

El modelo antropológico en el teatro emergente en Buenos Aires.

Silvina Díaz (CONICET-UBA-GETEA)

La Antropología Teatral se erige como un modelo teórico y práctico que esgrime una concepción particular del hecho escénico, diversa a la del teatro tradicional, y propone un programa estético que sintetiza los principios planteados por Antonin Artaud y por Jerzy Grotowski.

Así como los estudios teatrales reconocen la “significativa influencia” del paradigma antropológico en el teatro latinoamericano (Muguercia, 1990) creemos que, a partir de búsquedas particulares y de una constante experimentación con el lenguaje teatral, la Antropología Teatral constituye una significativa tendencia del teatro porteño que da muestras de la complejidad y la dinámica de nuestro campo teatral. En Buenos Aires la tendencia surge y se consolida desde los primeros años de la década del '80, a partir de la recuperación de la democracia, acontecimiento que sumió al país en un clima de euforia y señaló a la cultura como un instrumento de reflexión y difusión de los horrores vividos durante la dictadura militar. La democracia imprimió un fuerte impulso a la cultura nacional y, del mismo modo, propició una apertura de nuestra cultura al mundo, lo cual se tradujo en la entrada y circulación de nuevos discursos teatrales y estéticos. El Teatro Municipal General San Martín fue el protagonista del contacto del teatro argentino con modalidades escénicas foráneas, no sólo por la continuidad de la temporada internacional y por la visita de artistas extranjeros, sino también por las giras internacionales de sus elencos.

En efecto, en el marco de la temporada internacional de dicho teatro, en septiembre de 1984 visitó por primera vez el país Tadeusz Kantor con su grupo *Teatro Cricot 2*, ocasión en que presentó su espectáculo *Wielopol Wielopole*, para regresar al mismo teatro en 1987, con *¡Qué revienten los artistas!*. Por otra parte, en 1984 arriba también por primera vez a Buenos Aires el actor italiano Dario Fo quien presentó, junto a la actriz Franca Rame, *Tutta casa, letto e chiesa* y *Mistero Buffo*. Dos años más tarde, Eugenio Barba y el Odin Teatret llegan por primera vez a nuestra ciudad en la primera de una larga serie de visitas, que resultarán sumamente fructíferas para la consolidación de una tendencia cuyos exponentes comenzaban a hacerse visibles en el campo teatral porteño: la Antropología Teatral.

La llegada de la democracia no implicó la inmediata aparición de una nueva dramaturgia sino que significó, en principio, la consolidación del sistema teatral iniciado en la década del '60, cuyos exponentes -Roberto Cossa, Carlos Somigliana, Carlos Gorostiza y Ricardo Halac- habían iniciado, en la década del '70, un proceso de intercambio de procedimientos con los neovanguardistas -Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky-, que derivó en un nuevo

realismo: el realismo crítico. Los dramaturgos realistas reflexivos emergentes del período anterior -Eduardo Rovner, Mauricio Kartun- pasaron a ocupar una posición central en el campo teatral, junto a los exponentes del realismo crítico y a autores no pertenecientes a esta tendencia, como Ricardo Monti.

Por otro lado, a mediados de la década del '80 surge una corriente de teatristas que, si bien poseían poéticas diversas, configuraron un sistema teatral nuevo. Los exponentes del denominado “underground”, “teatro de parodia y cuestionamiento” (Pellettieri, 2003) o “nuevo teatro argentino” (Dubatti, 2002), ocupaban espacios no habituales para los espectáculos de teatro convencionales: bares como Oliverio Mate Bar, discotecas como Cemento o el Parakultural, el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires. Fueron los propios teatristas quienes generaron, además, los medios de difusión de sus espectáculos -las revistas *Pata de ganso* y *El Picadero*- y comenzaron a participar en festivales dedicados a las nuevas tendencias o bien en eventos culturales no directamente dedicados al teatro (La Movida, organizado por el CELCIT en 1988; la Bienal de Arte Joven, en 1989 y la Nueva Bienal de Arte Joven, en 1991).

Otra tendencia que da cuenta de la complejidad del campo teatral porteño en la década del '80 es la que Pellettieri denomina “teatro de resistencia a la modernidad domesticada” (2001), con piezas como *Telarañas*, de Eduardo Pavlovsky, (1985); *La última cinta magnética*, de Samuel Beckett (1986); y *Postales argentinas* (Ricardo Bartís, 1988). Estos espectáculos se proponían la reconstrucción de la puesta moderna recuperando algunos de sus procedimientos y refuncionalizando el discurso moderno al servicio de nuevas poéticas.

