



Sanjukta Panigrahi and Kazuko Azuma in *Faust*, ISTA 5. Photo: Tony D'Urso

Patricia Cardona

Identidad o avasallamiento

Abstract: The text ("Identity or subjugation") is an excerpt from the chapter América Latina originally published in Spanish in Patricia Cardona's book Diario de una danza por la antropología teatral en América Latina (Mexico City, Quinta del Agua Ediciones, 2012, p. 66-71). It describes the transformative experience of the author during the ISTA session in Salento in 1987 as well as Odin Teatret's impact on the theatre identity of Latin American independent groups.

Keywords: Identity; Questioning; Unlearning; Rediscovery

T. S. Eliot decía que nuestro ser es definido mediante las lecturas de otras culturas. Y épocas. Y territorios. Debemos identificarnos de alguna manera, rendirnos frente al otro. Al hacerlo, nos tenemos que recuperar. Esa recuperación hace que no volvamos a ser los mismos.

Explico: en la inmadurez, un artista poderoso nos avasalla, nos inunda e invade. Pero cuanto más vemos, leemos y crecemos con ello, más firmes son nuestras estructuras, valores y convicciones. Ya no somos invadidos fácilmente. Esto enriquece nuestra conciencia crítica y define nuestra perspectiva de las cosas. La coexistencia de muchas visiones en nuestra mente afirma nuestra personalidad y encuentra un lugar, un espacio en nuestro ser.

Hoy día, la reputación internacional de Barba como un "campeón de los sobrevivientes" en la periferia del teatro oficial, como bien lo ha definido Ian Watson, significa un apoyo psicológico para muchos grupos. "La longevidad del Odin y su continuo éxito se ha convertido en un modelo social y estético". Sin embargo, sólo los grupos más maduros de América Latina tomaron de Barba lo que consideraron pertinente y lo adaptaron a su propia visión del teatro.

Barba lo dijo desde un principio en Bahía Blanca¹ (Argentina): "La identidad cultural debe ser resuelta por aquellos que viven en su localidad. La profesional, es decir, el entrenamiento, la ética de trabajo puede provenir de muchas fuentes, incluso ajenas a la propia cultura."²

1 Encuentro Internacional de Teatro Antropológico, 6-12 abril de 1987, organizado por Teatro Alianza dirigido por Dardo y Coral Aguirre.

2 Watson 2002, 112



He presenciado escenas memorables en los encuentros de la Escuela Internacional de Antropología Teatral (ISTA) donde los nudos de defensas intelectuales frente a los planteamientos teóricos, técnicos y éticos de Barba sólo expresan un choque de identidades. Pero ¿cuánto de todo ese enjambre de conceptos heredados, corrientes del pensamiento, posturas académicas realmente nos pertenece? Me temo que muy poco. Son escasos los teóricos y críticos que han desarrollado una postura persona auténtica a partir de su propia vivencia.

Mi presencia en esos encuentros se ha limitado a observar, escuchar y callar. En un principio fui avasallada por una constelación de experiencias que no sabía como incorporar. Y mucho menos, ¿cómo traducir a mi propio lenguaje? Quería conocer, hasta la médula de mis huesos ancestrales, los principios de la antropología teatral. La evidencia de los resultados era suficiente. Con estos principios un bailarín/actor construye la presencia escénica y dirige la percepción del espectador, no importa su tradición, técnica o estilo de origen.

Me parecía fascinante ver como la bailarina de la India Sanjukta Panigrahi o Akira Matsui, del teatro nô, así como los maestros balineses o los propios actores del Odin resolvían en sus cuerpos las preguntas que brotaban de la calistenia mental de Barba durante las demostraciones de trabajo. La ISTA de Copenhague en 1996 fue especial. Hubo una riquísima variedad de lenguajes, ya no sólo orientales, sino de diversas escuelas escénicas del teatro y de la danza de occidente. Ahí la antropología teatral provocó múltiples reacciones. La que me causa mucha hilaridad es la que Ian Watson registra en su libro *Negotiating Cultures*. Alguien tuvo la ocurrencia de comparar el método de análisis de Barba con “la curiosidad cruel de un niño que quiere arrancarle la patas a una araña para ver hasta cuando ya no puede caminar”. Barba ha contestado a esto que “su método es una manera arcaica de estudiar la anatomía física.”³

Un día me acerqué a Sanjukta y le pregunté cómo vivía ella su experiencia al formar parte del equipo científico de la ISTA. ¿Se sentía utilizada, como implicaban algunos? Consciente de que en oriente, donde se preservan y se honran herméticamente las tradiciones con una reverencia impensable en occidente, me comentó que los métodos de Barba para descifrar la partitura dinámica de la danza odissi enriquecieron su conciencia de la tradición misma. Con esto pudo comprender y preservar aún más la impecabilidad de la estructura profunda de su cultura teatral.

