

TESIS 12-8-13/2

FACULTAD de FILOSOFIA y LETRAS	
Nº 834117	MESA
21 MAR 2007	
Agir	ENTRADAS

TESIS DE DOCTORADO

La productividad de las poéticas de Artaud y de Grotowski en el teatro porteño de la década del sesenta y la conformación de la Antropología Teatral en Buenos Aires

Doctoranda: Lic. y Prof. Silvina Alejandra Díaz (ARTES COMBINADAS)

Expte. Drado. : 804.304

Director de Tesis: Dr. Osvaldo Pellettieri

Facultad de Filosofía y Letras.

Universidad de Buenos Aires

Marzo 2007

TOMO II

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
 FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
 Dirección de Bibliotecas

ÍNDICE DEL TOMO II

TERCERA PARTE: La productividad de las poéticas de Artaud y de Grotowski en el teatro emergente de los '80: la Antropología Teatral

I: La conformación de la tendencia antropológica en Buenos Aires.

1.1. La consolidación del modelo antropológico: sus concepciones estéticas, sus fundamentos ideológicos, su ubicación dentro del campo teatral porteño-----	244.
1.2. La Antropología Teatral y sus vínculos con la tradición y con el teatro de intertexto posmoderno en Buenos Aires-----	279
1.3. La centralidad del actor en el hecho escénico. El cuerpo como significante privilegiado-----	299
1.4. Concepción del texto dramático y de la puesta en escena en el modelo teatral antropológico-----	319

II: Exponentes paradigmáticos de la tendencia teatral antropológica en Buenos Aires:

2.1. José María López y <i>Kumis Teatro</i> : El desmontaje de la estructura dramática tradicional.	
2.1.1. Su formación-----	330
2.1.2. Sus espectáculos-----	332
2.2. Guillermo Angelelli: El "trabajo del actor sobre sí mismo".	
2.2.1. Su formación y su poética.-----	341
2.3. Eduardo Gilio y el <i>Teatro Acción</i> . El laboratorio como condición de trabajo: el entrenamiento y la experimentación.	
2.3.1. Historia y fases del itinerario artístico del grupo-----	358
2.3.2. Sus concepciones estéticas e ideológicas.-----	366
2.3.3. La Antropología Teatral como disciplina pedagógica-----	383
2.4. Omar Pacheco y el <i>Teatro Libre</i> las variantes del modelo teatral antropológico.	
2.4.1. Historia y poética del grupo-----	400
2.4.2. Función social del modelo antropológico-----	406

Conclusiones finales y perspectivas futuras-----420

Bibliografía

1. Corpus y fuentes utilizadas----- 425

2. Bibliografía.-----427

TERCERA PARTE: La productividad de Artaud y Grotowski en el teatro emergente: la Antropología Teatral

I: La conformación de la tendencia antropológica en Buenos Aires.

1.1. La consolidación del modelo antropológico: sus concepciones estéticas, sus fundamentos ideológicos, su ubicación dentro del campo teatral porteño.

Analizamos, en este punto, las condiciones culturales y las variables del campo teatral que hicieron posible la conformación del modelo teatral antropológico y que, en el momento de su consolidación, condicionaron el régimen de producción y de recepción de sus textos dramáticos y espectaculares paradigmáticos. Dicho modelo -que rápidamente se constituyó en una novedosa tendencia del teatro porteño- surge y se desarrolla a partir de la reapertura democrática de nuestro país, en el seno de un campo teatral signado por la complejidad y la heterogeneidad de poéticas. En tanto práctica cultural y artística, experiencia comunitaria y social, el teatro no se remite a un único principio de autoridad ni obedece a un único patrón cultural y estético. En este contexto, en el que conviven diferentes tradiciones, valores ideológicos y códigos estéticos, la Antropología Teatral expresa su visión del mundo y del arte desde sus propios parámetros estéticos e ideológicos. Nos proponemos, pues, analizar las concepciones ideológicas, éticas y estéticas implícitas en el modelo teatral antropológico, teniendo en cuenta que, si bien los exponentes de esta tendencia en Buenos Aires comparten una misma búsqueda estética y una concepción similar del hecho artístico, se apropian productivamente del modelo antropológico a partir de sus propios intereses.

Las constantes relaciones mantenidas entre el arte occidental y el oriental y, en especial, las apropiaciones productivas que el teatro occidental ha realizado del modelo oriental, pueden verificarse a lo largo de toda la historia del teatro. Este encuentro, cada vez más intensivo durante el siglo XX, ha tenido una gran productividad en las poéticas teatrales contemporáneas. Entre los diversos modos en que se manifiesta esa múltiple y mutua productividad debe mencionarse el estímulo que significan los modelos teatrales orientales para muchos de los grandes maestros del teatro occidental del siglo XX que buscaban en esos paradigmas de nuevas formas de expresión. Mencionemos, entre ellos, a

Vselvolod Meyerhold, Jerzy Grotowski, Bertolt Brecht⁹⁷, Peter Brook, Antunes Filho, Eugenio Barba, Dario Fo, Robert Wilson, entre otros. Pero es, sin lugar a dudas, a partir de los aportes fundamentales de Antonin Artaud cuando todos los elementos provenientes de los teatros asiáticos confluyen, de manera decisiva, para enfatizar la centralidad del actor en el proceso creativo y definir su trabajo en términos de dramaturgia⁹⁸.

La Antropología Teatral -fundada, como señaláramos, por Eugenio Barba, en 1979- encuentra sus principios basales en los postulados ideológicos, filosóficos y estéticos de Antonin Artaud y de Jerzy Grotowski, de quien Barba fuera discípulo directo, y se ocupa de la dimensión a la vez fisiológica y cultural del actor en una situación de representación. Sin embargo, el objeto de estudio de la Antropología no se limita al proceso creativo del actor y a su trabajo pre- expresivo, en tanto estos elementos deben vincularse con los otros campos del trabajo teatral. Al igual que la antropología cultural, la Antropología Teatral propone la descripción y el análisis de otras culturas teatrales, lo que conduce a la revisión de la propia praxis cultural y teatral. La individualización de “lo nuestro” y su confrontación con lo que percibimos como “lo otro” conlleva, inevitablemente, la necesidad de explorar lo que creíamos una “realidad obvia”. Se requiere, para ello, pensar el teatro, no en términos de una tradición étnica, nacional, de grupo o individual, sino en función de una “tradición de las tradiciones” (Barba, 2005: 74), expresión con la cual no se alude a un tipo de “hibridación cultural” ni a la idea de “multiculturalismo”, tal como pretenden presentarlas, y naturalizarlas, los discursos sociales y políticos hegemónicos. El “multiculturalismo”, como lógica cultural del capitalismo multinacional y como ideología característica del pensamiento postmoderno (Zizek, 1998) presenta la imagen de un mundo cultural fragmentado, sin posibilidad de totalización, cuyas piezas aparecen como equivalentes e intercambiables. Lejos de creer en la posibilidad de una coexistencia pacífica entre diversas culturas y configuraciones simbólicas la Antropología Teatral

⁹⁷ Como parte de su aprendizaje, Brecht analizaba las prácticas teatrales orientales. A propósito de los actores chinos observa: “En el teatro chino, el actor tiene en claro que está siendo observado y que la cuarta pared no existe; asimismo, la audiencia pierde la ilusión de ser invisibles espectadores de un suceso que realmente tiene lugar (...). El actor chino nunca está en trance; puede ser interrumpido en cualquier momento y retomar su actuación en el lugar exacto en que fue interrumpido. Desea aparecer extraño al espectador, hasta el punto de generar sorpresa, lo que logra viéndose a sí mismo y a su actuación como ajeno” (1998: 137)

⁹⁸ No aludimos, con esta expresión, a aquellos actores que escriben sus propios textos sino al actor que, en tanto tal, crea la dramaturgia con los propios materiales que produce, tanto con las acciones físicas como con las vocales. (Barba, 2005: 205/ De Marinis, 1997).

pretende poner de manifiesto, en la superficie de los productos simbólicos, las tensiones entre el “adentro” y el “afuera” de los textos estéticos y culturales.

Sin embargo, Eugenio Barba aclara que la Antropología Teatral no se ocupa de cómo aplicar al teatro y a la danza los paradigmas de la antropología cultural. El director subraya, en este sentido, el carácter innovador y específico que caracteriza a la Antropología Teatral como disciplina teórica, por cuanto indica un nuevo campo de investigación: el estudio del comportamiento pre- expresivo del ser humano en situación de representación organizada o, para ser más precisos, el estudio del comportamiento biológico y cultural del hombre en una situación de representación, es decir, del hombre que utiliza su presencia física y mental según principios distintos de los que gobiernan la vida cotidiana. (Barba, Savarese, 1988).

La revisión de la cultura teatral occidental desde los parámetros de esta disciplina se lleva adelante, pues, a partir del eje del actor, de su formación y su praxis escénica. Paralelamente, surgen una serie de disciplinas teóricas que funcionan como auxiliares de la Antropología Teatral y se proponen contribuir a la renovación de los métodos de análisis tradicionales del fenómeno escénico teniendo en cuenta, además de las particulares condiciones socio- culturales de nuestra época, la nueva “sensibilidad” de la práctica teatral, más estrechamente vinculada con la materialidad de los signos y con su dimensión “acontecimental”. En este sentido, la disciplina que sin duda contribuye más intensamente con la Antropología Teatral es la etnoescenología, que se autodefine como el “estudio, en las distintas culturas, de las prácticas y de los comportamientos humanos espectacularmente organizados”. (Pradier, 1996: 16)⁹⁹. Esta disciplina se interesa por las prácticas culturales y espectaculares, sin proyectar sobre ellas el modelo excesivamente reductor del teatro occidental. En este sentido, el análisis etnoescenológico favorece una perspectiva integradora e interactiva, en tanto considera el “aspecto global de las manifestaciones expresivas humanas, incluyendo las dimensiones somáticas, físicas, cognitivas, emocionales y espirituales” (16).

Pavis (2003: 43-47) explica las razones y las condiciones de la emergencia de un “pensamiento antropológico” en el teatro a partir de tres elementos fundamentales:

1. La relativización de las culturas: la pérdida de las referencias dominantes y el cuestionamiento de los valores tradicionales de la cultura occidental. El “malestar de la

civilización” (Freud) conduce, en el ámbito teatral, a una revisión de las prácticas anteriores, que Artaud, Grotowski y, más recientemente, Peter Brook y Eugenio Barba, entre otros, buscaron abrir a formas teatrales exóticas para conferir una mirada etnológica al actor. Estas experiencias teatrales se unen en parte a la antropología levi-straussiana que se propone comprender al hombre “a partir del momento en que el tipo de explicación que se busca aspira a reconciliar el arte y la lógica, el pensamiento y la vida, lo sensible y lo inteligible” (Lévi- Strauss, citado en Pavis, 2003: 44).

2. El reconocimiento de la insuficiencia de la lógica racional: lo que implica la constatación de una dimensión que escapa al régimen de experiencia de lo real y se abre hacia lo desconocido, lo absoluto, lo sagrado, lo infinito -que, en el ámbito de lo teatral se plasma, como vimos, en conceptos como “lenguaje mágico” (Artaud), “rito sin fe” (Grotowski), “teatro sagrado” (Brook)-. Esto significa también una apertura hacia lo arcaico, hacia un teatro “originario” que aparece como un ámbito adecuado para experimentar un retorno a la autenticidad de las relaciones humanas.

3. La búsqueda de un nuevo lenguaje capaz de dar cuenta de esa dimensión sagrada, absoluta. Así, Artaud propone, por ejemplo, un lenguaje jeroglífico, no vinculado con la lógica excesivamente racionalizante, un lenguaje cifrado, en el contexto de una hermenéutica que desconfía del racionalismo.

Con respecto a las condiciones epistemológicas que hicieron posible la emergencia del paradigma antropológico en el campo teatral, Pavis (2003: 44-46) menciona:

1. La naturaleza de la Antropología Teatral: que, como dijimos, estudia tanto la dimensión fisiológica como la dimensión cultural del actor en situación de representación, uniendo de este modo la tradicional división entre la antropología física, teórica, moral y cultural.

2. La elección del punto de vista: Si, como señala Lévi- Strauss (1992), el punto de vista del antropólogo debe aspirar a la “objetividad”, a la “totalidad”, al “interés por la significación” y a la “autenticidad” de las relaciones entre los individuos, el punto de vista que propone la Antropología Teatral no debe ser exterior u objetivo, como el del observador distante, sino el de la confrontación de dos visiones, la del actor y la del espectador, en tanto lo que se pretende es una “auténtica aproximación empírica del fenómeno del actor y, por tanto, su *feed-back* sobre la práctica teatral” (Taviani, en Barba-Savarese, 1988: 19)

⁹⁹ J- Marie Pradier, “Ethnologie”, *International de l’imaginaire*, n° 5, 1996, p. 16

3. La situación de la “técnica del cuerpo” tal como, a partir de Mauss (1936) la plantea la Antropología Teatral¹⁰⁰.
4. La búsqueda de los universales culturales: Si, por un lado, la antropología estudia las manifestaciones culturales teniendo en cuenta su enorme diversidad, en ocasiones arriba a vislumbrar la existencia de un sustrato común entre ellas. En este sentido, tanto Grotowski como Barba investigan la dimensión transcultural del “nivel pre- expresivo del arte del actor”, de una “fuerza que brota de un cuerpo puesto en forma”, más allá de la tradición teatral a la que perteneciere. (Barba- Savarese, 1988: 13).