La ubicación periférica y marginal de esta tendencia en el campo teatral porteño -que es, por otro lado, una constante de la Antropología Teatral en todo el mundo- responde, en principio, a una elección conciente que manifiesta la voluntad de sus exponentes de establecer una clara distancia con el teatro dominante. Asimismo, este gesto se erige como una “protesta contra la cultura” (Artaud: 2000: 7) en tanto generadora del consenso que, como tal, prepara el terreno para que todo grupo dominante imponga a la sociedad sus representaciones simbólicas *particulares*, naturalizándolas como *universales culturales*. En este sentido, la Antropología Teatral reflexiona explícitamente sobre la necesidad de reconocer esta relación de fuerzas en el campo cultural y de construir un espacio propio, un ámbito de resistencia que ponga en evidencia las operaciones de deshistorización de las prácticas culturales. Subyace en esta idea la concepción de la praxis cultural como resultado de un proceso dinámico, dialéctico y *abierto*, que está *haciéndose* y redefiniéndose constantemente en función de las relaciones de fuerza que

condicionan la lucha por la hegemonía¹. La Antropología Teatral asume, desde sus orígenes, esta condición dinámica y abierta de la cultura teatral, en tanto contribuye a poner en crisis la pretensión de homogenización en favor del reconocimiento de las diferencias culturales y de la pluralidad de voces, aún dentro de un mismo campo cultural. De lo que se trata es de recurrir a la descripción y el análisis de otras culturas teatrales y de pensar el propio teatro en el contexto de una dimensión transcultural.

Las primeras noticias acerca de Barba y su teatro llegan a nuestro país especialmente a partir las publicaciones de *Teatro 70* -revista editada por la Comuna Baires- en las que, además de reportajes y notas que difundían el pensamiento de Barba y la modalidad de trabajo de sus actores, se publicó el texto de *Ferai*, tercer espectáculo del Odin, estrenado en 1969. Por otro lado, a partir de la década del '80 comienzan a difundirse en nuestro país una serie de estudios e investigaciones acerca de este modelo teatral². Sin embargo, el contacto más fructífero y directo de nuestros teatristas con la Antropología Teatral se produjo a partir de las visitas de Eugenio Barba y sus actores a nuestro país. En esas ocasiones, y a través de encuentros, debates, entrevistas públicas, seminarios, mesas redondas, presentación de espectáculos y muestras del entrenamiento- se difundieron de un modo directo los principios de la Antropología Teatral y del entrenamiento actoral basado en la pre- expresividad³.

¹ Según Edward Said la imagen (conciente o inconciente) que las culturas dominantes se hacen de las dominadas es devuelta a las culturas dominadas como si fuera *su* propia imagen, con la finalidad de elaborar simbólicamente la "superioridad" de la cultura dominante, y justificar su hegemonía. (Edward Said, *Orientalismo*, Madrid: Prodhufi, 1993). A propósito de esto, Grignon y Passeron (1991) aluden a la mutua implicancia y determinación entre la cultura dominada y la cultura dominante, que insiste en reconocer únicamente la "marca" de su dominancia

² Es el caso en primer lugar del mismo Eugenio Barba, pero también de Nicola Savarese, Ferdinando Taviani, Franco Ruffini, Marco De Marinis, Jean- Marie Pradier, Patrice Pavis, Magalí Muguercia y, en lo que respecta a nuestro país, pensamos especialmente en los trabajos de José Luis Valenzuela, César Brie y Cecilia Hopkins, que analizan críticamente las implicancias estéticas e ideológicas de este modelo teatral y difunden los resultados de los encuentros realizados periódicamente por el ISTA (*Internacional Schooll of Theatre Antropology*).

³ La primera visita de Barba y el Odin Teatret se produjo en 1986, cuando el grupo contaba con un gran prestigio, luego de sus veintidós años de existencia. En esa ocasión, presentaron tres espectáculos en el Teatro Municipal General San Martín: *Matrimonio con Dios* (dirigido por Eugenio Barba), *El país de Nod* (dirigido por César Brie) y *Luna y oscuridad* (dirigida por Richard Fowler), estos últimos pertenecientes a *Farfa*, grupo conformado por una de las discípulas de Barba, Iben Nagel Rasmussen. Este grupo brindó un seminario a los alumnos del último año de la Escuela Municipal de Arte Dramático, que consistió en un entrenamiento con diferentes técnicas corporales y con la utilización de máscaras y zancos, experiencia que concluyó con la realización conjunta de un espectáculo callejero. Barba y su grupo regresan a Buenos Aires en 1987, oportunidad en que presentaron *El Evangelio de Oxhyrncus* en el Teatro Nacional Cervantes. Aprovechando su visita se organizó en Bahía Blanca el Primer Encuentro Internacional de Teatro Antropológico. Asimismo, Barba volvió a brindar en Buenos Aires un seminario para actores y directores, que constituyó un verdadero "semillero" de técnicas y ejercicios, que se difundieron rápidamente en talleres y escuelas de formación actoral. En 1993 los integrantes del Odin asisten al Festival de Teatro de la ciudad de Córdoba, mientras que en agosto de 1996 presentaron *Kaosmos*, en el predio Municipal de Exposiciones. Durante su estadía, el grupo *Viajeros de la Velocidad*, dirigido por Daniel Misses, organizó un encuentro con el *Odin* en el que nueve grupos -entre ellos El Primogénito, de Guillermo Angelelli; el Teatro Acción, de Eduardo Gilio y El Baldío, de Antonio Célico- mostraron sus métodos de trabajo y diversos fragmentos de sus espectáculos o muestras del entrenamiento. Por otra parte, entre el 1 y el 15 de septiembre de 1997 se realizó, en Buenos Aires y en Rosario un nuevo encuentro de actores, directores y grupos teatrales argentinos con