La ISTA siempre ha sido un laboratorio donde los atributos culturales de cada escuela o estilo se van quitando, como las capas de una cebolla para dejar la anatomía esencial que sostiene ese lenguaje o expresión. En el caso de los actores del Odin, lo que desaparecía era el estilo personal. Me maravillaba comprobar como en la biología del bailarín/actor encontramos la unidad de la diversidad universal. Esto tuvo un doble impacto en mí: me libero de todo artificio intelectual con respecto a la danza y me llevo al corazón de la vida escénica. Mientras Barba despojaba a los grandes maestros orientales de sus modelos y códigos culturales, yo me despojaba de mis modelos y códigos mentales. Nada de esto me pertenecía. Vi la estructura de los principios que sostienen la vida misma en cualquier terreno de la expresión humana. Descubrí que la palabra que realmente nos pertenece se incubaba ahí. La soltura y arrojo que más tarde desarrollé en mi escritura fue

3 Watson 2002, xvii.

gracias a esa base teórica. Tenía una pista sólida desde donde despegar para mis vuelos “críticos” y crónicas periodísticas.

Nada de esto fue fácil de asimilar. Llegar a un lenguaje mas personal, veloz, versátil y rico en imágenes, como lo requería la competencia periodística, exigía vivir mi alquimia personal. Me despojé también de los estereotipos de la crítica escénica que empañan la percepción y la comunicación con el lector. Estaba ante hechos incuestionables biológicos. Y mi mente tenía que someterse a su pulso, a su fuerza, a su propia auto-organización, “la coherencia de la movilidad”, como diría Gastón Bachelard. Años más tarde encontré lo mismo en el comportamiento animal despojado de todo resquicio de civilización. Me sentía como el arqueólogo que busca a la Atlántida perdida en las piedras despojadas de todo barniz.

Gracias a las disecciones “infantiles” y “cruels” de la antropología teatral pude comprender, sin prejuicios de por medio, la eficacia de las técnicas que se aplican en el mundo de la danza. Entendí que todos los debates sobre las preferencias formativas en torno a las mismas -porque también hay feudos del conocimiento en el gremio dancístico- son sistemas de creencias. Llegué a la conclusión de que no hay técnicas formadoras específicas, sino maestros formadores que saben aplicar los principios universales en el bailarín/actor. Principios eficaces que forman cuerpos eficaces.

Fue una liberación proceder a la inversa de todo lo aprendido en los medios académicos. Mejor decirlo así: cuando la vida impulsa al pensamiento y el pensamiento genera nuevas formas de vida, parafraseando a Nietzsche, encontramos el continente sumergido.

Post Data

La memoria es borrosa. Sin embargo, retengo con claridad sin tiempo, como si hubiera sido ayer, los instantes de la ISTA de Salento/1987 que cambiaron mi vida. Para empezar, el silencio como disciplina ejercida en ciertas áreas del centro vacacional en una playa del sur de Italia.

Entrar por primera vez a la nave/dormitorio con hileras interminables de colchones sobre el piso me provocó una contracción muscular en el estómago. Esta sensación se alivió temporalmente al encontrarme con el rostro sonriente de Eugenio Barba, con la ecuanimidad acostumbrada de Nando Tavian y la juguetona mirada de Nicola Savarese. Éste nos explico a la cubana Magali Muguercia y a mí la regla del silencio y nos condujo a nuestro refugio nocturno. Ahí todo instinto de territorialidad o privacidad fue inútil. Entonces entendí la magia poderosa del silencio. Sin paredes, sin divisiones de por medio, la nave abierta permitiría, a la hora del sueño, la privacidad anhelada.

El desayuno y la comida, así como la entrada a la gran nave/dormitorio (a cualquier hora del día) se definieron como los momentos de intimidad rotunda. Luego nos fuimos acostumbrando al péndulo que dirige la vida en una ISTA: del monasterio interior a la reflexión escénica colectiva y, de ahí a la fiesta del espectáculo, para retornar al monasterio interior en el espacio abierto, compartido, de la gran nave del ensueño.

Al término de la ISTA comprobé que al igual que la prueba del silencio, esta

convivencia sin refugios sería una de las embestidas más fuertes al *parásito* de la importancia personal, a los vicios de la comodidad. Debo confesar que la contracción muscular en el estómago nunca cedió. Eugenio Barba se encargó, por todos los medios, de que todos viviéramos un noviciado.