Es interesante también remitirnos a las categorías propuestas por Kristen Hastrup (Documento interno del ISTA, citado en Pavis, 2000: 278) para analizar la relación de la cultura con la tradición, que resultan útiles para pensar la ubicación de la práctica que nos ocupa en nuestro campo teatral, teniendo en cuenta especialmente su vinculación con la tradición. Tomamos de esta tipología -que ofrece un primer marco para otros análisis más detallados- aquellas categorías que, según creemos, se vinculan de un modo directo con la Antropología Teatral:

Las islas culturales: Alude a la separación y al contraste entre prácticas espectaculares de distintas culturas y entre diversos modelos espectaculares en el seno de un mismo campo cultural. La Antropología Teatral constituiría, en este sentido una “isla”, una práctica teatral autónoma dentro de nuestro campo teatral -hecho que, a menudo, da lugar a cuestionamientos y críticas por parte del resto de la comunidad teatral-. Sin embargo, esta buscada marginación no implica la pretensión -vana, por cierto- de constituir una cultura “pura”. Como expresa Grünner:

toda cultura -por más “aislada” que se encuentre- es producto de una *contaminación* y una *interacción* de componentes simbólicos, imaginarios e ideológicos diversos y disímiles sometidos a un permanente *dialogismo* (el concepto es, por supuesto, de Mijail Bakhtin), vale decir un intercambio -que puede muy bien ser, y con frecuencia es, conflictivo- de diferentes *acentuaciones*, dentro incluso de una

¹⁰⁰ En su artículo “Las técnicas del cuerpo” (1936), Mauss define esta expresión como los modos en que los hombres, sociedad por sociedad, usan su cuerpo. La Antropología Teatral toma de Mauss la noción de un cuerpo profundamente condicionado por la cultura, pero introduce luego una oposición entre situación cotidiana y situación de representación, por cuanto la idea de “técnica del cuerpo” queda definida como “la utilización particular, extracotidiana, del cuerpo en el teatro”.

configuración cultural compartida por una misma sociedad, y no digamos ya con otras sociedades¹⁰¹.

Grüner continúa señalando que, lejos de ser un *producto* de ese intercambio, toda cultura es en sí misma un *proceso de producción* de esos componentes simbólicos en los que los sujetos sociales pueden o no reconocerse como miembros de una comunidad. Como todo proceso de producción, éste se encuentra necesariamente atravesado por los *conflictos de poder* (concientes o inconcientes) entre los grupos sociales que pugnan por la definición de *quién, cómo, qué y para quién* se va a "producir".

El pluralismo cultural: se concreta cuando un espectáculo pone en contacto y en competencia estilos y culturas teatrales diferentes, velando sin embargo porque aparezcan como una totalidad con dos o más voces. Este es el caso de algunas puestas en escena paradigmáticas de la Antropología Teatral, como *Ur-Hamlet* (Barba, 2006) que, basada en *Vita Amlethi*, de Saxo Grammaticus (1200 a.C.), que reúne a actores de diversas nacionalidades y con distinta formación: Bali, Italia, Dinamarca, Francia, México, Argentina, Israel, Estados Unidos, Corea del Sur, Gran Bretaña, Canadá, Luxemburgo, Suecia, Rumania, Japón, que conforman un espectáculo unitario y coherente, con diversas "voces culturales".

El multiculturalismo: Es un interculturalismo en el que cada cultura refleja la complejidad y la variedad de una sociedad global que absorbe todas las influencias sin sucumbir a ninguna en particular. El encuentro entre diversos paradigmas culturales y configuraciones simbólicas no se concibe, entonces, como un crisol o un cruce, sino como una confluencia. En este ámbito debemos ubicar la modalidad de trabajo en el seno de grupos interculturales, propiciada por Eugenio Barba, como así también las sesiones del ISTA (*Internacional School of Theatre Anthropology*), que reúnen a representantes de diversas culturas, tanto del teatro oriental como del occidental.

Como señala Pavis (2000: 287), la puesta en escena intercultural -que constituye una variante del modelo espectacular de la Antropología Teatral- da cuenta del permanente intercambio entre culturas. Resulta muy difícil, en este tipo de puestas, distinguir los elementos que provienen de la "cultura fuente" y aquellos que pertenecen a la "cultura-

¹⁰¹ Eduardo Grüner, "¿Multiculturalismo" o conflicto cultural?, en *Teatro al Sur* N°11, 1999: 68-71

objetivo”; en tanto cada polo se halla infiltrado por el otro y no existe un intercambio lineal y unidireccional entre ambos polos.

La importancia del paradigma y la investigación antropológica para la praxis y la teoría teatral se manifiesta, no sólo en la adopción de temáticas comunes o afines (el mito, el rito, lo sagrado, los orígenes, etc.), sino también en la convergencia de una multiplicidad de paradigmas e instancias metodológicas. En efecto, como disciplina teórica, la Antropología Teatral propone un relevo de los métodos de análisis tradicionales o, al menos, su revisión y relativización, en función de un cruce de metodologías que aborden el objeto de análisis desde diversos ángulos y tengan en cuenta el carácter material de los signos y la dimensión “aurática” (Benjamín) del hecho escénico, como así también la inscripción de los textos -dramáticos y espectaculares- en sus propios contextos culturales. Lo que se plantea, en este último sentido, es el reemplazo de la semiótica clásica¹⁰² por una socio-semiótica, como así también la sustitución del modelo actancial y el de la intertextualidad -que describen las relaciones de los textos o de los códigos para comprender su funcionamiento interno- por el modelo de la *interculturalidad* que, como vimos, pretende inscribir los textos dramáticos y espectaculares en sus respectivos contextos y culturas (Pavis: 1992. 31). En este sentido, el enfoque antropológico brinda los elementos necesarios para conciliar el rigor semiológico y la pertinencia sociológica. Luego de proponer “fundar esta nueva semiología que podría ser una socio- semiótica- antropológica” (1992: 31), Pavis concluye que:

estamos, ciertamente, en una fase de relativismo cultural, pero en lugar de renunciar a toda abstracción y a toda teoría, en lugar de aplicar a cualquier cultura un esquema universal cartesiano, sería bueno inspirarse en los modelos extraeuropeos para comprender en qué el modelo semiológico clásico debe ser sin

¹⁰² Pavis (1992) alude a los problemas que supone recurrir a la semiología como único método de análisis del fenómeno espectacular: en primer lugar, el parcelamiento del continuum de la representación en microunidades temporales que, siguiendo el criterio de la segmentación lingüística “descubre criterios cada vez más finos de la distintividad” (Benveniste) y que, en este caso, atenta contra la comprensión global del proceso escénico y de las interacciones entre los diversos sistemas de signos; en segundo lugar, la suposición de que la clasificación según los significantes y los sistemas de signos agota la explicación del procedimiento de la representación; en tercer lugar, el riesgo de una excesiva formalización; en cuarto lugar, la abstracción de los modelos actanciales; por último, la excesiva generalidad de la tipología de los signos que, por un lado, pone entre paréntesis la dimensión sociológica de los signos y, por otro lado, pasa por alto el propósito de la semiología en este sentido, que debería ser “descubrir las convergencias y las diferencias entre los diversos sistemas significantes, su desfase, los cambios de ritmo, los efectos de focalización” (Pavis, “La interculturalidad como modelo”, en *Conjunto* n°92, Casa de las Américas: La Habana, julio-diciembre 1992: 30.-32.

cesar matizado, incluso corregido por concepciones que lo enriquezcan y lo desplacen .

Pero, sin caer en el relativismo cultural, la Antropología defiende asimismo la postura relacional, que rechaza el excesivo fraccionamiento en pos de la búsqueda de macroestructuras, de unidades de sentidos amplias y abarcativas, en tanto:

Ningún objeto a investigar arrastra automáticamente consigo su contexto. Cada objeto puede pertenecer a innumerables contextos diversos, todos igualmente pertinentes. Un buen método es aquel en el cual el contexto es pertinente a las *preguntas* que se le hacen al objeto examinado” (Barba, 2005: 77).

En efecto, la Antropología Teatral surge como reacción a la mirada parcializada y reductora de una semiología que analizaba el acontecimiento teatral a partir del texto y de los sistemas significantes desde un modelo abstracto que ve en el espectáculo un producto acabado. Esta disciplina pretende, en cambio, reconciliar la semiología tradicional con la vectorización artaudiana e insiste en el análisis de la materialidad escénica y corporal, siempre teniendo en cuenta el carácter procesual de la praxis escénica, considerada, no como una totalidad cerrada en sí misma (el espectáculo), sino como una cultura viva, una cultura en acción. (...). El analista siente a menudo la tentación de reducir esta materialidad a un significado inmaterial. Al hacerlo, pierde el sentido de las acciones físicas, de la *dramaturgia* que, propiamente, es una serie de “acciones en funcionamiento” (Barba, Savarese: 48-54).

Pero la importancia del paradigma antropológico se manifiesta también en el “intercambio de roles” entre teatristas y antropólogos: es el caso de los antropólogos que han adoptado técnicas y metodologías teatrales -como lo hiciera Jean Duvignaud para llevar a cabo su célebre investigación en el Maghreb- y de los hombres de teatro, provenientes de la práctica o de la investigación teatral, que trabajaron a partir de técnicas propias de la antropología: entre ellos, Jerzy Grotowski, Richard Schechner, Peter Brook, Eugenio Barba.

A propósito de esto, Schechner (1985: 33) alude a una convergencia de los paradigmas de la antropología cultural y del teatro, en tanto “el teatro se está antropologizando” y “la antropología se teatraliza”. Por su parte, ciertos estudios teatrales - Ruffini (1981), Taviani (1991) y De Marinis (1997)- coinciden en reconocer a la

antropología como la disciplina que ha influido más, y con mayor profundidad, en el teatro del siglo XX, tanto por sus experimentaciones prácticas como por sus propuestas teóricas. Influencia que Pavis (2003: 43) especifica aún más:

La antropología encuentra en el teatro un terreno de experimentación excepcional, puesto que tiene ante sus ojos hombres que juegan a representar a otros hombres. Esta simulación apunta a analizar y a mostrar cómo se comportan éstos en sociedad. Al colocar al hombre en una situación experimental, el teatro y la antropología teatral se dan a sí mismos la ocasión de reconstituir microsociedades y de evaluar el vínculo del individuo con el grupo.

Las investigaciones de Grotowski, Barba y Schechner, entre otros, representan el intento de hacer de la antropología un área de investigación provista de una metodología propia, al tiempo que pretenden conferir a la Antropología Teatral un estatuto científico. Sin embargo, los intereses del enfoque antropológico sobre el teatro se han desplazado desde el cuestionamiento de tipo filogenético y genealógico -el problema de los orígenes del teatro, de su posible vínculo con el ritual, del nacimiento del actor a partir del chamán- a favor de un enfoque que De Marinis (1997: 83) califica como “ontogenético y estructural” y que presenta dos variantes con respecto al punto focal de las reflexiones de la Antropología Teatral, es decir, la relación ritual- teatro. Dichas variantes implican, para este autor, una acepción “desacralizada” del término ritual y una concepción más amplia, que permite sobrepasar la tradicional indagación acerca de los orígenes del teatro a través del rito para investigar, científica y experimentalmente, las *analogías estructurales* existentes entre fenómenos rituales, en sentido amplio, y fenómenos teatrales; entre comportamientos culturales y comportamientos escénicos, entre rituales cotidianos y rituales representativos. Con respecto al estudio del actor, si bien se mantiene un interés genealógico, éste aparece desplazado desde el plano filogenético hacia el ontogenético, en tanto se cuestiona sobre los fundamentos de las emociones y las expresiones e indaga los términos materiales, biológicos y pre- expresivos del comportamiento actoral.

De Marinis (1997a: 80) establece por lo menos dos tendencias diferentes en el modo de concebir las relaciones teatro- vida cotidiana, o comportamiento teatral/ comportamiento cultural, que constituyen el objeto central común de dos líneas divergentes de la investigación antropológica:

- a- La tendencia -mayoritaria- que prefiere destacar las afinidades y analogías (Duvignaud, Turner, Schechner, Geertz) entre el comportamiento cotidiano y el teatral.
- b- La tendencia que se centra en la distancia y las diferencias, totalizando lo teatral como extracotidiano (Grotowski, Barba)

Si los propósitos de ruptura esgrimidos por las vanguardias de comienzos del siglo XX atentaban contra los pilares del teatro institucionales, muchos reformadores y revolucionarios del teatro se vieron obligados a someterse a las exigencias del mercado aunque desde un lugar periférico dentro del campo teatral -como Appia, Craig, Artaud-, o dependiendo de las subvenciones del Estado -como en el caso de Bertolt Brecht y el Berliner Ensemble que, en la Alemania comunista de los años '50, conforman un laboratorio financiado que reproduce los ideales de los años '20 y '30 del teatro de arte protegido por el estado y, por lo mismo, sometido a sus reglas. A partir de fines de los años '50 y comienzos de los '60, en cambio, la revolución del teatro se encarna en una dimensión muy diferente. Los nuevos protagonistas de la revolución teatral son pequeños grupos que viven al margen del sistema y que, por lo tanto, deben crear su propio modo de subsistencia y su justificación social. Con la expresión "Tercer Teatro" se pretende aludir a las praxis teatrales no centrales y, especialmente, a los exponentes de la Antropología Teatral en todo el mundo. Como señala Taviani (1991: 16) adoptando la expresión planteada por Barba en el "manifiesto" de la Antropología Teatral de 1976, el Tercer Teatro está integrado por

el conjunto de todos aquellos teatros que son, cada uno para sí mismo, constructores de sentido y cada uno de los cuales, por lo tanto, define en forma autónoma el sentido personal de la acción de hacer teatro (...), se trata de la construcción autónoma de un sentido que no reconoce los confines que la sociedad y la cultura circundante asignan al arte escénico.

Barba se refiere a estos teatros como "teatros en vida" por oposición a lo que denomina "teatros de piedra", que son aquellos identificados con una institución, que "se representan a sí mismos y no a los hombres que los habitan y que perduran imperturbables en el tiempo." (1994b: 7). Con respecto a esto, Ferdinando Taviani (1991: 17) explica que

en estos pequeños grupos que flotan en la red del sistema y que saben aprovecharse de sus aperturas, continúa viviendo el espíritu de la revolución teatral que animó los pilares del teatro en los primeros decenios del siglo pasado. Esta *revolución* es distinta a la vanguardia histórica. No se trata de un momento de ruptura, de rebelión y tampoco se aplica al teatro el mismo espíritu de experimentación y de negación que alimentaba la vanguardia de las otras artes. La línea de las transformaciones teatrales que parte de Antoine, pasa a través de Stanislavsky, Craig, Copeau, Brecht, etc. y llega a los *guerrilleros del arte* de la segunda mitad del siglo XX. Y a pesar de sus grandes diferencias ideológicas y estilísticas, se caracterizan por el deseo de refundar el saber teatral, de fundar tradiciones, de sostener el arte del teatro en una ciencia del teatro.