Las visitas del Odin Teatret y de Eugenio Barba a Buenos Aires dejaron su impronta, no únicamente en el trabajo de los teatristas argentinos interesados en las poéticas de Artaud y de Grotowski y de los exponentes de la Antropología Teatral, sino que atrajeron también a un importante sector de actores y directores en busca de metodologías de trabajo alternativas con el afán de renovar los recursos escénicos. Además de ello, su productividad se hizo extensiva a los grupos de teatro callejero y de teatro comunitario, que constituyen dos de las formas más difundidas del Tercer Teatro.

Otra de las modalidades de contacto con el grupo de Barba -aunque más limitada- fue el “trueque teatral” que, tal como lo practica el Odin, consiste en la presentación de puestas en escena, acciones espectaculares, muestras de entrenamiento o experiencias pedagógicas en regiones “sin teatro” o con un teatro diverso al que ellos realizan, a cambio de lo cual se pedía cualquier otra forma de espectáculo, cantos o danzas a la población local. En un comienzo esta modalidad de intercambio se realizaba como parte de una política de apoyo concreto a grupos de teatro de Europa y América Latina que, con el tiempo, constituirían una red de relaciones basada, no en afinidades políticas, sino más bien en inquietudes y búsquedas artísticas similares. Esta concepción amplia del teatro apunta, como señala Barba, a “dilatarse”, a “hacer explotar el teatro a través del teatro” (Citado en Cruciani- Falletti, 1992: 122) y se basa en la reciprocidad de intereses y expectativas (118).

Ante el peligro de la “odinización” de los diversos grupos que en todo el mundo se identifican con la Antropología Teatral, Taviani (1991: 16) se ocupa de aclarar el equívoco habitual del que es objeto el Tercer Teatro explicando que no se trata de grupos “imitadores” del Odin Teatret sino de diversas poéticas teatrales, cada una con su propia identidad, que de ningún modo tienen una ideología o una doctrina unitaria, pero que comparten ciertas modalidades de trabajo y, agregaríamos, cierta concepción del hecho teatral que los vincula profundamente. En este sentido, el teatrista argentino José Luis Valenzuela (1989: 19) manifiesta:

El Odin Teatret no es un grupo entre otros dentro del archipiélago. Barba y sus actores están revestidos por el aura del ideal, rozan constantemente la esfera del mito. Ello lo

Eugenio Barba y Julia Varley, consistente en seminarios intensivos, conferencias y una serie de funciones de *Las Mariposas de Doña Música*. En 1999, la compañía de Barba realiza en Buenos Aires sus espectáculos *Mythos; Oda al progreso; Las mariposas & Doña Música y Blanca como el jazmín*. Mientras que la visita más reciente del director del Odin y de Julia Varley a Buenos Aires fue en noviembre de 2006, ocasión en la que presentaron tres piezas dirigidas por Barba: *El eco del silencio; El hermano muerto y La alfombra voladora*. Por su parte, el director brindó un seminario intensivo para actores y otro para directores, realizó además un encuentro para directores, una entrevista pública y una serie de reportajes a distintos medios periodísticos y especializados.

hace objeto de demandas, depositario de esperanzas, legisladores de un saber. Asignar a otros la extenuante e imposible tarea de colmar nuestra falta equivale a sacarlo del silencioso ejercicio de paciencia y de perplejidad en que consiste su propia práctica cotidiana, asignar a su palabra el valor (imaginario) de una respuesta, de una solución, aunque el discurso del maestro se empeñe en permanecer en acecho por el territorio del trabajo pre- expresivo.

