

# Cuerpo del drama

## Dossier



Cuerpo del Drama es un dossier publicado por el Gitce (Grupo de investigación en técnicas de la corporeidad para la escena) perteneciente al Centro de Investigaciones Dramáticas, Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Este dossier se propone divulgar distintas producciones (puestas en escena, ensayística, dramaturgia, etc.) cuyos enfoques aborden el análisis de la corporeidad en la escena teatral.

Si bien por sus características la corporeidad teatral nos centra en el estudio de la praxis escénica creemos que su estudio articulado con otras perspectivas del conocimiento, tales como la filosofía, la antropología o la sociología, entre otras, puede enriquecer los debates sobre un objeto de estudio tan vasto y a la vez inaprehensible.

Es también de nuestro interés articular los ámbitos académicos e independientes de la producción y la reflexión teatral, con el objeto de nutrir ambos enfoques por medio del intercambio productivo de ideas y experiencias. Por tales motivos, invitamos a quienes les interese difundir sus trabajos a comunicarse con el siguiente correo electrónico: [cuerpodeldrama@gmail.com](mailto:cuerpodeldrama@gmail.com). Esperando disfruten esta primera entrega, los saluda

**Mag. Gabriela Pérez Cubas**

## Antropología teatral / Teatro antropológico

José Luis Valenzuela<sup>1</sup>

El siguiente artículo se vale de la oposición casi quiasmática entre “antropología teatral” y “teatro antropológico” en un intento por disipar un reiterado malentendido que desde hace tiempo circula en Latinoamérica en torno a la disciplina teórico-práctica que Eugenio Barba comenzara a sistematizar hacia fines de la década de los '70s del siglo pasado. En cierto modo, el teatro antropológico es el opuesto complementario de la antropología teatral, siendo esta última un saber en busca de los “principios recurrentes y transculturales” que regulan las respuestas fisiológicas y dinámicas de un actor o una actriz en “situación de representación escénica”. El teatro antropológico, en cambio, se inserta la “particularidad de las tradiciones y del contexto histórico-cultural en que se manifiesta la irreplicable personalidad de un actor”. Si la antropología teatral dialoga sobre todo con la biología, el teatro antropológico lo hace con las así llamadas “ciencias del hombre”.

### Palabras claves

ANTROPOLOGIA – TEATRO – IDENTIDAD – NOMADISMO.

The following article makes use of the almost chiasmatic opposition between "theatrical anthropology" and "anthropological theater" in an attempt to dispel the continuous misunderstanding that has been spread in Latin America for a long time regarding the theoretical-practical discipline that Eugenio Barba began to systematize towards the end of the '70s in the last century. In a certain way, anthropological theater is the complementary opposite of theatrical anthropology, being the latter a knowledge in search of the “recurring and transcultural principles” that dictate the physiological and dynamic responses of an actor or actress in a “stage performance situation”. The anthropological theater, on the other hand, is embedded with the “particularity of the traditions and the historical-cultural context in which the unrepeatable personality of an actor is manifested”. If theatrical anthropology talks primarily with biology, anthropological theater does the same with the so-called “human sciences”.

### Keywords

ANTROPOLOGIA – TEATRO – IDENTIDAD – NOMADISMO.

<sup>1</sup> Seminario Teoría Escénicas. Maestría en Teatro. Facultad de Arte. UNCPBA  
Seminarios: Problemática de la Técnica Actoral, Epistemología de lo Escénico, Introducción a la Investigación en Arte y el Seminario de Orientación para la tesina. Licenciatura en Artes Escénicas. UNR

En América Latina, y sobre todo en Argentina, es muy común leer y oír acerca del “teatro antropológico de Eugenio Barba. Esta atribución es llamativa, puesto que las investigaciones del director y pedagogo italiano estuvieron orientadas, desde 1979, a desarrollar una disciplina muy diferente, llamada “antropología teatral”. La confusión parece haber comenzado en abril de 1987, cuando el músico Dardo Aguirre y su esposa Cora organizaron, en la ciudad argentina de Bahía Blanca, el Encuentro Internacional de Teatro Antropológico. Allí se reunieron más de doscientos cincuenta teatristas latinoamericanos y europeos alrededor de una intensa actividad conducida por Eugenio Barba y sus colaboradores del Nordisk Teaterlaboratorium (que en esa época incluía a los grupos Odin Teatret, Farfa y Canada Project) y por las compañías italianas Potlach y Tascabile.