La Antropología Teatral identifica y profundiza en aquellos principios comunes que hacen a la técnica extra- cotidiana del cuerpo dentro de la enorme diversidad de tradiciones, tanto de la práctica teatral oriental como de la occidental. Estos principios aparecen fundados en la realidad cotidiana, pero según una lógica no inmediatamente reconocible. Se trata de principios que, a nivel pre- expresivo, permiten generar la presencia escénica, el *cuerpo- en- vida*, y que operan a través de un proceso de reducción y de sustitución que hace emerger lo esencial de las acciones y aleja al cuerpo del actor de las técnicas cotidianas, creando una tensión que produce un nuevo potencial de energía.” (Barba, 2005: 21)¹⁰³. Según esta concepción, el cuerpo del bailarín- actor se encuentra sujeto a los mismos principios pre- expresivos que el espectador percibe especialmente en el cuerpo del actor en escena, en su “presencia teatral” -más allá de las características de cada cultura teatral en particular, de todo condicionamiento genérico y de toda poética individual-. Dichos principios transculturales constituyen, en el plano operativo, la base del comportamiento escénico.

Los principios pre-expresivos, definidos por Barba como la base de la disciplina antropológica son universales y, por lo tanto, no se hallan ligados a determinadas formas culturales o prácticas genéricas. Se trata de una serie de principios que regulan el uso del cuerpo, tales como la oposición de los contrarios, la ley del equilibrio y del desequilibrio, la

¹⁰³ Cuando Barba habla de energía, lo hace en el mismo sentido que Grotowski (1965; 1969; 1970; 1982), cuando se refiere a la *calidad* de la energía, a la transformación de un cierto tipo de energía pesada, tosca, en otro tipo de energía, más sutil, más liviana. Estas diferentes calidades de energía se localizan de distinta manera en el cuerpo. La transformación de la energía es sustancialmente un movimiento interno que concierne a tres puntos del cuerpo: el estómago -como representante de la corporeidad en sentido restringido- el corazón y la cabeza.

omisión, el trabajo con los contrastes -por ejemplo, entre vigor y suavidad, entre contracción- distensión, velocidad- lentitud-.

Sintetizando lo que plantea Barba en diversos estudios, la pre- expresividad se definiría a partir de los siguientes rasgos: al mismo tiempo que conforma la base del espectáculo, constituye la dimensión profunda de la praxis actoral cuyas huellas materiales pueden hallarse en la superficie del espectáculo. Pero, al mismo tiempo, la pre- expresividad permite un nivel de análisis de la performance o del trabajo teatral por cuanto se ofrece como una categoría analítica o hermenéutica -esto es, una herramienta de análisis para los investigadores, historiadores y críticos- y una categoría operativa postulada para la praxis como herramienta de trabajo del director y los actores tendiente a lograr determinados resultados prácticos.

Podemos definir el trabajo a nivel pre- expresivo a partir de tres principios fundamentales:

- 1- Prepara al actor para el proceso compositivo del espectáculo.
- 2- Es el trabajo mediante el cual el actor incorpora las reglas del modelo teatral en el que inscribe su trabajo.
- 3- Constituye un valor por sí mismo -una finalidad, no un medio- que encuentra, a través de la profesionalización teatral, una de sus posibles justificaciones sociales.

El nivel pre- expresivo constituye, por lo tanto, un nivel operativo que no puede separarse de la expresión y que, durante el proceso creativo hace aflorar nuevas relaciones e inesperadas posibilidades de significados. El núcleo de la pre- expresividad concierne al carácter real de la acción del actor, independientemente de los efectos de realismo o teatralismo y del estilo representativo del espectáculo.

Por otro lado, la utilización extra- cotidiana del cuerpo-mente (técnica) se define a partir de una cualidad extra-cotidiana de la energía, que potencia la presencia escénica, elemento fundamental de esta poética actoral. Es, justamente, el *bios* del actor, su presencia escénica, el cuerpo escénicamente “decidido y vivo” (Barba, 2005: 25) en tanto sumatoria de su energía física y mental, el pilar sobre el que se organiza la puesta en escena y el elemento que debe capturar la atención del espectador “antes de transmitir cualquier mensaje” (25).

Una serie de principios dan cuenta del funcionamiento de las técnicas extracotidianas (Barba, 1987: 185-193):

1. El principio de alteración del equilibrio: El actor altera la técnica cotidiana del equilibrio -basada en la “ley del menor esfuerzo”- persiguiendo un “equilibrio de lujo”, precario, inestable, complejo, estilizado, que produce transformaciones en las tensiones musculares que se ponen en juego en el equilibrio cotidiano.

2. El principio de las oposiciones: Se trata de construir un juego de oposiciones entre impulsos y contraimpulsos, en el que cada movimiento se origina en un impulso opuesto o en una dirección contraria de aquella a la que se dirige. El entrenamiento propuesto por este modelo teatral apunta a que el actor logre dominar y potenciar la capacidad expresiva de las fuerzas contrapuestas que se manifiestan en su cuerpo, tal como se realiza en las diversas prácticas teatrales orientales.

3. El principio de la simplificación: El actor omite algunos elementos para destacar otros y potenciar su capacidad expresiva. Este principio actúa a partir de dos procedimientos: **a)** La concentración de la acción en un pequeño espacio, lo que implica también la retención de la energía; **b)** La reproducción de aquellos elementos que aparecen como esenciales en una acción o una secuencia de acciones

4. El principio del “derroche de energía”: Este principio es, al mismo tiempo, la base de los tres anteriores, en tanto todos ellos apuntan a disipar la energía. Se trata de descubrir y potenciar la energía de cada parte del cuerpo de un modo autónomo, con el fin de crear tensiones diferentes y en ocasiones contrapuestas -por ejemplo, entre la parte inferior y la parte superior del cuerpo- lo cual obliga a encontrar constantemente un nuevo equilibrio.

5- El principio de la “no coherencia coherente”: Luego del caos y la incoherencia inicial propios del proceso creativo a partir del alejamiento de las técnicas cotidianas, se desarrolla una nueva y sistemática coherencia, que mantiene una relación de *equivalencia* con respecto al comportamiento cotidiano. A partir de la práctica y un entrenamiento continuo “el actor fija esta “incoherencia” y desarrolla nuevos reflejos nervioso- musculares que desembocan en una nueva cultura del cuerpo, en una *segunda naturaleza*, artificial, pero signada pro el *bios*. (Barba, 2005: 48).

En el caso de los actores balineses, por ejemplo, esta nueva coherencia se basa en una serie de variaciones mínimas que alternan vigor y suavidad (*keras* y *manis*), inmovilidad y movimiento, y que llega hasta cada uno de los dedos de la mano, transformando la artificialidad en una cualidad coherente y viva. Otro ejemplo de este principio lo constituye el complejo juego de la mirada del actor Kathakali, que sigue con los ojos las manos que

componen los *mudras*, ligeramente por encima del campo óptico habitual. Mientras que todos las posiciones de detención brusca (*lian shan*) de los actores Nô preveen una mirada hacia lo alto, que requiere no perder el equilibrio ni el sentido del espacio. Los actores orientales cambian el ángulo de la mirada habitual en la vida cotidiana, lo cual produce variaciones en la postura física, así como también en el tono muscular, en el equilibrio, en la presión de los pies sobre el suelo y en la energía. A partir de estos modelos, Grotowski y Barba demandan a sus actores la creación de un cuerpo artificial, que desplaza los centros desde donde se irradia energía para potenciar la expresividad de diferentes zonas del cuerpo. En este sentido expresa Grotowski (1986: 33):

creo que debe desarrollarse una anatomía especial del actor; por ejemplo, encontrar los diversos centros de concentración del cuerpo para lograr diferentes formas de actuación, buscando aquellas áreas corporales que en el actor sirven a menudo de fuentes de energía. La región lumbar, el abdomen y el área que rodea el plexo solar funcionan constantemente como fuente de energía.

6. El principio de la equivalencia: Subyace en este postulado la concepción del hecho escénico como un mundo paralelo, equivalente al mundo real que debe alejarse, por lo mismo, de la concepción mimética del arte, del sentido de analogía y de representación. De lo que se trata es de trasponer esa realidad, de transformarla y transgredirla a partir de principios estéticos que, indefectiblemente, producen nuevos sentidos.

Es necesario aclarar, sin embargo, que tal como señala Barba (2005: 57) “Todos estos principios no son sugerencias estéticas para *agregar* belleza al cuerpo del actor y “estilizarlo”. Son medios para *quitarle* al cuerpo la obviedad cotidiana, para evitar que sea sólo un cuerpo humano condenado a parecerse a sí mismo, a presentar y representar sólo a sí mismo”. Ante el peligro que supondría una visión esencialista que pretendiera ver en estos principios la “verdad” o el fundamento del teatro, Barba y Savarese (1988) se ocupan de aclarar que no se trata de reconocer en esos postulados “universales” del comportamiento teatral sino “indicaciones útiles” que pretenden demostrar la existencia de ciertas similitudes en la base de las más diversas prácticas actorales y modelos estilísticos. Rechazando asimismo, con el mismo énfasis, toda posible intención de ver en estos principios un “determinismo genético” de las formas teatrales y de comunicación, De Marinis (1997: 73) alude a “la interdependencia y la ósmosis” que definen el vínculo entre los estratos o niveles constitutivos del hecho teatral de cualquier cultura, y que van de lo

biológico a lo social a lo estético, de los determinismos innatos a los aprendidos, de lo pre-expresivo a lo expresivo, de los códigos “naturales” a los códigos semióticos¹⁰⁴.

(...) Hablar de independencia y de ósmosis entre estos diferentes niveles quiere decir, ciertamente, que los superiores están determinados en cierta medida también por los inferiores, además de poseer, se entiende, una amplia capacidad de innovación creativa con respecto a los mismos; pero significa también, y con mayor razón, considerar posible aislar un “núcleo” biológico del teatro, pero decirlo así, en estado puro, es decir, exento de todos los condicionamientos de la “semiósfera” (Lotman, 1985) y de reelaboraciones expresivas tipo intencional y personal, es puramente ilusorio.

Ahora bien, lo que observa el espectador no son directamente los principios biológicos puros, sino técnicas extracotidianas (teatrales) que contienen en su interior ese “núcleo” fisiológico que, en cierta medida, los ha determinado. No debe olvidarse, sin embargo, que en estas técnicas los determinismos genéticos “ya han sido “revestidos” culturalmente y reelaborados, con amplia autonomía creativa, según los *frames* provistos por las enciclopedias semióticas de las diversas culturas y por convenciones expresivas de género más específicas y a menudo explícitas, además del gusto y del talento personales (De Marinis, 1997: 93).

En diversos estudios, Barba (1981, 1985, 1987, 1988, 2005) se ha ocupado de precisar mejor su pensamiento acerca de este tema, apelando a una técnica del cuerpo que supone, en el teatro, la interrelación de tres polos: una base pre-expresiva (polo biológico), la particularidad de las tradiciones y del contexto cultural (polo histórico) y la personalidad del actor, su individualidad, su persona social (polo de la “química” personal del actor)¹⁰⁵.

La Antropología Teatral en Buenos Aires.

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

¹⁰⁴ Para profundizar en este sentido, remitimos a uno de los estudios fundacionales de la etnoescenología. Nos referimos a Jean- Marie Pradier, “Fondamenti biologici del teatro”, en *Scena*, 3/4 (1979)

¹⁰⁵ De Marinis ejemplifica el modo en que convergen estos polos a partir de las posiciones básicas de un actor balinés, un bailarín hindú, un actor kabuki y un bailarín académico occidental. Lo que estas actitudes

Antropología Teatral constituye una significativa tendencia del teatro en Buenos Aires que da muestras de la complejidad y la dinámica de nuestro campo teatral.

En Buenos Aires la tendencia surge y se consolida, como dijimos, 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. El advenimiento del gobierno democrático, con la asunción de Raúl Alfonsín como Presidente de la Nación, el 10 de diciembre de 1983 generó en el campo cultural un sentimiento de esperanza y optimismo ante la recuperación de la libertad de expresión. Los cambios sociales y políticos incidieron directamente en nuestra cultura a partir, entre otras cosas, del retorno de artistas e intelectuales exiliados que habían sido prohibidos por la dictadura y de la reubicación de los teatristas en el campo intelectual.

Las primeras medidas adoptadas en la esfera cultural condicionaron el desarrollo del teatro durante los años posteriores: (Mogliani, 2001: 277-278)

- 1- La lucha por la libertad de expresión, sin ningún tipo de censuras, para lo cual se suprimió el Ente de Calificación Cinematográfica.
- 2- El fomento de la actividad artística, para lo cual se restituyó un porcentaje del valor de las entradas al Instituto Nacional de Cinematografía, y se volvió a poner en funcionamiento el Fondo Nacional de las Artes, al asignarle nuevamente recursos económicos.
- 3- La progresiva des- estatización de los medios de comunicación, a partir de la gradual privatización de tres canales oficiales.
- 4- La realización de actividades artísticas -recitales de música y espectáculos teatrales- en espacios públicos -plazas y calles-.

A partir de 1989 se sucedieron grandes cambios socio- políticos en el país. Durante los meses de abril, mayo y junio de ese año se produjo un proceso económico de hiperinflación sin precedentes. La grave situación económica condujo a adelantar el traspaso del poder al candidato justicialista Carlos Sául Menem, que había triunfado en las elecciones presidenciales celebradas en el mes de mayo de ese año. La caída del gobierno alfonsinista generó un proceso de despolitización en la sociedad, que se vio acompañado por la

comparten es un principio de alteración general (del equilibrio cotidiano y del mínimo esfuerzo, en este caso) que, sin embargo, se plasma en un tipo de presencia escénica y de formas completamente diferentes.

hegemonía de los procesos económicos en la política nacional y el triunfo del neoconservadurismo, representado por un gobierno justicialista. El duro plan económico impuesto por el gobierno en 1991, cuya base fue el Plan de Convertibilidad implementado por el ministro de economía, Domingo Cavallo, tenía como objetivos la paridad peso/dólar, el recorte presupuestario, el achicamiento del Estado a partir de la venta de empresas estatales a inversores privados y la renegociación de la deuda externa. En 1995, y por una modificación de la Constitución Nacional, Menem fue reelecto Presidente de la Nación por un período de cuatro años.