El mismo Barba es conciente -como lo fueran, en su momento, Artaud y Grotowski- del “peligro” que supone el potente condicionamiento que, sin proponérselo, sus actores ejercen sobre otros grupos y teatristas de esta tendencia en todo el mundo. Para eludir este riesgo el director italiano recuerda el principio fundamental de la “nueva praxis pedagógica” propuesta por la Antropología Teatral: la idea de “aprender a aprender”. Se trata de que, quienes inscriben su praxis en esta tendencia, no caigan en la tentación de imitar modelos y sean capaces de responder a sus propias búsquedas, practicando constantemente el autodidactismo a que los han conducido las circunstancias locales en que constrúan “su propio camino artístico y técnico” (Barba, 1987: 196).

Sin embargo, así como en las décadas del '60 y el '70 los análisis superficiales de las poéticas de Artaud y de Grotowski habían dado lugar a una serie de malentendidos, fue también un fenómeno corriente, desde mediados de los '80, el surgimiento de epígonos del Odin Teatret, especialmente a partir de las visitas del grupo y de su director a la Argentina. Nos remitimos, en este sentido, a las palabras de César Brie quien, además de haber formado parte del Odin, fue un protagonista del movimiento renovador de la década del '80 en nuestro país, aunque luego se instaló en Sucre, Bolivia, donde conformó y dirige el grupo Teatro de los Andes:

Considero al Odin Teatret un grupo que abrió caminos en el teatro de la segunda mitad del siglo, pionero junto a otros en el intento de dar un nuevo rol al actor y de profundizar los campos de acción teatral. (...) Pero muchos toman las enseñanzas y los caminos del Odin como universales y válidos para siempre, como receta. Esto es un gran peligro, nadie está libre de sus epígonos, el Odin tampoco. (...) El Odin Teatret resuelve problemas concretos que sus miembros ponen de manera concreta, empírica. El resultado de sus búsquedas se cristaliza en sus obras. (...) El Odin muestra un camino, el propio, y algunos elementos que pueden ser útiles para que otros construyan su propio camino, que debe ser diferente, con otro estilo, otras obsesiones,

otro público. Solamente así puede tener sentido aprender de los maestros. (Citado en *Teatro al Sur*, n° 6, mayo de 1997)

La vigencia del modelo antropológico -tanto en lo que respecta a la puesta en escena como a las poéticas actorales- en el teatro porteño emergente, puede observarse en la producción de diversos teatristas, que ingresaron al campo teatral desde mediados de la década del '80: Guillermo Angelelli y El Primogéito; el Grupo Teatro Libre, de Omar Pacheco; José María López y Kumis Teatro; y el Teatro Acción, de Eduardo Gilio; Cecilia Hopkins; Periplo Compañía Teatral; El Baldío, de Antonio Célico; Viajeros de la Velocidad, de Daniel Misses; El Bardo, de Diego Starosta; El Muererío Teatro; César Brie y los grupos nucleados en la Red de Teatro El Séptimo, entre otros.

Sin entablar una polémica directa con el resto de la “comunidad teatral” estos grupos y teatristas experimentan con nuevas formas de expresión, completamente diversas a las del teatro canónico, ya sea el perteneciente al circuito oficial, al circuito comercial o al realismo ortodoxo. Mencionemos sólo algunas de estas características: la importancia del trabajo grupal y de la relación individualizada entre maestro y discípulo; el cuestionamiento del concepto de “autor- creador”, una nueva definición de la función del director, la constitución de verdaderos “laboratorios teatrales” basados en la experimentación y la investigación constante de los procesos creativos, la formación del actor en una multiplicidad de disciplinas y un entrenamiento cotidiano con miras, no sólo a la creación de espectáculos, sino principalmente a su formación -reivindicando, en este sentido, las concepciones grotowskianas del “arte como vehículo” y de la “superación del espectáculo” (Grotowski: 1993)-; la creación de partituras físicas y vocales de una notable organicidad y precisión técnica; la centralidad del actor en el proceso creativo; la búsqueda de acciones “auténticas” -aunque no vinculadas con la mimesis realista- que intentan anular la distancia que separa el estímulo de la reacción. Los grupos y teatristas antes mencionados reivindican los principios filosóficos, ideológicos y estéticos de Artaud y de Grotowski, del mismo modo en que reconocen explícitamente su vinculación con la Antropología Teatral de Eugenio Barba.

Es importante aclarar que los elementos de este modelo transnacional aparecen mezclados, en todos los casos, con elementos propios del teatro argentino que resemantizan el modelo antropológico. En este sentido, cada una de estas poéticas da cuenta de una particular apropiación productiva de dicho modelo, con una importante dimensión subjetiva que las diferencia entre sí.