En el sur profundo del continente americano (la Patagonia comienza alrededor de los 36º de latitud, muy al norte de Bahía Blanca), el trabajo de estos grupos teatrales europeos era hasta entonces prácticamente desconocido, pero la expresión “teatro antropológico” podía asociarse a las prácticas escénicas —más afines al rito que al espectáculo propiamente dicho— de pequeñas comunidades alejadas de los grandes centros urbanos donde generalmente se imponen las formas, los temas y los estilos de la producción y el consumo culturales de un país. Así lo entendieron los organizadores argentinos de aquel Encuentro, y el nombre con que lo bautizaron resultó convocante, por ejemplo, para el grupo chileno de teatro campesino Emanuel o para la actriz y autora mapuche Luisa Calcumil.

El Encuentro Internacional de Teatro Antropológico era, en realidad, el sexto de una serie de eventos similares comenzada en Belgrado, en 1976, antes de lo cual Barba solía hablar de “investigación teatral” para referirse a sus propias preocupaciones artísticas. Se sucedieron luego otros encuentros en Bérgamo (1977), en Madrid (1979), en Lima-Ayacucho (1978) y en Zacatecas (1981), y era característico que en ellos participaran mayoritariamente agrupaciones o individuos considerados marginales o periféricos con respecto al Teatro consagrado en las capitales. En 1976, el director del Odin Teatret acuñó la expresión “Tercer Teatro” para designar estas manifestaciones perseverantes, laboriosas y poco reconocidas en las que, sin embargo, podía intuirse una “materia viviente” que atraía “nuevas energías” hacia un teatro en estado naciente. Desde Bergamo a Zacatecas, entonces, la convocatoria estuvo dirigida a los practicantes de lo que se llamaba “teatro de grupo”, y los encuentros tenían unos objetivos eminentemente pedagógicos que se traducían en cuatro tipos de actividades: transmisión de los principios del entrenamiento actoral desde los teatristas más experimentados a

los que carecían de formación sólida, demostraciones técnicas y metodológicas, espectáculos y discusiones formales e informales sobre temas profesionales considerados ineludibles. Hasta 1987, por lo tanto, en los Encuentros y Coloquios organizados o auspiciados por Eugenio Barba, se hablaba de “tercer teatro” y de “teatro de grupo”, pero no de “teatro antropológico”.

Poco después de que el director italiano pusiera en marcha estos intensos e itinerantes espacios de asistencia pedagógica a los teatristas casi ignorados de América Latina y de Europa, él mismo empezó a dar forma a una institución consagrada a la investigación escénica cuyo modelo era el de los Congresos Solvay, donde los físicos de todo el mundo se reúnen desde 1911 para compartir las interrogaciones, los atolladeros y los hallazgos que los desvelan en sus búsquedas científicas. De este modo nacía, en 1979, la International School of Theatre Anthropology (ISTA), donde se daría forma y consistencia a un cuerpo de saberes técnicos conocido como “antropología teatral”.

Previendo una posible confusión terminológica, Barba redactó durante el Encuentro de Bahía Blanca un breve y denso “Manifiesto del Teatro Antropológico”, publicado al año siguiente en el número 5 de la revista Gestos. Ese escrito comienza con las siguientes definiciones: *“la Antropología Teatral es el estudio del comportamiento del hombre a nivel biológico y sociocultural en una situación de representación. El Teatro Antropológico es el teatro cuyo actor se enfrenta a su propia identidad”* (Barba 1988 139)<sup>1</sup>. A estas frases le sigue una densa reflexión sobre lo que debe entenderse por “identidad”, distinguiendo la acepción que puede darse a esa palabra desde una perspectiva humana general, de la que podría darle un actor que hace de su oficio una práctica inseparable de su vida misma.