En el campo teatral específicamente, el ciclo Teatro Abierto -cuya primera versión data de 1981, aún en el contexto de la dictadura- asumió el compromiso social de cuestionar, a través de un discurso metafórico -más o menos directo según el caso- los abusos de poder, las represiones y la censura cultural y artística que había caracterizado al gobierno 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 que permaneció en el centro del campo teatral porteño- siguió siendo el protagonista del contacto del teatro argentino con el teatro extranjero, 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 del San Martín, en septiembre de 1984 visitó por primera vez el país Tadeusz Kantor con su grupo *Teatro Cricot 2*, para presentar su espectáculo *Wielopol Wielopole*, y regresó al mismo teatro en 1987, con *¡Qué revienten los artistas!*. Ambas visitas habían generado muchas expectativas en los teatristas argentinos y contribuyeron a intensificar la productividad del “Teatro de la Muerte” en Buenos Aires -como en el caso del “Teatro de imagen Alberto Félix Alberto, por nombrar sólo un ejemplo-.

En 1984 visita también por primera vez Buenos Aires el actor italiano Dario Fo quien presentó, junto a su esposa, 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 lo que sería una larga serie de visitas a nuestro país, 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 realista 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 resultó 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 autores no pertenecientes a esta tendencia, como Ricardo Monti. Por otro lado, las tendencias emergentes generaron un gran dinamismo en el campo teatral a partir de nuevas concepciones estéticas y de la incorporación de elementos provenientes de diversas tradiciones -especialmente del sainete- y de prácticas escénicas populares: las técnicas del actor popular (Pablo Podestá, Enrique Muiño, Luis Arata, Florencio Parravicini, Olinda Bozán), el circo criollo, la murga, el varieté, el carnaval, el radioteatro.

En 1987 un grupo de autores -Roberto Cossa, Osvaldo Dragún, José Bove, Rubens Correa, Raúl Serrano- conforma el Teatro de la Campana, con la intención de continuar la ideología del teatro independiente, del que retomaban, además de cierta concepción del hecho teatral, una "mística izquierdista" con la que, al mismo tiempo, planteaban importantes diferencias. La elección de la misma sala que había ocupado el Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta-, su denominación -que hacía referencia a la campana con la que Barletta convocaba a los espectadores para sus espectáculos-, así como también ciertas estrategias, como la de conformar un grupo de asociados que mediante un pago mensual permitiese subsidiar económicamente el emprendimiento, los emparentaba con ese movimiento. Sin embargo, la inclusión de mecanismos propios del teatro profesional redundó en un modo muy diferente de organización interna de los grupos. Otra agrupación que continuó algunos de los lineamientos del teatro independiente y que se incluye también dentro del "teatro de arte" fue el equipo del Teatro Payró, dirigido por Jaime Kogan.

Por otro lado, a mediados de la década del '80 surge una corriente de teatristas que, si bien poseían poéticas diversas, establecieron una tendencia emergente en el campo teatral que llegó a configurar un sistema teatral nuevo. Los exponentes del así llamado

“underground”, “teatro de parodia y cuestionamiento” (Pellettieri, 1998a 2001) o “nuevo teatro argentino” (Dubatti, 2003), ocupaban espacios no habituales para los espectáculos de teatro convencionales, espacios “hallados” (Schechner): 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*, *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, pero recuperando algunos de sus procedimientos y refuncionalizando el discurso moderno al servicio de nuevas poéticas.

Mientras que desde comienzos de la década del '90 se conforma la tendencia del “teatro de la desintegración” (Pellettieri, 2001: 275), cuyos exponentes -los autores y directores Daniel Veronese, Rafael Spregelburd, Javier Daulte y el director Rubén Szuchmacher, entre otros-, realizan una apropiación productiva de la textualidad de Heiner Müller, Philippe Minyana, Valère Novarina y del poeta Raymond Carver, que aparecen “mezclados” con elementos del teatro novanguardista argentino, especialmente en su variante absurdista, originada en los '60.

En este contexto social y cultural se conforma y se consolida la tendencia de la Antropología Teatral en nuestro país si bien, como vimos, sus bases se remontan al impacto de las poéticas de Artaud y de Grotowski en la década del '60. Como señalamos en la introducción de este estudio, una serie de factores parecen obstaculizar un mayor conocimiento acerca de esta tendencia: el número limitado de sus exponentes, su ubicación periférica dentro del campo teatral porteño; el carácter no convencional de las modalidades de trabajo de estos grupos, actores y directores, y su rechazo de los medios habituales de difusión. A los factores recién mencionados habría que agregar también la existencia de un

prejuicio por parte de la crítica argentina -y, en cierto sentido, también de los estudios teóricos- si tenemos en cuenta el escaso número de investigaciones con las que contamos.

Sin embargo, la ubicación periférica y marginal de la 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, como tal, 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 hegemonía¹⁰⁶. 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 teatral, es el caso, en primer lugar, del mismo Eugenio Barba pero también de Nicola Savarese, Ferdinando Taviani, Franco

¹⁰⁶ 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) sostienen la mutua implicancia y determinación entre la cultura dominada y la cultura dominante que insiste en reconocer únicamente la “marca” de su dominancia

Ruffini, Marco De Marinis, Jean- Marie Pradier, Patrice Pavis, Magalí Muguercia y, en nuestro país, especialmente los trabajos de José Luis Valenzuela 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*)¹⁰⁷.

Sin embargo, el contacto más fructífero y directo de nuestros teatristas con la Antropología Teatral fue, sin duda, 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- expresividad.

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 de veinte días a los alumnos del último año de la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD), 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 Oxhyryncus* en el Teatro Nacional Cervantes. Aprovechando su visita se organizó en Bahía Blanca el Primer Encuentro Internacional de Teatro Antropológico - presidido por Ignacio Aguirre-, y una serie de jornadas de trabajo y reflexión dedicadas especialmente a las provincias del sur de nuestro país. Durante dicho encuentro se debatió acerca de la conformación de poéticas actorales y modelos teatrales que, sin dejar de reconocer los rasgos propios de nuestra cultura, responden a estímulos provenientes de diferentes tradiciones y de maestros o creadores de otras culturas, tal como propone el modelo transcultural y transnacional de la disciplina fundada por Barba.

¹⁰⁷ Remitimos a la bibliografía de esta tesis, específicamente al apartado dedicado a la bibliografía acerca de la Antropología Teatral.

Por otra parte, al igual que el año anterior, se montó un segundo espectáculo de calle con los actores de la EMAD. Asimismo, Barba volvió a brindar en Buenos Aires un seminario para actores y directores. Se trataba de clases prácticas, acerca de técnicas y modalidades de trabajo concretas que el Odin había tenido oportunidad de experimentar, corregir y reformular durante su larga existencia. Este seminario constituyó un verdadero “semillero” de técnicas y ejercicios, que se difundieron rápidamente en talleres y escuelas de formación actoral. Como señala Cecilia Hopkins (1997: 50) -actriz que, además de participar en dicho seminario, conforma su propia poética actoral a partir de este modelo-: “Fue muy común en los años subsiguientes encontrar entrenadores que “pasaban” los ejercicios aprendidos en aquellas sesiones.” Y, a propósito del espectáculo montado con alumnos de la EMAD, expresa la actriz:

La opinión de muchos coincidió en señalar aquella experiencia como punto de partida para ciertos cambios operados en grupos callejeros: se comenzaron a utilizar zancos, banderas, fuego y acrobacia en un intento por desarrollar el costado más espectacular del evento de calle. Aunque las innovaciones registradas se agotaron rápidamente por haber sido el resultado de una copia exterior de los espectáculos del **Odin** (50)

En 1993 Barba y su grupo asisten al Festival de Teatro de la ciudad de Córdoba, luego de haber participado en el Festival de Teatro de las Naciones, celebrado en Chile. En dicha ocasión no visitaron Buenos Aires, aunque sí lo hicieron dos años después, en 1995, para presentar el espectáculo *Itsi Bitsi* y brindar una serie de seminarios para actores en la ciudad de Tucumán.

En agosto de 1996 tuvo lugar una nueva visita del Odin, en la que presentaron *Kaosmos*, en el predio Municipal de Exposiciones. Durante su estadía, Viajeros de la Velocidad -uno de los grupos identificado con las teorías de Barba -, dirigido por Daniel Misses, identificado con las teorías de Barba, 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. Los actores del Odin presentaron también fragmentos de los espectáculos *Huellas en la nieve*, *Los senderos del pensamiento* y *Los vientos que susuran*, como muestras de trabajo.

Este encuentro entre grupos que se reconocen como exponentes de este modelo teatral se re- editó en Montevideo y, unos meses después, en la isla del Tigre, también organizado

por *Viajeros de la Velocidad*. El evento, que se prolongó durante tres días, se denominó *El Séptimo*, nombre que comenzó a utilizarse también para designar a la “red de teatro” que asociaba a una serie de grupos de esta tendencia, conformando un moderado movimiento “barbista” en el medio porteño.

Con *El Séptimo* se han concretado en nuestro país numerosos encuentros y festivales por los que circularon una gran cantidad de teatristas de diversas provincias argentinas, así como también del extranjero. La modalidad de estos eventos se diferencia de los festivales teatrales tradicionales, en tanto no consisten únicamente en presentar espectáculos -o fragmentos de ellos- sino también en la realización de encuentros de trabajo, de prácticas de entrenamiento, de seminarios, conferencias y talleres, tanto teóricos como prácticos, en los cuales se debate acerca de temáticas como la pre- expresividad, la preparación del cuerpo- mente del actor, el lugar de la historia y la tradición en la búsqueda del sentido de la actividad teatral y sobre los principios de la Antropología Teatral y su “pedagogía alternativa” (*El Baldío*, 18, 2006: 9). Estos eventos dejan vislumbrar una concepción amplia de teatro, que sobrepasa la idea de *teatro como espectáculo* y define como un elemento esencial para el crecimiento artístico el intercambio entre diversas culturas teatrales -identificadas, en este caso, con búsquedas similares-.

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 Eugenio Barba y Julia Varley, consistente en seminarios intensivos, conferencias y una serie de funciones de *Las Mariposas de Doña Música*.

Asimismo, 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*. Se realizaron también talleres de “trueque artístico” con organizaciones barriales, escuelas y vecinos de la comunidad de Vicente López, provincia de Buenos Aires. La gira recibió el premio Teatro del Mundo a la Mejor Producción 1999, otorgado por el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires.

La visita más reciente del director del Odin y de una de sus actrices a Buenos Aires fue en noviembre de 2006, convocado por la red de teatro *El Séptimo*. En esta ocasión, Julia Varley presentó tres piezas dirigidas por Barba: *El eco del silencio* -espectáculo que profundiza en el trabajo de la actriz sobre el poder expresivo de la voz -; *El hermano muerto* -que propone recorrer las fases del proceso creativo del actor, desde el

entrenamiento hasta la conformación de materiales físico- vocales para la creación de un espectáculo-, y *La alfombra voladora* -en el que Varley recrea fragmentos de sus intervenciones en diversos espectáculos del Odin a lo largo de treinta años. 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.

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 teatristas en busca de metodologías de trabajo alternativas con el afán de renovar los recursos escénicos -entre ellos, los representantes del “nuevo teatro” de los '80-. Además de ello, su productividad se hizo extensiva, como ya señalamos, a los grupos de teatro callejero y de teatro comunitario -que constituyen dos de las formas más difundidas del Tercer Teatro-.

La modalidad del teatro callejero se define a partir de la realización de “una acción con la cual un grupo sale al exterior para toparse con el significado mismo de su propia existencia: una microsociedad en el gran contexto social por el cual no fue ni buscado ni deseado” (Cruciani- Falletti, 1992: 124). El carácter de “experiencia límite del teatro”, de “experiencia extrema” -expresiones que utilizan Cruciani y Falletti para referirse a los espectáculos de calle del Odin- está determinada, entre otros factores, por la necesidad de atraer la atención no predeterminada de un público “azaroso”, así como también por la capacidad de potenciar la presencia escénica y de poner al descubierto los mecanismos de la dramaturgia y las técnicas actorales.

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 espectáculos, acciones espectaculares, muestras de entrenamiento o experiencias pedagógicas en regiones “sin teatro” o con un teatro diverso al que ellos realizan, a cambio de las cuales se pedía cualquier otra forma de espectáculo, cantos o danzas representado por la población local¹⁰⁸. En un comienzo esta modalidad de intercambio se realizaba como

¹⁰⁸ En 1974, y como parte de la experiencia pedagógica y de las prácticas de “trueque”, el Odin Teatret concretó la idea del teatro como “expedición antropológica”. La primera de estas experiencias tuvo lugar en un pueblito de Cerdeña en el sur de Italia, donde presentaron *Min Fars Hus* y recibieron a cambio cantos y

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 “dilatar”, a “hacer explotar el teatro a través del teatro” (Citado en Cruciani, 1992: 122) y se basa en la reciprocidad de intereses y expectativas (citado en Cruciani, 1992: 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 ni 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 hace objeto de demandas, depositario de esperanzas, legisladores de un saber. Asignar a otros la extenuante e imposible tarea de colmar nuestra falta equivalente 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 de maestro se empeñe en “permanecer en acecho por el territorio del trabajo pre- expresivo.

El mismo Barba es consciente -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 evitar este “peligro”, el director italiano recuerda el principio fundamental de la “nueva praxis pedagógica” propuesta por la Antropología: la idea de “aprender a aprender”. Se trata, en el fondo, de que los grupos y teatristas 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 obligado las circunstancias locales en que constrúan “su propio camino artístico y técnico” (Barba, 1987: 196).

danzas, ofrecidos como respuesta al espectáculo de Barba. Posteriormente el Odin repite estas experiencias en Belgrado (1976); Bérgamo (1977); Ayacucho (1978), Madrid (1980), entre otros.

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 Barba a la Argentina. Nos remitimos, en este sentido, a las palabras de César Brie quien, además de haber formado parte del Odin Teatret, fue un protagonista del movimiento renovador de la década del '80 en nuestro país, aunque luego se instaló en Sucre, Bolivia, donde conforma 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)

Como ya mencionáramos, 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 y los grupos nucleados en la Red de Teatro El Séptimo, El Bardo, Diego Starosta y El Muererío Teatro, César Brie (actor argentino residente en Bolivia desde 1991, donde conforma el Teatro de los Andes), 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 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 su 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 y 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, una dimensión teórica, pedagógica, y práctica- 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” 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 esbozar 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).

y, por extensión, a la “postura intelectual” (Ubersfeld, 1993).