El programa de la Antropología Teatral -que comprende, como señalamos anteriormente, postulados teóricos, pedagógicos y prácticos- concierne tanto a la formación y al entrenamiento del actor como a la creación de espectáculos. Luego de un estudio en profundidad de dicha tendencia, hemos establecido los siguientes principios, que aparecen como constantes del modelo de la Antropología Teatral:

1. Como *disciplina cultural y artística* asume, reelabora y expresa, desde sus propios parámetros, las condiciones culturales del contexto en el que surge:

a) Las tensiones entre globalización y localización, entre multiculturalidad y cultura local. En el caso del teatro porteño el modelo transnacional de la antropología aparece modulado por la impronta de nuestra propia cultura, que imprime en sus principios ciertas variantes, desvíos y cambios en sus fundamentos de valor.

b) La combinación entre la idea de “modelo transnacional” y de una “microsociedad” (Meldolesi) generadora de una cultura propia.

c) El quiebre del pensamiento binario (Lotman), en tanto uno de los principios fundamentales del modelo es, justamente, el cuestionamiento de las bipolaridades que estructuran el pensamiento y la cultura occidentales: pensamiento/ acción, interior/ exterior, gesto/ palabra.

d) La relativización del valor de “lo nuevo”, por cuanto recupera y refuncionaliza elementos provenientes de diversas tradiciones culturales y teatrales, tanto orientales como occidentales.

e) La necesidad del teatro latinoamericano contemporáneo de fortalecer los lazos comunitarios, de entablar procesos vivos de comunicación que restituyan a los sujetos su capacidad de diseñar sus propias respuestas y sus propios juicios como reacción ante los parámetros de la globalización, la homogeneización cultural y la indiferenciación de los espacios.

2. Como *práctica teatral*:

a) Plantea una fuerte crítica al teatro convencional, especialmente a la concepción mimética y psicologista de la tradición realista. El modelo antropológico introduce una serie de cambios y desvíos -tanto en lo que respecta al modelo de texto dramático como al modelo de texto espectacular- con respecto al paradigma realista, a partir del cuestionamiento de:

-el actor realista- naturalista y su actuación semántica (Pavis, 2003: 56).

-la convención realista del personaje, definido como una entidad integral, con profundidad psicológica, creado a partir de una serie de ficciones y de “sí mágicos” (Stanislavski).

-la concepción tradicional de *dramaturgia*, que considera al texto dramático como una obra completa y acabada y define la tarea del dramaturgo como la elaboración de un texto, a priori e independientemente de la puesta en escena, para ser representado.

- la concepción demiúrgica que define a la dirección teatral como el principio ordenador de la puesta en escena y sus sentidos, como una actividad que “coarta” la creatividad del actor al someterlo a la ejecución de los designios del director. (Derrida, 1987: 43).

b) Propone una nueva poética, basada en los siguientes parámetros

- La recuperación de una “cultura de grupo”, que determina las condiciones de trabajo y genera nuevas formas de producción artística.

-La realización de espectáculos de sala, como así también de espectáculos al aire libre de acuerdo a las técnicas del teatro callejero.

-La formación del actor en una situación de “laboratorio” (Grotowski). Los laboratorios son núcleos de experimentación y de investigación teatral que apuntan a desarrollar una actividad articulada y múltiple.

-Un entrenamiento actoral basado en múltiples disciplinas (teatro, música, canto, danza, esgrima). A través de los ejercicios se pretende dominar las propias energías y vencer las resistencias que condicionan el comportamiento y la acción, para alcanzar la total integración entre cuerpo y mente.

- La ubicación del actor en el centro del proceso creativo y en la base del hecho escénico, a partir del reconocimiento de su autonomía creativa y del pasaje de su rol de ejecutor (de un texto, de las ideas de un autor y/o un director, la psicología de un personaje) al de sujeto creador.

- La definición del concepto de “dramaturgia del actor” (Barba: 2005) como la creación, por parte del actor, de su propio material de trabajo concretado en partituras físicas y vocales de una extrema precisión técnica que requieren, sin embargo, estar animadas por impulsos y asociaciones interiores; y la definición de la “dramaturgia escénica” como “el modo en el cual el actor entrelaza sus composiciones en el cuadro general del texto y de la puesta en escena” (Barba, 2005: 205).

-Una poética actoral basada en el uso extracotidiano del cuerpo, que rechaza la reproducción mimética de los comportamientos sociales y la concepción idealista del arte como reflejo, como “ventana abierta al mundo”.

- La elaboración, a partir de la reapropiación de ciertas tradiciones teatrales, de una serie de principios y de una técnica de trabajo concreta (Barba, 1987: 183- 229) vinculada, entre otras cosas, con la búsqueda de oposiciones en la dinámica de los movimientos, la ruptura de los

automatismos cotidianos, la modulación de la energía y las polaridades grotowskianas (1993).