El día se iniciaba a las cinco de la madrugada -otro impacto- para ser testigos de un montaje *sui generis* del *Fausto*. Todos participábamos definiendo acciones y resoluciones dramáticas en una síntesis eurasiana de la obra de Goethe. El montaje lo haría Eugenio a partir de las sugerencias del grupo.



Katsuko Azuma, Kanichi Hanayagi in *Faust*, ISTA 5. Photo: Tony D'Urso

A la salida del sol, en un bosque arenoso frente al mar, vimos como la hindú Sanjukta Panigrahi y la japonesa Katsuko Azuma tendrían un duelo de personajes y códigos ancestrales. La primera sería Mefisto, la segunda Fausto. Kanichi Hanayagi (*onnagata*: actor que representa un papel femenino) sería Margarita. La lectura de lenguajes diversos también fue un duelo a muerte con los códigos occidentales. Eugenio Barba unió y editó los gestos silenciosos de manera congruente y verosímil. En el fondo se escucharía el canto de los actores del Odín, así como la música hindú y japonesa de los ensambles invitados.

A media mañana, cuando el sol inclemente del sur de Italia hace que el pensamiento sude al igual que el cuerpo, había un receso. Después de la comida se reanudaban las actividades con demostraciones sobre los principios de la pre-expresividad. El *bios*

escénico lo pudimos descifrar como quien se aprende las letras del alfabeto. Según la cultura particular de los maestros orientales y del Odin, se construirían frases de contenidos múltiples con estos bloques de energía universal.

Los actores de diversas partes del mundo trataron de asimilar esta *pedagogía* desde su inteligencia corporal. Los directores especularon sobre la operatividad de tales conocimientos orientados al teatro realista. Los intelectuales prefirieron la fría inteligencia a confesar la duda. Para la gran mayoría esta experiencia fue audaz, a veces tortuosa. Ya de por sí teníamos que asimilar a un Fausto oriental y femenino, códigos lejanos y a veces herméticos, pensamientos que son golpes de energía, dormitorios colectivos, silencios obligados. Fueron pequeños *hiroschimas* sucediéndose uno tras otro en nuestras sinapsis neuronales. La ISTA no fue fácil para nadie. Conocimiento y desconcierto iban de la mano para obtener resultados concretos, para evitar los estragos del desconcierto mismo. La experiencia tendría que reflejarse en ejercicios, montajes, textos.

Unos tolerábamos las provocaciones porque conocíamos a Eugenio y sus transgresiones. Otros lo resistieron agresivamente. Ahí pudimos medir los narcisismos, la indiferencia, la rigidez o flexibilidad de cada quien, según la necesidad personal y motivos para estar ahí.

Me correspondió trabajar estrechamente con el grupo de intelectuales en áreas encaminadas a cuestionar la validez del pensamiento teórico en relación a la acción práctica del bailarín/actor. En una de tantas sesiones descubrí que escribir me resultaba un hecho más corporal que intelectual. Y entendí el pensamiento como un impulso físico, cargado de energía. El ejercicio que reveló este hallazgo fue implacable. Eugenio pidió que nuestros textos como críticos o teóricos sobre el montaje del Fausto matutino se vieran reflejados en nuestros cuerpos. Pese al *shock* todos seguimos sus indicaciones. Como cierre, nos pidió “bailar” o cantar el texto. Esto sería posible si contenía suficientes verbos que movilizaran las ideas/cuerpo. Y así fue como los amantes de la retórica se vieron entre la espada y la pared. Comprobaron que su lenguaje y su pensamiento están plagados de abstracciones imposibles de llevar a la acción y mucho menos ser asimilados por un bailarín/actor.

Fue bochornoso constatar que quienes viven en su nicho de conceptos platónicos tuvieron que aceptar la pobreza práctica de sus castillos especulativos. Como un rayo que fulmina nuestras mentes, vimos claramente cuál es la palabra/desperdicio frente a la palabra/viva, orgánica. Vimos cuáles textos son innecesarios y cuáles son indispensables para el hacedor del teatro.

Esta experiencia fue un parto de consciencia que opacó, en mí, todo lo demás. No recuerdo como salí de ahí. Sólo sé que en medio del trance provocado por esa *tarantela* pedagógica y curativa pude encontrar una firmeza en el vuelo permanente de la escritura para la danza.■

Bibliografía

Watson, Ian. 2002. *Negotiating Cultures: Eugenio Barba and the Intercultural Debate*. Manchester: Manchester University Press.