-la concepción tradicional de dramaturgia, que define el texto dramático como 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 “postura intelectual” (Ubersfeld, 1993), que considera a la puesta en escena como una mera ilustración del texto dramático.

- 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 y 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 y 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, en el caso de una puesta en escena, 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, en la estilización y la artificialización, 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 (1970, 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. (Regla optativa).

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.
- e) Una nueva concepción del vínculo maestro- discípulo, que modifica profundamente la pedagogía teatral tradicional.
- f) Define a la educación y la expresión corpórea como instrumento para re-formular la educación del actor: sus objetivos, su modalidad, su metodología.

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 (Heidegger, 1978). 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 y el papel, 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 de 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-. 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”. Artaud continúa señalando: “Pienso que sólo ostenta el derecho a llamarse autor quien tiene a su cargo el manejo completo de la escena” (103).

Según el modelo 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)¹⁰⁹ y constituye una “presencia muda” (Barba, 2005) vinculada más explícitamente con la función de “observar” la acción del actor y luego intervenir, orientándolo y trabajando sobre el material que éste, como primer creador, le ofrece.

Por otro lado, en tanto este modelo comporta su propia propuesta pedagógica, otra importante función del director es la formar a sus actores. Su rol, pues, aparece diversificado en tres áreas diversas concernientes al oficio teatral: 1- tareas artísticas; 2- tareas organizativas; 3- tareas pedagógicas.

En este sentido, en el seminario interno brindado por Barba a directores argentinos en octubre de 2006¹¹⁰, define al director a partir de los siguientes rasgos:

- a- Es quien orienta, organiza y “pule” el trabajo del actor
- b- Es el primer espectador del trabajo del actor
- c- Es quien decide el sentido final del espectáculo; el responsable de su éxito -su eficacia- o su fracaso.
- d- Es quien guía y “protege” la percepción y la experiencia del espectador durante el espectáculo.
- e- Es un formador de actores.

Si bien todos estos aspectos presentan interesantes variantes con respecto a las características del director tradicional es el último rasgo el que, según creemos, establece una diferencia fundamental con respecto a otros modelos teatrales. En el contexto del teatro tradicional el director generalmente es convocado para dirigir un espectáculo, ya sea en su función de director de actores, de puestista o de ambas cosas. Su tarea concluye, por lo tanto, una vez logrado este objetivo. Sin embargo, en el modelo que nos ocupa, el rol del director se encuentra absolutamente imbricado con el de maestro, en tanto es básicamente un formador de actores -generalmente de los actores, los que integran el grupo que lidera-. Esto se verifica en la mayoría de los exponentes de la Antropología Teatral en nuestro país: pensamos en los grupos El Baldío, El Primogénito, Teatro Acción, El Séptimo, Periplo Compañía Teatral, Kumis Teatro, Teatro Libre, Viajeros de la Velocidad, El Muererío

¹⁰⁹ 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”.

¹¹⁰ Nos referimos a una de las actividades llevadas a cabo por Eugenio Barba en la última visita que realizara, junto a Julia Varley, a nuestro país. Dicho seminario se llevó a cabo, como señalamos más arriba, en el Teatro IFT de la ciudad de Buenos Aires, entre el 20 y el 25 de noviembre de 2006.

Teatro, entre otros. Si bien los directores argentinos inscriptos en este modelo trabajan a partir de la “observación” y la “imitación” -que, según Barba, son las cualidades necesarias para “aprender” a dirigir- de los directores que aparecen como sus referentes y maestros fundamentales -especialmente Grotowski y Barba-, la Antropología Teatral niega, con la misma fuerza con que lo hiciera Grotowski, la posibilidad de “transplantar” un estilo, de seguir “recetas” para dirigir. Es decir, que si bien es cierto que desde este modelo teórico se sistematizan una serie de principios objetivos -tanto para la tarea del actor como para la del director y para la composición de una puesta en escena- se reconoce, al mismo tiempo, la necesidad de modular esos principios, de resemantizarlos a partir de la propia poética y de los intereses particulares de cada grupo o teatrista. Por cuanto, de acuerdo a uno de los fundamentos de la Antropología Teatral no se trata de aprender un oficio, sino de encontrar un camino personal para actuar y para dirigir.

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. Esta “experiencia de contagio” que, según Artaud y Grotowski, define al acontecimiento escénico sume al actor y al espectador, en una experiencia plurisensorial y cinestésica. En este sentido, el teatro debe asumir lo que Barba denomina una “política de riesgo”, que sobrepasa la idea de “hacer teatro” y “recibir teatro”, y aspirar a crear una nueva relación - más intensa y emotiva- entre actor y espectador (Barba, citado en Cruciani, 1992: 162).

Teniendo en cuenta, además, que este modelo recupera -como ya señalamos- 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” (Meldolesi) 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.

Pero para comprender cabalmente el sentido de esta noción resulta fundamental remitirnos, una vez más, a la biografía de su creador y a la experiencia de los integrantes del grupo. En efecto, lo que incentivó la idea de conformar una suerte de “microsociedad” fue una situación de inestabilidad y de precariedad, determinada por el hecho de que quienes conformarían el Odin Teatret habían sido echados de las escuelas oficiales de teatro, pero también por la falta de reconocimiento por parte de la comunidad teatral -al menos al comienzo- y por el hecho de carecer de cualquier tipo de subsidio o colaboración¹¹¹. Esta situación de marginalidad -similar, por otra parte, a la de la mayoría de los exponentes de esta tendencia en todo el mundo- va unida a una condición ambulante que define al teatro como una “aventura”, como un “viaje antropológico” (Barba, 2000) que, como tal, se abre al riesgo de lo imprevisto y lo desconocido.

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 un 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). La Antropología Teatral representa el intento de superar estas limitaciones:

La comprensión histórica del teatro se vuelve a menudo superficial o se bloquea por la omisión de la lógica del proceso creativo y por la incompreensión del proceso empírico de los actores, es decir por la incapacidad de superar los confines establecidos por el espectador (...). Por lo que no es raro que quien escriba la historia del teatro se confronte a menudo con los *testimonios* recogidos sin tener

¹¹¹ Es inevitable encontrar en los comienzos del Odien ciertas similitudes con otros exponentes de la Antropología Teatral en Latinoamérica y en el resto del mundo: “Nuestra problemática fue cómo aprender a ser actores, ya que nos habían rechazado porque no teníamos talento ni capacidades. Cuando nos trasladamos a Dinamarca la mayoría de los actores perdió su idioma. Entonces debimos inventar el modo de comunicarnos con el espectador a través de experiencias sensoriales que cada actor podía crear a partir de la voz, los movimientos, las posturas. Nos empezaron a ver como un grupo que hacía su propia experiencia y lograba una identidad, no nacional porque éramos una especie de Legión Extranjera, sino una identidad autónoma de todo lo que pasaba alrededor nuestro, inclusive en el teatro” (Barba, *Clarín*, jueves 23 de noviembre de 2006).

suficiente experiencia de los procesos artesanales del espectáculo. De este modo, corre el riesgo de no hacer historia y de acumular en cambio deformaciones de la memoria. (Barba, 2005: 27-28).

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 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. En tanto, como señalamos, para el análisis del espectáculo la perspectiva antropológica toma el punto de vista del *proceso*, en lo que respecta al estudio del actor toma en cuenta, no tanto lo que “se ve” en un espectáculo sino especialmente sus búsquedas, su entrenamiento, su proceso creativo, para intentar individualizar las profundas diferencias y los puntos en común con otras poéticas actorales.

Como manifestamos anteriormente, los estudios teatrales reconocen 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 en Buenos Aires, 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, abriéndose a una confluencia de metodologías de análisis, se interesa en recuperar el carácter energético y vivencial del acontecimiento escénico.

En efecto, como señaláramos más arriba, 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, 2001). El fenómeno escénico no puede ser reducido a un sistema de signos verbales, por lo cual se torna necesario recurrir a una semiología que supere las limitaciones del lenguaje basado en el modelo lingüístico y que tenga en cuenta todo aquello que permanece apegado a la materia significativa del teatro, a su “expresión primera” (Barthes). La semiótica, entonces, debe abrirse a la contribución de muchas disciplinas y desplazar el objeto de análisis hacia la relación teatral, en tanto fenómeno complejo y estratificado. Así, 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).

1.2. La Antropología Teatral y sus vínculos con la tradición y con el teatro de intertexto posmoderno en Buenos Aires.

En este apartado analizamos la vinculación de la Antropología Teatral con diversas tradiciones teatrales orientales y, especialmente, con la tradición realista del teatro argentino, para encontrar sus puntos comunes, sus tensiones y sus grandes divergencias, tanto en lo que respecta a sus fundamentos ético- ideológicos como a sus concepciones estéticas, a las funciones del director y al modo de trabajo del actor.

Nos proponemos, asimismo, investigar los vínculos existentes entre la “marca antropológica” y los rasgos del paradigma posmoderno en nuestro teatro -por cuanto es en su seno donde se conforma la Antropología Teatral-, en aquellos puntos comunes en torno a los cuales uno y otro paradigma estructuran su basamento filosófico y sus respectivas definiciones estéticas, a veces divergentes y otras veces análogas.

Con respecto al lugar que ocupa la tradición teatral en el modelo transaccional de la Antropología Teatral, podemos remitirnos a las palabras vertidas por Eugenio Barba en una entrevista que le realizáramos en ocasión de su última visita a Buenos Aires¹¹²:

Que la Antropología Teatral constituya el “tercer teatro”, un teatro “subterráneo”, alternativo, no institucionalizado, que se rebela contra el teatro institucional y define su propio sentido de hacer teatro, no significa que rechace la tradición, como lo hicieron los movimientos radicales de comienzos del siglo XX. Por el contrario, el ser contestatario significa conocer lo que uno cuestiona, “pararse” sobre los cimientos de la tradición cultural y teatral. De esa tradición tomamos aquello que resulta útil a nuestros intereses. Por ejemplo, del ballet clásico, que es una disciplina “académica” y altamente codificada, tomamos esa posición del cuerpo del bailarían, esa “actitud elevada” que da la sensación de que algo lo sujeta desde arriba, le hace despegar el torso de la cadera; es un modo especial de distribuir las fuerzas de sus músculos, las oposiciones que se generan en su cuerpo, el equilibrio, la energía “contenida”. Para lograr la presencia escénica, que es un elemento esencial para nosotros, el actor tiene mucho que aprender de tradiciones como ésta, como el mimo de Decroux o la biomecánica de Meyerhold.

Como ya señalamos, la Antropología Teatral resemantiza elementos provenientes de diversos modelos de la tradición teatral -tanto oriental como occidental- centrados en la problemática del actor: el teatro Nô japonés, el Kabuki, el Kathakali, el Butoh, el mimo moderno de Étienne Decroux¹¹³, los principios teóricos de Delsarte, la danza libre de Laban¹¹⁴ y, especialmente, del teatro de Artaud y de Grotowski. Del mismo modo, la biomecánica de Meyerhold y el mimo moderno de Decroux, ciertas formas tradicionales de aprendizaje y entrenamiento del actor occidental, como así también estilos y género extremadamente codificados -como el ballet clásico- conforman un amplio espectro en

¹¹² Nos referimos a una entrevista que realizáramos a Eugenio Barba el jueves 23 de noviembre de 2006 en el teatro IFT de la ciudad de Buenos Aires.

¹¹³ En la escuela del Vieux Colombier, de Jacques Copeau, Étienne Decroux da inicio a una práctica de entrenamiento que considera como un género artístico en sí mismo y que constituye, en este sentido, un antecedente del entrenamiento como práctica autónoma, característica de la escuela grotowskiana y de la Antropología Teatral. El mimo moderno de Decroux supone importantes innovaciones en la pantomima tradicional, en tanto considera al tronco como medio expresivo fundamental, se propone evitar la imitación, la ilustración y la reproducción de estereotipos en función de un trabajo de transposición plástica basada en la estilización, la alusión y la metaforización. Este trabajo corporal evidencia su autonomía con respecto al lenguaje verbal en tanto, lejos de aspirar a ilustrarlo, pretende “decir” otra cosa y de un modo diverso al de la palabra.

¹¹⁴ Más allá de constituirse en una matriz fundamental para la danza moderna europea, la influencia de la danza Libre de Rudolph Laban traspasa ese campo para concentrarse en el cuerpo escénico. La danza libre labaniana constituye una forma de expresión corpórea independiente de la música que obedece solamente a “leyes dinámicas y semióticas propias” y cuyo ritmo es determinado únicamente por los impulsos corporales e interiores del ejecutante, y de la energía del movimiento en el espacio.

cuyas fuentes abreva la Antropología Teatral en busca de estímulos creativos y constituyen, por sí mismo, modelos de análisis para esta disciplina. En efecto, el trabajo y la investigación empírica con actores o bailarines provenientes de diversas tradiciones resultan fundamentales para pensar la pre- expresividad como un nivel de organización virtualmente autónomo de la poética actoral y el género de un espectáculo.

Las formas espectaculares orientales, fuertemente codificadas, responden a las exigencias de la Antropología Teatral, en tanto

Además de poseer una precisa identidad de lenguaje y un propio sistema de teatralidad (...) se basan en una relación no mimética sino convencional con la realidad, se presentan como síntesis de diferentes artes y técnicas, privilegian la presencia del actor, verdadero punto de apoyo de la comunicación escénica. (Savarese, 1992:13).

Entre los principios provenientes de diversas poéticas del teatro oriental que resultaron productivos para la Antropología Teatral -especialmente para su práctica de entrenamiento- se encuentran, por ejemplo, aquellos que conciernen al modo de caminar y de moverse. Estos elementos son utilizados especialmente en el entrenamiento de los actores del Odin y de los grupos que participan en las sesiones del ISTA, donde toman contacto directo con prácticas orientales. Mencionemos, en este sentido, el *koshi* del actor del Kabuki y del Kyogen; y el *suriashi*, característico del actor del Nô. El *koshi* implica un esfuerzo por mantener fijas las caderas al caminar, que requiere ejercer una presión de la columna vertebral hacia abajo -es decir, en el sentido contrario al utilizado en el modo cotidiano de caminar- y obliga a flexionar ligeramente las rodillas. Esta técnica no es, entonces, el resultado de una simple y mecánica alteración del equilibrio, sino que se produce a partir de una tensión entre fuerzas contrapuestas. En cuanto al segundo elemento, el *Suriashi* - literalmente "pies que lamen"- define el modo de caminar del actor del teatro Nô, que se caracteriza por no despegar los talones del piso, levantando únicamente los dedos de los pies para movilizarse. Esta forma de caminar genera una elaborada estabilidad de tensiones que determinan, en conjunto, la sugestiva presencia del actor Nô.