-La alternancia entre “períodos de encierro”, durante los cuales los actores realizan un arduo entrenamiento no canalizado hacia la producción escénica inmediata, y períodos de “apertura”- en los que interactúan con la comunidad a través de la presentación de espectáculos y de la realización de diversas actividades, ya se trate de prácticas pedagógicas (clases públicas, seminarios intensivos), de jornadas de reflexión teatral, de la presentación de espectáculos o de muestras de trabajo.

-La realización de encuentros y festivales de teatro.

3. Como disciplina teórica y pedagógica:

La Antropología Teatral plantea la realización de actividades pedagógicas y la concreción de una intensa producción teórica, a partir de la cual propone:

a) Nuevas categorías teóricas para definir la praxis teatral y el fenómeno escénico, como así también la función de sus protagonistas -el actor, el director y el autor- y apela, por lo tanto, a una nueva crítica, capaz de aprehender esas concepciones teóricas y categorías de análisis.

b) Una novedosa concepción de los vínculos maestro- discípulo, director- actor, actor- espectador, basada en los modelos del teatro oriental, que modifica profundamente la pedagogía teatral y la práctica escénica.

c) El relevo de los métodos de análisis tradicionales -especialmente el de la semiología clásica, proveniente del campo de la lingüística- o, al menos, su relativización en función de un cruce de metodologías que aborden el objeto de análisis desde diversos ángulos y tengan en cuenta el carácter procesual del hecho escénico, la dimensión material de los signos, la centralidad del actor en la producción de sentidos y la dimensión “aurática” (Benjamín) del hecho escénico, como así también la inscripción de los textos -dramáticos y espectaculares- en sus propios contextos culturales.

d) El análisis del fenómeno teatral en todas sus fases (entrenamiento, preparación de los espectáculos, procesos creativos, producción, circulación y recepción de los espectáculos) a través del parámetro del trabajo del actor.

Las implicancias ético- ideológicas del modelo teatral antropológico son sumamente complejas y se basan en la concepción del fenómeno escénico no como reproducción de la realidad sino como construcción de un espacio- otro, *equivalente* al mundo real. Esta idea aparece como deudora de la concepción heideggeriana que define la función del arte como la

apertura de mundos que, lejos de ser únicamente imaginarios, constituyen verdaderos acontecimientos del ser. El arte, el teatro específicamente es, en este contexto, una actividad en busca de un sentido, que pretende definir los propios valores, descubrir el significado personal del oficio del actor y, de alguna manera, refundar el saber teatral a partir de nuevas tradiciones.

En tanto disciplina cultural y artística, la Antropología Teatral cuestiona los dualismos estratificadores de la cultura occidental y se define por oposición a la exterioridad de la interpretación, propiciando la no separación entre cuerpo- mente. Mientras que, tanto en su condición de disciplina teórica como en lo que concierne a su carácter empírico, se propone la búsqueda de las constantes y los “principios que retornan” en el trabajo actoral, disimulados bajo las polaridades y las fluctuaciones de los diversos estilos, las tradiciones de los géneros y las diferentes prácticas de trabajo.

Entre las variantes más importantes que este modelo imprime en la praxis teatral tradicional se encuentra, como vimos, la redefinición de las funciones del autor y del director a partir de la recentralización del actor en el proceso creativo y en el acontecimiento escénico, lo cual no constituye, obviamente, únicamente una conquista de la Antropología Teatral, sino que aparece como el resultado de las búsquedas y las experiencias de los grandes maestros de la dirección del siglo XX: Appia, Stanislavski, Copeau, Artaud, Meyerhold, Brecht, Grotowski-. Por otro lado, la transgresión a la función tradicional del director nos remite, especialmente, a los planteos de Artaud y de Grotowski, que sentarán las bases de una nueva concepción acerca de su rol, tal como lo plantea la Antropología Teatral. En efecto, tanto en la década del '30 como en el “Segundo Teatro de la Crueldad”, Artaud (2002: 105) cuestiona el rol subordinado del director en una concepción textocéntrica, que lo hace desaparecer “frente a la omnipotencia del autor”. Un director considerado como una “especie de traductor dedicado por entero a trasladar la obra dramática de uno a otro lenguaje”. (103).

