeanos salieron y empezaron una comunicación no verbal y verbal (en su lenguaje) con los 'extranjeros'. De nuevo, esta experiencia es parte de los antecedentes que forjaron la idea de estudiar las similitudes y las diferencias de las artes de la representación en un vasto grupo de culturas. Esto es algo relativamente nuevo y de profunda importancia: *la Antropología Teatral*.

Quizás, los alcances del impacto que Barba ha producido con esta idea en el mundo teatral puedan verse con mayor claridad cuando el trabajo de investigación profundo salga a la luz con espectáculos serios, que vayan mucho más lejos que las imitaciones que se han visto durante algunos años, por moda, por capricho o por simple fascinación irresponsable. No obstante, la herramienta ya está disponible y los investigadores y creadores serios ya pueden disponer de ella.

NOTAS

- 1 Hay una inmovilidad que te transporta y te da alas. Y hay una inmovilidad que te aprisiona y te hunde los pies en la tierra como cadenas.
- 2 I was deeply religious. It was a pleasure to the senses to go to the church, to find myself in an atmosphere of darkness and candlelight, shadows and gilt stucco, perfumes, flowers, and people, engrossed in prayer.
- 3 We were not allowed to show emotion, doubt, hesitation, any expression of tenderness or need for protection. Our presence was shaped by the stereotyped conduct. The highest value was placed on appearances...
- 4 Before, feeling and doing were two simultaneous phases of a single intention. Now there was a distance between thought and action where cunning, insolence, cynical indifference, and deliberate self-assurance were encamped.
- 5 It was a rejection of all those values that belong to the culture of corrosion — of its aspirations, its demands and ambitions I longed... to escape, to discover the world outside, and to remain a stranger... I left Italy and emigrated to Norway.

- 6 For years, as an immigrant, I experienced every single day the wearisome see-saw of being accepted or rejected on the basis of 'pre-expressive' communication.
- 7 Thus, during my journey as an immigrant I forged the tools for my future profession as a theatre director: someone who alertly scrutinizes the actor's every move.
- 8 Transition is itself a culture. Every culture must have three aspects. There are material production through techniques; biological reproduction, enabling experience to be transmitted from generation to generation; and the production of meanings. It is essential for a culture to produce meanings. It does not, it is not a culture.
- 9 For a western spectator, there is something more suggestive than a traditional Asian performance seen in its context, often in the open air of the tropics, with a large audience reacting openly, a constant musical accompaniment which enchants the nervous system, sumptuous costumes which delight the eye and actors who seem to embody the primordial unity of actor-dancer-storyteller.
- 10 What was later to develop into Theatre Anthropology was gradually defining itself before my eyes and in my mind as I observed my actor's capacity for entering into a particular scenic behavior, a particular use of the body, a specific technique — and then discarding it. This 'putting on' and 'taking off', this change from a daily body technique to an extra-daily technique, and from a personal scenic technique to a formalized Asian, Latin-American, or European technique, forced upon me a series of questions which led me into entirely new territory.

BIBLIOGRAFÍA

- Barba, Eugenio
1994 "The Genesis of Theatre Anthropology, the local and personal as source of intercultural inspiration." *New Theatre Quarterly* 38. Volume X, 167 — 173.