Por su parte, el modo de desplazarse del actor del Kabuki -que se asemeja a los movimientos sinuosos de una danza- se basa en dos principios complementarios: el *aragoto* y el *wagoto*. En el *aragoto*, ("estilo rudo"), se aplica la "ley de la diagonal": el cuerpo diseña una línea diagonal fuertemente inclinada cuyas extremidades están conformadas,

respectivamente, por la cabeza y por el pie extendido lateralmente, de modo tal que todo el cuerpo se mantiene en un equilibrio alterado y dinámico sostenido por una sólo pierna. Mientras que el *wagoto* es el denominado “estilo suave” o “realista”, en el que el cuerpo se arquea formando una “S” que pasa a través de la cabeza, la espalda y las caderas. En el *wagoto* del Kabuki el actor mueve su cuerpo produciendo una ondulación lateral mediante una inclinación de la columna que desequilibra la relación entre el peso del cuerpo y los pies. Por su parte, en el teatro balinés, el actor se apoya sobre la planta de los pies, elevando la parte anterior de los dedos, postura que disminuye notablemente la base de sustentación del cuerpo. El actor hindú del *kathakali*, en cambio, se apoya sobre los lados externos de los pies. Esta nueva base implica un cambio radical del equilibrio que configura una posición de piernas separadas y rodillas flexionadas.

Las poéticas teatrales orientales requieren un actor capaz de dominar su energía, de remodelarla artificialmente, de descomponerla en gamas, retenerla, suspenderla, de otorgarle distintas intensidades y ritmos. Se trata de explorar diferentes tipos de energía en el espacio, de aprender a producir y a controlar los “saltos de energía” que animan el cuerpo a través de distintos procedimientos, entre los que se encuentra el *sats*, el principio de absorción de la acción y de concentración de energía que caracteriza al instante que precede a la acción (Barba, 2005: 712).

La formación y el entrenamiento del actor del modelo teatral antropológico pretenden brindarle la libertad creativa que otorga el dominio técnico. En este sentido, mientras el actor occidental carece, según explican Savarese y Barba (1988: 14), de aquellas “reglas de acción que, sin restringir su libertad, lo ayudan en su tarea”, el actor tradicional oriental

se basa en un cuerpo orgánico y bien experimentado en “consejos absolutos”; es decir, reglas que se asemejan a las leyes de un código. Codifican un estilo de acción cerrado en sí mismo y al que todos los actores de aquél género deben adecuarse. Naturalmente, el actor que se mueve en el interior de una red de reglas odificadas tiene una mayor libertad que alguien -como el actor occidental- que está prisionero del arbitrio de la falta de reglas.

Por otro lado, si bien los actores orientales dominan notablemente la técnica poseen, además, una notable cualidad de presencia -sin duda como consecuencia de lo anterior- que capta los sentidos del espectador, ejerciendo sobre él una suerte de fascinación. En este mismo sentido, el actor de la Antropología Teatral basa su proceso creativo, como vimos, en

un trabajo técnico preciso, en tanto la acción escénica se hace real (es decir, conciente y voluntaria) sólo a través de la precisión artificial de una estructura (una partitura) y de la organicidad resultante de la presencia integral del performer (cuerpo- mente). Esta “presencia escénica” se vincula y se define a partir de un trabajo constante con la retención y la concentración de la energía en una acción estática o limitada notablemente en el espacio, con vistas a una acción más amplia.

La recuperación y resignificación de elementos provenientes de distintas tradicionales teatrales, orientales y occidentales, implica una acción revolucionaria sobre los materiales del pasado, en tanto éstos son manipulados y resignificados a partir de una lógica diversa y a la luz de nuevos contextos. Siguiendo a Benjamin (1999), digamos que la operación de rescate del pasado implica la voluntad de leer la historia “a contrapelo” reparando, no en sus regularidades, sino en los momentos de detención, en aquellos momentos ínfimos en los que la verdad aparece como un fulgor. Desde el punto de vista de la historiografía teatral se trataría, pues, de recuperar la historia de las poéticas y las obras periféricas y marginales en el campo teatral, de la estética del fragmento frente a la totalidad, de lo inacabado frente a lo concluido, del desecho y de la ruina como bases de un universo nuevo, emancipado. En tanto la resignificación de elementos del pasado cultural o de poéticas canónicas implica, como dijimos, una operación crítica, la Antropología Teatral no pretende realizar un trasvasamiento de las técnicas de otras tradiciones teatrales, ni propone una “orientalización” del teatro occidental, por cuanto

Su campo de estudio no es el oriente, sino la técnica de actor. Cada artesano pertenece a su propia cultura, pero también a aquella de la propia actividad artesanal. Tienen una identidad cultural y una identidad profesional. A raíz de esto puede uno encontrarse como “compatriota” entre los artesanos que en diversos países profesan el mismo oficio (Barba: 2005: 79).

Para acentuar la idea del carácter transnacional del modelo, Barba acuña la expresión “teatro eurasiático”, que alude a una profunda interrelación entre la tradición teatral occidental y la oriental y puede hacerse extensivo -como el mismo Barba lo ha explicitado en numerosas ocasiones- al teatro antropológico latinoamericano. Este término indica, en realidad, “un espacio mental”, “una *idea* activa en la cultura teatral moderna” y comprende el conjunto de teatros que se han convertido en puntos de referencia “clásicos” para las investigaciones sobre la problemática del actor y, que en ese sentido, constituyen una

“unidad establecida por nuestra historia cultural” (80) desde la Ópera de Pekín a Bertolt Brecht, el mimo moderno, el Nô, el kabuki, el Kathakali, la biomecánica meyerholdiana, las investigaciones de François Delsarte, el ballet clásico, el Butoh, el teatro de Artaud.

En este sentido, la incorporación de elementos del teatro oriental en espectáculos nacionales -y no únicamente en espectáculos de la Antropología Teatral- hace estallar los marcos de un teatro de tradición real y psicologista y propone nuevos modos de concebir el espacio y el tiempo. Esta intertextualidad -concretada a partir de cruces, mezclas, integración o acción combinada- se manifiesta en diversos niveles, vinculados no únicamente con unidades temáticas sino también -y especialmente- a partir de la apropiación y resignificación de ciertos procedimientos y principios constructivos de la puesta en escena y de las poéticas actorales.

Mencionemos algunas de las múltiples posibilidades en que se manifiesta, en Buenos Aires, la relación entre teatro oriental- teatro occidental: la visita de compañías orientales (como la presentación compañía de teatro Nô en el Teatro General San Martín, en 1998); la visita o el establecimiento de teatristas nacionales en oriente (José María López en Bali, Gustavo Collini, quien realizó estudios de Butoh con Kozuo Ohno en Japón); la labor de diversos intermediarios que operan como puentes culturales (Mónica Viñao y la transmisión del método de Tadashi Suzuki, por ejemplo); las informaciones metateatrales -material audiovisual, estudios teóricos sobre las prácticas teatrales orientales, como el caso de José Luis Valenzuela, Cecilia Hopkins, Gabriel Sarando¹¹⁵. Por otro lado, entre los espectáculos que evidencian las marcas del teatro oriental pueden mencionarse -además de las puestas de Guillermo Angelelli, José María López y Eduardo Gilio, que analizamos más adelante-, los espectáculos *La carga del amor*, de Zeami, con dirección de Héctor Kohan; *Las Troyanas* y la mayor parte de la producción de Mónica Viñao, basada en el método de Tadashi Suzuki; los trabajos de Gustavo Collini, que resemantiza procedimientos de la danza Butoh; *Cronogramas* y otras producciones del grupo El Baldío y *Agamenón*, de Los Viajeros de la Velocidad, por mencionar sólo algunos ejemplos.

En cuanto a su relación con la tradición realista del teatro occidental, digamos que la Antropología Teatral se presenta en franca oposición a sus principios y convenciones por cuanto, lejos de aspirar a reproducir la realidad, a representarla, se propone transformarla y

transponerla según códigos escénicos que sustituyen las técnicas cotidianas del cuerpo por técnicas extra- cotidianas.

La tradición realista- naturalista del teatro occidental oscila, básicamente, entre dos polos extremos, en los que se sitúan las grandes corrientes de formación del actor que conocemos en nuestra cultura: una de ellas consiste en una perspectiva objetivista de entrenamiento del cuerpo a partir de ejercicios psico- físicos; la otra requiere del actor un trabajo introspectivo para poner al servicio de la creación, por medio de la imaginación o de la memoria emotiva, sus propios materiales emocionales y físicos -vivencias, sentimientos, imágenes interiores, percepciones personales-.

En oposición al actor realista- naturalista, cuyo trabajo se orienta hacia la identificación actor- personaje y espectador- personaje, así como también a una actuación semántica basada en el “como si...” stanislavskiano -que apunta a crear un personaje integral, con una entidad psicológica clara y una historia personal creíble- el trabajo creativo del actor que responde al modelo antropológico también se basa en una trama de ficciones y de “sí mágicos”, pero que conciernen especialmente a las fuerzas físicas que impulsan al cuerpo. En este sentido, se lleva al extremo el método de las acciones físicas planteado por Stanislavski, aunque al servicio de una poética no realista, en tanto se trata de conformar un cuerpo ficticio a partir de una técnica extra- cotidiana del cuerpo. El actor debe abandonar su contexto “natural” -en el que dominan las técnicas cotidianas- y aprender a generar un proceso de descomposición y recomposición del cuerpo, tal como pretendían Artaud y Grotowski.

El efecto de verosimilitud buscado por Stanislavski, la teatralidad propiciada por Meyerhold, así como también el distanciamiento brechtiano ponen en evidencia, a nivel del resultado, objetivos opuestos, pero a nivel del proceso presentan criterios semejantes. El modelo de representación de la Antropología Teatral apela -como también lo hicieran Artaud y Grotowski- a la concreción de acciones “auténticas”, cuyo carácter “real” se define por su eficacia pre- expresiva y no por su carácter icónico con respecto a un referente exterior. En efecto, lejos de intentar “revivir” la acción del personaje, el actor del teatro antropológico se propone recrearla a partir de un proceso de “descomposición” y recomposición de sus movimientos, y de la contraposición de diversas fuerzas y tipos de

¹¹⁵ Nos referimos, en el caso de Gabriel Sarando, a *Dioses, magos y marionetas*, 1996, Editorial Vinciguerra, Buenos Aires. En el caso de Valenzuela y Hopkins remitimos a la bibliografía sobre Antropología Teatral

energía. Asimismo, a nivel de la puesta en escena se busca poner en evidencia la superficie de la acción y, al mismo tiempo, las fuerzas que operan por debajo de ella:

Así como el comportamiento extra-cotidiano del actor puede revelar las tensiones escondidas bajo el diseño de movimientos, el espectáculo puede ser la representación, no del realismo de la historia, sino de su *realidad*, de sus músculos y sus nervios, de su esqueleto y lo que sólo se ve en una historia descarnada: las relaciones de fuerza, los ímpetus socialmente centrífugos y centrípetos, la tensión entre libertad y organización, entre intención y acción, entre igualdad y poder (Barba: 200: 150).

En tanto a nivel pre- expresivo no existe la polaridad realismo/ anti- realismo, no puede hablarse de acciones “naturales” o artificiales sino, como señala Barba (2005: 178), de “acciones necesarias o gesticulaciones inútiles”. “Necesaria” es la acción que compromete al cuerpo entero, que cambia perceptiblemente su tonicidad y que implica un salto de energía, incluso en la inmovilidad.

Por otro lado, en contraposición al proceso de dramatización de la acción del actor stanislavskiano, el actor del modelo que analizamos basa su trabajo en una verdadera psicotécnica, cuya finalidad es la de incentivar su dinamismo físico. En este sentido, y con el propósito de configurar una técnica extra- cotidiana del cuerpo, el actor crea una red de estímulos externos a los cuales reacciona con acciones físicas. Pero detrás de la coherencia de la acción externa se halla una organización igualmente coherente de una “subpartitura”, constituida por imágenes detalladas, reglas técnicas, relatos y preguntas a sí mismo o por la evocación de situaciones vividas o hipotéticas (Barba: 2005: 179).

En todos estos aspectos el modelo actoral de la Antropología Teatral establece una relación conflictiva con la tradición teatral realista, cuestionando profundamente sus concepciones ideológicas y sus convenciones estéticas. Sin embargo, al mismo tiempo refuncionaliza algunos de sus procedimientos compositivos que, en el contexto de nuevas poéticas, adquieren nuevos sentidos y fundamentos de valor. Mencionemos, en primer lugar, las investigaciones de Stanislavski, que resultan fundacionales para el modelo de la Antropología Teatral: especialmente con respecto al método de las acciones físicas y del trabajo del actor sobre sí mismo, como así también a su formulación de las bases epistemológicas, teóricas y metodológicas de una pedagogía del actor. Los fundadores del

citada en esta investigación.

modelo teatral antropológico comprendieron que el terreno explorado por Stanislavski no se limitaba a la conformación de un actor realista, y que su sistema no se reducía a la identificación del actor con los sentimientos y los estados de ánimo supuestos en el personaje, sino que podía ser utilizado también en el contexto de otras poéticas. Lo que, en este sentido, resultó más productivo para la Antropología Teatral fue todo aquello que trascendía la estética de la puesta en escena, es decir, todo lo relacionado con el proceso creativo: el vínculo que se establece entre la partitura de las acciones físicas y la subpartitura, los puntos de apoyo, la movilización interna del actor, la integridad psico-física de la acción. En este “teatro de la organicidad”- el actor se desempeña conjuntamente desde su intelecto, su afectividad y su cuerpo para llegar a la “verdad escénica”, que surge de su verdadero compromiso con lo que hace en escena. El trabajo de los actores de la Antropología Teatral constituye, junto con el trabajo de Grotowski, un claro ejemplo del funcionamiento de las estructuras y del proceso creativo del actor stanislavskiano en poéticas no realistas. En efecto, tanto Grotowski como Barba orientan su actividad como directores en un sentido diverso al de Stanislavski y, conforman sus espectáculos a partir de la artificialidad de las formas, rechazando la justificación psicológica del personaje y la generación del efecto de verosimilitud¹¹⁶. En este sentido, como señala Barba: “Los parentescos teatrales no corresponden a las semejanzas de las elecciones estéticas. Derivan del hecho de tener en común preguntas y obsesiones” (2005: 196).