Para los exponentes de la Antropología Teatral el director sigue siendo el creador del espectáculo y se encuentra, en este sentido, en la misma jerarquía que el actor, tanto si trabajan de un modo paralelo como si la intervención de uno se realiza sucesivamente al trabajo del otro. Se produce, sin embargo, una asimilación -total o parcial- de las tareas del director -es decir, el trabajo dramático y de montaje-, en la tarea del actor. El director se convierte, entonces, en el “primer espectador”, en el “espectador necesario” del actor

(Grotowski)⁴ y constituye una “presencia muda” (Barba, 2005) vinculada más explícitamente con la función de “observar” la acción del actor, para intervenir luego, orientándolo y trabajando sobre el material que éste, como primer creador, le ofrece.

Esta rigurosa refundación del hecho teatral a partir de una nueva definición de las tareas de sus protagonistas y nuevas implicancias estéticas de sus elementos primarios -la acción, la palabra, el movimiento, el espacio- y de sus procedimientos compositivos, comporta también la exigencia de una activación psicofísica del espectador. En efecto, la aspiración a una “expresión total” de todos los materiales artísticos funciona como una profunda crítica a la puesta en escena naturalista y apunta a suscitar, en quien presencia el proceso, determinadas respuestas sensoriales y emocionales por medio de la inducción.

Teniendo en cuenta, además, que este modelo recupera la noción de “grupo teatral”, cuyo funcionamiento como tal no se encuentra determinado únicamente por su trabajo teatral y se regula por medio de una compleja dinámica de relaciones interpersonales, el director debe asumir su rol de líder y conducir a ese grupo. En este contexto, la idea de *microsociedad* alude, pues, a la conformación de una minúscula comunidad, compuesta por un exiguo número de personas unidas por profundos lazos que comprometen casi toda su vida y que, en ocasiones, supone una “ruptura” momentánea de los vínculos sociales. Asimismo, supone también un funcionamiento militante (encauzado hacia el cuestionamiento de los cánones teatrales establecidos), y el quiebre de toda jerarquía, tanto en lo referente al funcionamiento interno del grupo, como a la imagen que ésta da a conocer al público por medio de los espectáculos.

El principal objetivo de la Antropología Teatral como disciplina teórica es la revisión de la cultura teatral occidental, basada en un fuerte “etnocentrismo teatral” (Barba, 2005: 27), que consiste en observar el fenómeno escénico únicamente como *resultado*, sin tener en cuenta el *proceso* creativo (el del cada actor y el del conjunto de redes de las que forma parte y que constituyen el espectáculo: redes de relaciones, conocimientos, maneras de pensar y adaptarse).

El análisis y la comprensión del proceso permiten distinguir y trabajar separadamente los distintos niveles de organización que constituyen la expresión del actor. Así, por ejemplo, mientras a nivel del resultado el sustrato pre- expresivo está comprendido en el nivel de la

⁴ Ver, en este sentido, el texto de Jerzy Grotowski, *Il regista come spettatore di professione*, publicado en “Teatrofestival”, 3, Roma, 1986, p. 30-31. En este estudio, Grotowski define las tareas del director, a la hora de poner en escena un espectáculo, como la “observación” del trabajo del actor, la orientación y la realización de un “montaje de las secuencias”.

expresión global que percibe el espectador, durante el proceso creativo la pre- expresividad constituye un nivel operativo, una categoría pragmática que el actor modula *como si* el objeto principal fuese la energía, la presencia, el *bios* de sus acciones y no su significado. En esta instancia lo pre- expresivo se vincula, pues, únicamente con el actor, en tanto sujeto que utiliza una técnica extra-cotidiana del cuerpo en una situación de representación organizada y, en tanto nivel de organización del *bios* escénico, aparece dotada de una coherencia propia, independiente de la coherencia del ulterior nivel de organización, el del sentido.

Los estudios teatrales reconocen, en la actualidad, la necesidad de elaborar nuevas concepciones teóricas y categorías de análisis que tengan en cuenta la presencia- difícilmente codificable- del cuerpo y la voz del actor, así como también de la recepción del espectador, en consonancia con la revalorización del *cuerpo- materia*, hecho que se verifica, en el caso del teatro porteño, en las tendencias no realistas del teatro de la década del '60 -como la neovanguardia del Di Tella- y, desde la década del '80, en la poética de la Antropología Teatral. Observamos dos incidencias del paradigma antropológico en este sentido: por un lado, la Antropología Teatral constituye, en si misma, una disciplina teórica que propone nuevos conceptos y categorías de análisis y, por el otro, aparece como una herramienta de análisis fundamental en el contexto de la nueva teoría teatral que se propone recuperar el carácter energético y vivencial del acontecimiento escénico.