En ese texto, la noción de identidad se tensa, como ha sucedido en la historia de la filosofía, entre lo Mismo y lo Otro. Por una parte, Barba nos recuerda la raíz etimológica idem, “lo que no cambia, lo que es lo mismo” y, por otra parte, señala que para el individuo esa constancia tiene una historia, forjada en interacciones con un medio natural y cultural, que cristaliza en lo que llamamos su “biografía”. Lo que somos como sujetos sería entonces relativo a un “horizonte histórico-cultural” y aun a una herencia biológica que nos preceden y nos trascienden, de modo que lo “realmente propio” bien podría ser una tierra de nadie permanentemente invadida o una insistente pregunta a la deriva, arrastrada por corrientes que estamos muy lejos de controlar.

Buscando tocar, percibir “lo realmente propio”, el ser humano sólo constata la perpetua fuga de ese objeto ensoñado como seguro y, ante su ausencia, sólo le queda alucinarlo, pensarlo o, al menos, nombrarlo por la vía de una metáfora. Para Barba, por ejemplo, la identidad es un eje comparable a esa vara que algunos pueblos nómadas llevan consigo para fundar territorios una vez que la plantan en el suelo. Ese eje, ese axis mundi, sería “lo idéntico”, “lo que no cambia”..., pero no deja de ser una representación material, un tótem, un emblema de algo definitivamente ausente. Lo palpable, en cambio, será el paisaje natural y humano que circunde al eje y que recibirá de éste un influjo contagioso. Lo “idéntico” perceptible será, paradójicamente, un ambiente físico-humano externo, vivido por el individuo como tanto más propio cuanto más tiempo transcurra en sus adyacencias. La “identidad” se convierte para él en *identificación* con lo inmediato que, de ese modo, le vela su originaria extrañeza. Cuando ese nómada abandone el entorno que estuvo espejando su identidad, renegando tal vez de lo que hasta entonces consideraba como “lo propio”, las marcas –reconocibles, borrosas o secretas– que ese medio le haya dejado serán la parte “internalizada” de la vara simbólica que llevará consigo para fundar nuevos territorios.

La “identidad”, “lo que es lo mismo”, sería así una construcción o una “destilación” en la que se decantan las sucesivas identificaciones del sujeto con aquello que en principio se le presentaba como su Otro. Lo importante, para el director del Odin Teatret, es que *“el ser humano que tiene una identidad posee un eje, un centro, un núcleo de valores que lo orienta frente a las circunstancias, oposiciones u obstáculos que la vida le propone”* (Barba 1988 139). Si el sujeto dotado de identidad es un actor, serán “antropológicas”, según Barba, las experiencias escénicas que impliquen *“un viaje en la propia historia y cultura”, así como será “antropológico” el “fortalecimiento de [su] eje-identidad, proporcionando[se] un perfil que [lo] separe de los otros”*.

Esta bifrontalidad irresuelta entre los anhelos de fusión en lo colectivo y una vocación –típicamente occidental– por subrayar la propia individualidad, es característica del vínculo identificatorio, pues las imágenes reconocibles, reconfortantes y suturadoras que ese vínculo propone al sujeto al modo de un retrato de sí mismo, no se sostienen en el tiempo y tarde o temprano dejan aflorar unas brechas, unos rechazos y unos desajustes entre el individuo y el entorno cultural que bien pueden empujar al primero a la busca de otros mundos con los cuales identificarse o, tal vez, anudar una reconciliación definitiva con su ambiente o seguir deambulando para siempre con su insatisfacción a cuestas.

<sup>2</sup> Cfr. La videgrabación Antropología Teatrale, producida en la ISTA-Salento, en 1987 y difundida por el Odin Teatret.

El Manifiesto de Eugenio Barba nos dice que el actor nómada comprueba, no sin sorpresa, que los otros muchos actores que aquél encuentra en sus viajes por tierras extranjeras se le parecen en el modo de llenar y cargar sus equipajes profesionales, así como en las maneras de presentar sus credenciales ante públicos diversos y circunstanciales. Así, el deseo de *“encontrar un territorio donde todos somos iguales”* lo lleva a descubrir *“la presencia material del actor que es la misma e inalterable en cualquier lugar”*. El director italiano afirma entonces que *“esta es la identidad profesional que permite ir tras los resultados o estilos que caracterizan a una cultura o a un temperamento artístico y descubrir los principios comunes de la presencia escénica para poder aplicarlos a su propia exploración. Esta identidad consiste en su identificación con una historia teatral transcultural construida por maestros y creadores que nos precedieron”* (Barba 1988 139).