El teatro argentino se ha caracterizado siempre por el predominio del realismo y el testimonio y por la representación de la vida social. Sin embargo las innovaciones dentro del sistema teatral han generado, en diversas épocas, corrientes alternativas al realismo, aunque sin conseguir desplazarlo del centro del campo teatral. Y, dado que el campo teatral está formado por agentes activos y posee un dinamismo propio, la posición central del realismo implica, necesariamente, una relación tensional y dialéctica, una confrontación constante con las nuevas tendencias. En la década del '60, el realismo reflexivo “se enfrentaba” con la neovanguardia que, en sus tres tendencias- el happening, la creación colectiva y el absurdismo- cuestionaba la tradición del teatro argentino a partir de la apropiación de modelos extranjeros - especialmente de los procedimientos constructivos y de algunas concepciones ideológicas de la vanguardia y la neovanguardia europea y

¹¹⁶ Recordemos, sin embargo, un acuerdo fundamental entre Stanislavski, Grotowski y Barba: los propósitos del actor no son las acciones físicas en si mismas, sino la verdad y el conocimiento que éstas despierten en el

norteamericana-¹¹⁷. Dicha relación, que comenzó siendo de oposición explícita, concluyó, desde finales de la década, en el intercambio de procedimientos y la disolución de la neovanguardia en el realismo.

También en la década del '80 el teatro emergente, de "intertexto posmoderno" (Pellettieri, 1995; 1999) convive con la tendencia realista moderna, que aún mantiene el lugar central en el campo intelectual, la legitimación de la crítica y la hegemonía en los gustos del público. En este contexto, la Antropología Teatral reformula, en términos propios, la relación dialéctica entre tradición e innovación, a partir de la estilización, la continuidad o la parodia de los modelos realistas. En efecto, la dimensión paródica de este modelo responde a un doble principio: por un lado el vinculado con la transgresión de las poéticas tradicionales del teatro occidental y argentino -especialmente del realismo ortodoxo y sus variantes- y, por otro lado, en la reescritura de textos canónicos del teatro occidental o del referente social e histórico. En este sentido, la tendencia de la Antropología Teatral -al igual que otras corrientes emergentes desde el retorno de la democracia- se concentran en el análisis de las condiciones mismas de la representación y, con especial interés, de la puesta en escena realista, para poner en evidencia, a partir de una operación reconstructiva- sus mecanismos y procedimientos, extrañándolos, parodiándolos y comentándolos. La lógica del discurso tradicional aparece entonces evidenciada, por medio de una operación autoconciente, en la que la escena genera un metadiscurso y expone sus signos en el acto mismo de su dramatización. Como señala Trastoy en este sentido:

Convertida en un rasgo característico de una posmodernidad que pone el acento en el carácter puramente narrativo del conocimiento y en la autorreflexión artística y que, en su revisión crítica de cánones y normas, de géneros consagrados e institucionalizaciones, jerarquizó márgenes y límites, la parodia es un instrumento adecuado para desarticular la lectura ingenua, en la medida en que plantea el análisis y cuestionamiento de los modos de producción y de recepción de la ficción, a despecho de las pretensiones de intemporalidad de los discursos estéticos (Trastoy, 2002: 294)

actor.

¹¹⁷ Pero estas tendencias innovadoras presentaban, además de ciertas continuidades con las vanguardias, muchos elementos que las diferencian de ellas. Creemos que dichos elementos de ruptura están sustentados por una semántica propia y por fundamentos de valor completamente diferentes, los más importantes de los cuales son, como ya señalamos, el no cuestionamiento de la institución arte y, en el teatro, la transformación en el concepto de *teatralidad*.

Por otro lado, mientras algunas de las tendencias teatrales emergentes en la década del '80 se caracterizan por la pérdida de la capacidad de reflexión, de ironía y de crítica que caracterizaba a la modernidad, otras tendencias -entre ellas Antropología Teatral- mantienen aún un espacio de resistencia y de crítica a la modernidad.

El término *posmodernidad* se ha convertido en uno de los conceptos más polémicos y esquivos del campo estético, literario y sociológico de los últimos años. En primer lugar, porque se trata de un fenómeno sumamente complejo, de ningún modo unívoco debido a sus características constitutivas de ruptura de toda linealidad, de toda preceptiva y de todo dogma. En segundo lugar, porque constituye un fenómeno político, social, cultural y estético en el cual estamos inmersos, por lo que carecemos de la distancia y la perspectiva necesarias como para poder definirlo claramente. El proceso de la modernidad surge aproximadamente en el siglo XV y no conforma aún un proceso cerrado, por lo cual puede hablarse de su coexistencia con la posmodernidad.

Desde los años '70 si hablamos de Europa y Norteamérica, y desde mediados de la década del '80 si hablamos de nuestra posmodernidad tardía, el teatro ha protagonizado cambios radicales, tanto con respecto al teatro tradicional como en relación a ciertos aspectos de la vanguardia y la neovanguardia europeas. Las señales de cuestionamiento y de crisis en este ámbito comienzan a vislumbrarse en el seno de la propia modernidad, en la producción de autores como Albert Camus, Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Edgard Albee, Harold Pinter, cuyas obras presentan una cantidad de procedimientos novedosos que revolucionan el hecho dramático y escénico.

El movimiento posmoderno cuestiona los valores fundamentales de la modernidad: la democratización, el proceso de secularización, el concepto de progreso, la idea del saber asociado al poder, el mito del dominio de la naturaleza, el racionalismo, el valor de "lo nuevo", en definitiva, el modo de concebir la historia y el protagonismo del hombre en la historia. Sin embargo, tal como señala Rosa (1998: 67), es necesario recordar que:

(...) la disolución de una forma siempre va acompañada por la sustitución de otras nuevas. El hecho concreto y actual es que estas *nuevas formas* son formas ya establecidas y por cierto canonizadas, si entendemos por canon la consistencia de una fosilización diacrónica o mejor, de una cristalización temporal que produce un modelo a recrear o imitar. Desde el punto de vista histórico, la reposición de antiguas formas y códigos es lo que permitió establecer una nueva nomenclatura

como la posmodernidad, algo tan difícil de definir como de precisar. Este hecho se produjo a partir de las sucesivas vanguardias (...).

Según Frederic Jameson (1971: 82), el posmodernismo describe una forma nueva, posracionalista, de totalización -en tanto unidad y síntesis estética, psíquica y social;- no simplemente una negación de la razón totalizante sino un movimiento de autotranscendencia de la razón y su sujeto. Jean François Lyotard (1993: 123), por su parte, define a la posmodernidad como un movimiento de deslegitimación de la modernidad europea. La ruptura con las grandes narraciones y legitimaciones aparece también como un rechazo de las formas del pensamiento totalizante y de las utopías de unidad. Lyotard defiende el pluralismo de lenguajes, acentuando el carácter local de todos los discursos, acuerdos y legitimaciones. En contraposición con estas concepciones, Jürgen Habermas (1993: 71) se refiere a la modernidad como un “proyecto inconcluso”, que aparece como una “continuación del proyecto de la modernidad”, al tiempo que Huyssen (1993) propone una posición artística e intelectual de resistencia articulada con estrategias diferentes de la modernas. En este sentido, sostiene que la posmodernidad es antivanguardista porque ignora la preocupación crucial para la vanguardia acerca de un arte nuevo en una sociedad diferente, pero pretende ser de vanguardia en su presentación de las últimas corrientes, en “su ostentosa autoconfianza y la puesta en escena de la convicción de que debe existir un reino de pureza artística, un espacio donde se superen esas desdichadas presiones y perversiones sociales que el arte se ha visto obligado a soportar” (Huyssen, 1988: 269).

Una de las características de la posmodernidad cultural es lo que Gianni Vattimo (1991: 121) define como el “pasaje de la utopía a la heterotopía”. Mientras que la utopía revolucionaria de los años '60 apuntaba a un rescate estético de la existencia, a la unificación global de significado estético y existencial, al tiempo que negaba, más o menos explícitamente, la especialización del arte y la concepción unitaria y lineal de la historia. El replanteo del concepto de “teatralidad” forma parte de esta redefinición de la experiencia estética -que ya no puede considerarse como “pura expresividad”-, de la concepción de “lo bello” y de la vivencia de la historia:

El despliegue de la experiencia estética como experiencia de comunidad en vez de como apreciación de estructuras, sólo se da, sin embargo, en el mundo de la cultura de masa, del historicismo difuso, del fin de los sistemas unitarios. Es por eso que no se trata de una realización pura y simple de la utopía, sino de una realización distorsionada y transformada de ésta: la utopía estética sólo se realiza

desplegándose como *heterotopía*. Vivimos la experiencia de lo bello como reconocimiento de modelos que hacen mundo y que hacen comunidad sólo en el momento en que esos mundos o esas comunidades se dan explícitamente como múltiples.

El rechazo de la idea kantiana de comunidad humana universal, así como también la muerte de la concepción modernista del estilo único y de los ideales colectivos de las vanguardias políticas y artísticas da lugar a una cultura “posmoderna” que privilegia la diversidad, la ambigüedad, la hibridez y la proliferación de todos los estilos del pasado. En este contexto surge el paradigma cultural antropológico, que propicia la idea de multiplicidad (de los sentidos, de las ideologías, de los parámetros culturales y estéticos) y adopta como criterio normativo la pluralidad. En efecto, desde los parámetros de la antropología, una comunidad puede reconocerse en un modelo únicamente a partir de la apelación y de la explícita apertura hacia la multiplicidad de los modelos. La investigación antropológica contribuye, entonces, a la redefinición de la experiencia estética de la que habla Vattimo, al otorgar la palabra a culturas diversas, pero también a diferentes subsistemas dentro de una misma cultura, que multiplican y diversifican la concepción de “lo bello”.

Creemos que las profundas transformaciones que se producen, en el contexto del paradigma posmoderno, en la praxis y en el modo de concebir el teatro son el resultado de la transformación del concepto mismo de *teatralidad*. No se trata ya de la noción precisa y categórica planteada históricamente por Aristóteles, Diderot, Racine o Victor Hugo, sino de un fenómeno que exige un replanteo, como consecuencia de las múltiples crisis que ha sufrido. Desde el momento en que el concepto de *teatralidad* escapa a las limitaciones de una categorización rígida, se ofrece como posibilidad múltiple, abierta y suspendida, redefinida en cada evento teatral, a partir de poéticas que conllevan su propia lógica. “Lo estético” renuncia a toda carga metafísica y ya no se define como la expresión sensible de una verdad oculta, sino como

la dilatación del mundo de la vida en un proceso de remisiones a otros posibles mundos de la vida, que no son, sin embargo, únicamente imaginarios o marginales o complementarios del mundo real, sino que componen, constituyen, en su juego recíproco y como residuo de ellos, el así llamado mundo real. (Vattimo, 1991: 123)

Creemos que el debate que suscita la pertinencia o no del concepto de posmodernidad en el campo teatral argentino se debe, básicamente, a dos motivos, el

primero de ellos vinculado con la serie social e histórica; y el segundo, de carácter interno, relacionado con el sistema teatral argentino:

1) La marginación en la que se halla sumida Latinoamérica con respecto al primer mundo, que da lugar a una “posmodernidad indigente” (Dotti, 1993: 3-8)

2) El fuerte anclaje de nuestro teatro en el realismo, poética moderna que ha ocupado - y continúa ocupando aún hoy- el centro del campo teatral.

Tomando como base la década del '60, Pellettieri (1998: 151-152) distingue tres “momentos” que establecen una relación de continuidad pero que suponen cambios fundamentales que los distinguen entre sí y que los definen como momentos relativamente autónomos. Se trata del **Momento moderno existencialista (1960- '67)**, que coincidió con el afianzamiento del realismo reflexivo y la neovanguardia e implicó la rebeldía contra las formas burguesas. El **Momento político. (1967- 1976)**, que coincide con el período de intercambio de procedimientos entre el realismo reflexivo y la neovanguardia. Los exponentes de ambos movimientos modernos tenían una fe ciega en el arte como modo de lograr cambios revolucionarios en la sociedad. La segunda fase del “momento político” (1976- '85), coincide con el momento canónico de la modernidad teatral argentina, en el que el Ciclo Teatro Abierto se constituyó en la respuesta esbozada desde el teatro contra la represión y la censura ejercida por la dictadura militar. Por último, el **Momento de intertexto posmoderno** (desde 1985), en el cual centramos nuestro análisis, se caracteriza por el desencanto, la indiferencia acrítica y la progresiva despolitización. En este momento se produce un renacimiento del cuestionamiento a la modernidad marginal.

Teniendo en cuenta estas premisas, Pellettieri (1998) propone hablar de “teatro de intertexto posmoderno” a partir de las nuevas tendencias que, desde mediados de la década del '80 irrumpen en el campo intelectual del teatro porteño, enarbolando en muchos aspectos la bandera de las vanguardias históricas europeas de la década del '20 y presentándose también- aunque con importantes variantes- como tendencias continuadoras de la neovanguardia argentina de los años '60, que tuvo su centro privilegiado de expresión en el Instituto Di Tella.