En efecto, en reacción a una práctica teatral que reduce el lenguaje artístico a una *puesta en vista* y en *espacio* del sentido, y ante una teoría semiológica fundada únicamente en una concepción cartesiana, mensurable, geométrica y espacial de la representación teatral, que reduce el significante a lo visible y el significado a lo invisible, surge una corriente teórica que viene a recordar la necesidad de una *semiología del tiempo* que no parte ya de unidades previsibles del espacio sino que crea en la medida de las necesidades y a partir del acontecimiento lúdico. Esta semiología organiza una experiencia del actor y del espectador en una secuencia no estructurada de discursos, ritmos, intercambios verbales, relevos entre la imagen y la palabra. (Pavis, 2003). El fenómeno escénico no puede ser reducido a un sistema de signos verbales, por lo cual se torna necesario recurrir a una semiología que tenga en cuenta todo aquello que permanece apegado a la materia significativa del teatro, a su “expresión primera” (Barthes). En este sentido, en un gesto en todo acorde a los objetivos de la Antropología Teatral, los estudios teatrales recuerdan insistentemente la necesidad de “desemiotizar” la representación, al tiempo que intentan “conciliar el enfoque socio-semiótico con una aproximación antropológica” que introduzca “un principio desestructurante, propio de los acontecimientos” (Pavis, 1992: 31).

Bibliografía

- Artaud, Antonin, 2002, *El teatro y su doble*, Buenos Aires: Retórica Ediciones
- Barba, Eugenio, 1987, *Más allá de las Islas flotantes*, Buenos Aires: Firpo y Dobal editores.
- Barba, Eugenio y Nicola Savarese, 1988, *Anatomía del actor. Un diccionario de Antropología Teatral*, Veracruz: Universidad Veracruzana/ Internacional School of Theatre Anthropology.
- Barba, Eugenio, 2005, *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*, Buenos Aires: Catálogos.
- Borie, Monique, 1980, “Antropología”, *Enciclopedia del Teatro del '900*, A. Feltrinelli, (dir.) Milán.
- Brie, César, 1997, “Contra la imitación”, en *Teatro al Sur. Revista latinoamericana*. Buenos Aires: Artes del Sur, 6 de mayo.
- Cassirer, Ernst, 1977, *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, Colección Popular, 41, México: Fondo de Cultura Económico.
- Cruciani, Fabricio y Clelia Falletti, 1992, *El teatro de calle. Técnica y manejo del espacio*. México: scenología
- Derrida, Jacques, 1987, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », en *L'écriture et la différence*, París: Seuil.
- Geertz, Clifford, 1987, *La interpretación de las culturas*, México: Gedisa
- De Marinis, Marco, 1997a, “Dal pre- expresivo alla drammaturgia dell'attore”, en *Drammaturgia dell'attore*, en M. De Marinis (a cura di). Bologna: I Quaderni del battello Ebbro.
- Díaz, Silvina, 2002, “Teatro Acción: la teoría y la praxis de un teatro vivo”, en *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983- 2001). Micropoéticas I*, J. Dubatti (coord.), Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación
- Grignon, Claude y Passeron, Jean-Claude, 1991, *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Grotowski, Jerzy, 1993, “Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo”, en Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano: Ubulibri: 130-131
- Lévi- Strauss, Claude, 1983, *Le regard éloigné*, Paris: Plon
- Marcus George y Michel Fischer, 2000, *La antropología como crítica cultural. Un momento experimental en las ciencias humanas*, Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Mauss, Marcel, 1950, *Sociologie et anthropologie*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Muguercia, Magalí, 1990, « Lo antropológico en el discurso escénico latinoamericano », en *Dramaturgia y puesta en escena en América Latina y el Caribe. Encuentro sobre Teatro*

Contemporáneo en América Latina y el Caribe, Montevideo: Instituto Internacional de Teatro.

- Pavis, Patrice, 1992, "La interculturalidad como modelo", en *Conjunto*, N° 92. La Habana: Casa de las Américas, julio- diciembre

-Pavis, Patrice, 1994, *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo*, La Habana: UNEAC/ Casa de las Américas/ Embajada de Francia en Cuba

-Pavis, Patrice, 2003, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires: Paidós

-Pradier, Jean- Marie, 1997, *La Scène et la fabrique du corps. Ethnologie du spectacle vivant en Occident (V° siècle av. J.C.- XVIII° siècle)*, Bordeaux: Presse Universitaires de Bordeaux.

-Pellettieri, Osvaldo, (dir.), 2003, *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*. Volumen IV, Buenos Aires: Galerna

-Taviani, Ferdinando, 1991, "Dos definiciones del Tercer Teatro", en *La escena latinoamericana*, n° 6, mayo, Buenos Aires: Galerna.-Turner, Victor, 1986, *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino.

-Valenzuela, José Luis, 1989, "Barba y nuestro teatro débil", en *Espacio de crítica e investigación teatral*, Año 3, n° 5, abril: 13-20