Si recordamos las primeras frases del Manifiesto, comprobamos que nos hemos deslizado de un supuesto “teatro antropológico” al terreno de la “antropología teatral”, definida como *“el estudio del comportamiento del hombre a nivel biológico y socio-cultural en una situación de representación”*. La cita precedente es de fines de la década de los ‘70s, y, algunos años más tarde, Barba especificará que *“la antropología teatral es el estudio del comportamiento escénico pre-expresivo en el cual se basan los diferentes géneros, estilos, papeles y tradiciones personales o colectivas”* (Barba 1993 25).

Entramos así en el campo de intereses que habrían de justificar la creación de la ISTA en 1979, pues en esos años Eugenio Barba se preguntaba: *“¿Cuáles son las leyes objetivas que permiten al individuo comprometer orgánicamente las propias energías en los distintos niveles del organismo? ¿Se pueden utilizar las ciencias naturales –sus métodos y sus resultados– para extender la comprensión de los procesos de trabajo del actor?”* (Barba 1987 194).

Para algunos teatrólogos que participaron en el Encuentro de Bahía Blanca, “el teatro antropológico es una extensión de la antropología teatral”, como concluía Ian Watson, por ejemplo, y el propósito del Manifiesto barbiano fue asimismo el de postular una complementación entre ambas nociones, en línea con la divisa del Nordisk Teaterlaboratorium: *“Contraria sunt complementa”*.

Las “primeras hipótesis” sobre la antropología teatral –formuladas en la primera sesión de la ISTA, celebrada en Bonn, en 1980– situaban su objeto en la “utilización del cuerpo” por parte del actor y establecían un corte cualitativo entre las exigencias cotidianas que pesan sobre ese cuerpo y el tipo de demandas que le imponen las “situaciones de representación”, concebidas como “extracotidianas”. De este modo, la antropología teatral fue en busca de las “leyes” –más tarde llamadas “buenos consejos” o “principios que retornan”– que gobiernan las “técnicas del cuerpo extracotidianas” siguiendo la modalidad de investigación de las ciencias naturales. Esta decisión metodológica reprodujo de hecho el gesto fundacional de la ciencia occidental moderna que comienza en el Renacimiento, a saber, el reemplazo de la explicación propiamente dicha de los fenómenos (*su por qué*) por la pura descripción (el cómo) de los mismos. Responder a la pregunta de por qué una situación de representación habría de provocar en un ser humano una respuesta somática cualitativamente diferente de las que le produce un entorno cotidiano implicaría volver a situar las actuaciones particulares en sus *contextos humanos específicos*, haciendo lugar a las dimensiones estéticas, eróticas, cognitivas e inconscientes que conlleva toda relación teatral concreta. La antropología teatral, en cambio, se erige como un saber transcultural de vocación universalista, anhelo que sólo puede resolverse en el nivel biológico del desempeño humano.

Dejando de lado toda “psicología de la actuación”, concibiendo la palabra como una “acción sonora” y reduciendo la dramaturgia –tanto la del actor como la del espectáculo– a un montaje de fragmentos al modo de Sergei Eisenstein, la antropología teatral se constituye de hecho como una biología del comportamiento escénico, y la recuperación de las determinaciones socioculturales en su campo de estudios es un problema mucho más complejo que el de agregarle, simplemente, las preocupaciones y las prácticas de lo que cabría llamar un “teatro antropológico” o una “antropología del teatro” a la manera en que lo entienden, por ejemplo, Richard Schechner o Victor Turner .

<sup>2</sup> Cfr. La videgrabación Antropología Teatral, producida en la ISTA-Salento, en 1987 y difundida por el Odin Teatret.

## Referencias

- Barba, E. (1987) Más allá de las islas flotantes. Buenos Aires: Firpo & Dobal,
- Barba, E. (1988) “Manifiesto del Teatro Antropológico, en Gestos, año 3, n° 5. Irvine: University of California.
- Barba, E. (1993); La canoa de papel, México, Grupo Gaceta Ed.