El movimiento teatral emergente de mediados de la década del '80 -también llamado “teatro de parodia y cuestionamiento” (Pellettieri, 1998, 1999) fue, como señalamos anteriormente, un movimiento heterogéneo compuesto por actores, directores y dramaturgos con poéticas y fundamentos ideológicos diversos: los Volatineros -grupo

pionero dirigido por Francisco Javier-, Los Peinados Yoli, El Clú del Claun, Las Gambas al Ajillo, Los Melli, Los Macocos, Alejandro Urdapilleta, Daniel Veronese, Ricardo Bartís, Vivi Tellas, La Banda de la Risa, Los Kelonios, Los Volatineros, El Periférico de Objetos, Las Bay Biscuits, La Organización Negra, el Grupo de Teatro al Aire Libre de Catalinas Sur, el Grupo de Teatro Libre, La Pista 4, Enrique Dacal, Carlos Belloso, María José Gabin, Batato Barea, Humberto Tortonese, Claudio Gallardou, Pompeyo Audivert, Hernán Gené, Javier Margulis, Guillermo Angelelli, Omar Viola, Julian Howard, Graciela Mescalina. Si ya Teatro Abierto había expresado, aún bajo la presión de la dictadura, un claro deseo de cambio, el regreso a la democracia y la consiguiente euforia cultural fue el paso necesario para que las nuevas generaciones pudieran expresarse libremente, ya fuera en forma directa o por medio de la ironía, la sátira, la parodia y el simbolismo. Como expresa Trastoy (2002: 329) en este sentido:

El teatro argentino siempre ha estado fuertemente vinculado a las vicisitudes sociales y políticas del país, de manera directa algunas veces y oblicua, otras. (...) El movimiento renovador surgido a mediados de los '80 demuestra una vez más, esta capacidad del teatro argentino de insertarse en la problemática de la cultura occidental, sin por ello dejar de mirar hacia la propia interioridad individual y colectiva.

Las nuevas tendencias cuestionaban el sistema teatral de los '60 -aún dominante en ese momento-, su didactismo y su mensajismo. Este grupo heterogéneo de teatristas permanecían al margen de los espacios legitimados del teatro oficial y comercial.

Las tendencias de intertexto posmoderno conviven, en el teatro argentino, con la corriente moderna realista y con la tendencia de la Antropología Teatral. En efecto, el campo teatral de Buenos Aires se caracteriza, desde la década del '90, por la coexistencia de una multiplicidad de poéticas, que responden a diferentes líneas ideológicas y estéticas y reconocen la incorporación de un estímulo externo que "dinamiza" el sistema: nos referimos a la recepción productiva de modelos europeos, entre ellos, la dramaturgia de Harold Pinter, Bernard Marie- Coltés o Heiner Müller, que se combina con la tradición absurdista inaugurada en los '60 por Gambaro y Pavlovsky. Debemos aclarar que cuando hablamos de "poéticas" en el contexto de la posmodernidad no nos referimos a la concepción tradicional de un conjunto de preceptivas y normas pre- establecidas, sino a una gran variedad de paradigmas estéticos e ideológicos, basados en una "subjetividad

descentrada” (Kristeva, 1969: 43), de “micropoéticas” constituidas en función de cada espectáculo en particular (Dubatti, 1999: 22).

A pesar de las enormes diferencias de estilos y concepciones ideológicas que signaron al movimiento emergente desde mediados de la década del '80 -incluyendo en él a la tendencia de la Antropología Teatral-, ciertos rasgos comunes asocian a todos sus exponentes: el trabajo en espacios al aire libre o en salas alternativas y marginales, no específicamente teatrales, el rechazo al lugar privilegiado de la palabra y a su definición como instrumento de comunicación y expresión psicologista, la revalorización del gesto como expresión de lo inefable y lo profundo, la incorporación del lenguaje de la danza, la música, la expresión corporal, las técnicas del cine y del video-clip, el music-hall, el varieté, la revista, la murga y el circo. El procedimiento constructivo que aparecía como base de la mayoría de los espectáculos innovadores era la parodia.

Como ya señalamos, la tendencia de la Antropología Teatral se ubica en un lugar voluntariamente periférico y marginal en el campo teatral porteño. Si lo canónico se asocia con “lo regular, lo establecido, lo admitido como garantía de un sistema”, por marginal puede entenderse, en principio:

una manifestación que, deliberadamente o no, se sitúa fuera de las ordenanzas canónicas; en el primer caso, eso puede ocurrir por un rechazo decidido y consciente de lo canónico vigente en un momento determinado, llevado a cabo a sabiendas de lo que eso puede implicar; en el segundo, por desconocimiento de la existencia de los cánones o por un espontáneo situarse fuera del universo legal de la producción artística, más allá de todo saber acerca de los cánones. En cuanto a la primera situación, el rechazo es a veces fundado y activo, como sucede con los manifiestos de grupo vanguardistas; en otras ocasiones descansan en prácticas que simplemente se apartan de sistemas de producción coherentes con la lógica de un sistema global. (Jitrik, 1996: 23).

A partir de estas premisas, creemos que es posible establecer ciertos vínculos solidarios entre la poética de la Antropología Teatral y las diversas tendencias del “teatro de intertexto posmoderno” en Buenos Aires. El primero de ellos es, sin duda, un principio exterior, concerniente al contexto cultural, al campo teatral y a una forma común de vivenciar al experiencia estética, alejada de la pretensión de univocidad de los modelos, en tanto se cree que:

La experiencia estética se torna inauténtica cuando, en las condiciones actuales de pluralismo vertiginoso de los modelos, el reconocimiento que un grupo opera de sí mismo en sus propios modelos se vive y se presenta todavía en la forma de identificación de la comunidad con la humanidad misma; es decir, presenta lo bello, y la comunidad determinada que lo reconoce, como un valor absoluto. La “verdad” posible de la experiencia estética moderna- tardía es, probablemente, el “coleccionismo”, la movilidad de las modas, el museo también; y, por último, el mercado mismo, como lugar de circulación de objetos que han demistificado la referencia al valor de uso y son puros valores de cambio: no necesariamente sólo de cambio monetario, sino también de cambio simbólico, son *status symbols*, carnets de reconocimiento de grupos. (Vattimo, 1991: 122).

La Antropología Teatral y las diversas tendencias de teatro “posmoderno” expresan, desde sus propios parámetros:

a) Las características culturales de la época:

-La fragmentación, el descentramiento, la ruptura del discurso unitario y totalizador y del sentido unívoco.

-La crisis de la noción de “sujeto”.

- El reconocimiento del ocaso de los mitos.

-La oscilación entre la visualidad nacional y las formas desterritorializadas y transculturales del arte. (García Canclini, 1993).

-La oposición al paradigma racionalista en favor de la concepción de *destemporalización* y de la coexistencia de mundos.

- La relativización del valor de “lo nuevo” y de “lo original”

-La deconstrucción del lenguaje y de la razón y, por lo tanto, de toda certidumbre.

Asimismo, la tendencia de la Antropología Teatral y el teatro “de intertexto posmoderno” presentan ciertas similitudes en:

b) El modo de concebir el fenómeno teatral y de definir su propia ubicación en el campo:

- La definición del teatro como acto de resistencia, como reacción “destotalizadora” que cuestiona, por un lado, los parámetros de la globalización cultural y, por otro lado, los principios estéticos e ideológicos de los modelos teatrales dominantes.

- La concepción del teatro como una práctica de “desautomatización” que apunta a despertar al hombre de su sueño y a actuar sobre su sensibilidad (Artaud, 2002).

- La renuncia a la posibilidad de pensar al teatro fuera de la institución arte y de los juegos del mercado.
- La renuncia a la pretensión de transformar la realidad inmediata desde el teatro, así como también de incidir políticamente en la serie social e histórica. Lo que se propone, en el caso de la Antropología Teatral, es la posibilidad de producir cambios individuales, de movilizar profundamente al individuo a través de la dimensión sensorial del espectáculo.
- La ubicación periférica en el campo teatral y la relación conflictiva con el realismo canónico, sus normas y su vocación didactista.

c) En el modelo de texto dramático y a la praxis escénica

- En lo que respecta al texto dramático, la crisis de la noción de sujeto se traduce a través de diversos medios: entre ellos, la no explicitación del personaje enunciador, la transmisión de fábulas ambiguas, la multiplicación de sentidos y de niveles de intertextualidad, la metaforización, el uso deconstructivo de la lengua, la cita y la desacralización paródica, el recurso a nuevas estrategias de simbolización. Mientras que, en la puesta en escena esta crisis se manifiesta, por ejemplo, por medio de sentidos que se construyen por los ritmos fónicos o las contingencias extraescénicas, y de la desestructuración de la percepción del espectador; a quien se estimula para realizar un trabajo dramaturgico activo, capaz de crear sentidos nuevos y diferentes que superen la mera literalidad de los textos. (Trastoy: 2002: 69).
- La idea de la puesta en escena como simulacro. La evidenciación de los mecanismos ilusionistas y las convenciones teatrales, ya sea desde la destrucción de la ilusión teatral - tanto en lo que respecta al dispositivo escénico como en lo referido al texto dramático- o por medio de la deconstrucción (Derrida, 1967).
- La concepción de la escena como lugar de encuentro de diversas disciplinas artísticas - literatura, plástica, música, teatro- que produce un lenguaje interartístico o supra- artístico. Desde el momento en que no se persigue la originalidad ni lo “nuevo” se propicia la incorporación, la resignificación y la exhibición -que comporta la asunción de su condición ficcional- de diversas tradiciones teatrales.
- El privilegio de la corporalidad¹¹⁸

¹¹⁸ En lo que respecta a las tendencias teatrales de intertexto posmoderno, pensamos por ejemplo, en grupos performáticos como La Organización Negra, de la Guarda, Art Detroy; el Periférico de Objetos -que utiliza

- Un “abordaje físico” del texto: las palabras se “encarnan”, se “hacen cuerpo” y reciben un tratamiento plástico y gestual en el trabajo del actor¹¹⁹.
- El reconocimiento de la multicentralidad y de la multiplicación de lugares de sentido dentro del espectáculo que, a nivel semántico, se traduce en la manifestación de la incertidumbre del sentido.
- El quiebre del principio de realidad, en tanto cada poética propone un régimen de experiencia de lo real completamente diferente. Se busca dar entidad estética a la experiencia de lo irracional desde la concatenación de mundos. Se trata, en el caso de la Antropología Teatral, de producir imágenes que impacten, que resuenen en la conciencia arquetípica del hombre. (Artaud)
- La conformación de un entramado dramático y escénico en el que confluyen diversos niveles de intertextualidad a partir de la confluencia de una multiplicidad de conceptos filosóficos o lingüísticos que, si bien forman parte del nivel semántico del texto, no operan activamente sino que están inmersos en él como una mera forma estructural, una suerte de ordenador del material significante.
- La yuxtaposición o la anulación de la causalidad (causalidad espacial o no causalidad).
- La recuperación de lo parateatral, de aquellas formas que no se constituyen en teatro. El reencuentro de las poéticas teatrales con formas parateatrales o preteatrales deriva, en el caso de la Antropología Teatral, en la concepción del teatro como ceremonia, en el que se pone de manifiesto una voluntad de regreso al origen teatral.

los cuerpos de los títeres y muñecos-, como así también el denominado Teatro de Imagen, de Alberto Félix Alberto, en el teatro de José María López y de José Fabio “Mosquito” Sancinnetto, a partir de su trabajo con los cuerpos metamorfoseados, disfrazados, travestidos.

¹¹⁹ Entre las poéticas de intertexto posmoderno comenzó a vislumbrarse también una nueva tendencia que acentúa el relato, la palabra, la voz individual que expresa lo colectivo, sobre todo en espectáculos de un solo intérprete en los que el “gesto autobiográfico”, modulado por la narración oral, se constituye en principio constructivo.” (Trastoy, 2002: 331) Esta recuperación de la dramaturgia verbal va acompañada, en muchos casos, por el regreso al edificio teatral tradicional y a la escena a la italiana, así como también la des-ideologización del espacio, -entendiendo como *espacio ideologizado* al espacio que, explícitamente, buscaba ir en contra del teatro oficial (De Marinis, 2000: 24)-. Del mismo modo que la recuperación de la palabra no significa el regreso al teatro de texto tradicional, ya que han variado notablemente las modalidades de trabajo y de incorporación del texto, el actual retorno al teatro a la italiana no implica una involución con respecto a las innovaciones espaciales del siglo XX. Por el contrario, es justamente como resultado de esas innovaciones que se llegó a revalorizar el espacio como una dimensión de la dramaturgia, como un elemento constitutivo del proceso creativo, re- inventado en cada ocasión. La puesta en escena tradicional se presenta entonces como una de las alternativas posibles para la representación teatral.

- La construcción de la puesta en escena a partir de la opacidad signica, de un sistema o lenguaje jeroglífico (Artaud) cuyos signos no pueden conocerse racionalmente pero que impactan y exceden el manejo racional.
- La mutabilidad del signo escénico, que potencia su capacidad de transformarse, de yuxtaponer o variar sus funciones y sus significados.
- El cuestionamiento del personaje tradicional -entendido como unidad ficcional e integral- y la negación de su coherencia psicológica a favor de un personaje mutante, demultiplicado, en ocasiones desantropomorfizado, abierto en fragmentos que impiden una plasmación psicológica integral al modo del teatro moderno.
- La consideración del objeto como una entidad cercana a la de un personaje; o de un objeto que adquiere la función de prolongar el cuerpo del actor; generando la percepción de unidad entre el objeto y el personaje¹²⁰.
- El trabajo disociado entre acción y texto.
- La propuesta de un nuevo modelo de relación entre actor y espectador basado en los siguientes supuestos preliminares:
 - *Interdependencia entre seducción (emoción) y comprensión del espectador;
 - *Desfase (o asimetría) relativa e históricamente determinada, entre actor y espectador;
 - *Autonomía creativa parcial del espectador
 - *Determinación cognitiva y cultural de la atención en el teatro (De Marinis (1997: 105)

Creemos que es especialmente el deseo de recuperar esa “comunidad perceptual directa y viva” que Grotowski (1986: 13) adjudicaba al teatro lo que vincula estrechamente a la Antropología Teatral con las tendencias de intertexto posmoderno. En este sentido, se trata de asumir el objetivo de convertir al teatro en “un medio y un lugar de acción real del actor sobre el espectador, del hombre sobre el hombre, a nivel intelectual y emotivo, pero sobre todo y prioritariamente, a nivel físico- perceptivo, individualizando en los sentidos

¹²⁰ Además de los espectáculos paradigmáticos de la Antropología Teatral, las poéticas de intertexto posmoderno en Buenos Aires, trabajan con objetos -pensamos especialmente en el Periférico de Objetos, de Daniel Veronese- aparecen como deudoras del simbolismo teatral y de la idea de “supermarioneta”, planteada por Edward Gordon Craig. Este concepto presenta al actor en una relación de semejanza con el títere: su función es, pues, desrealizarse, convertirse prácticamente en un objeto. Un importante antecedente de esta idea es el trabajo con los ready- mades y con los embalajes, presentes en los happenings y los espectáculos experimentales de la neovanguardia de la década del '60.

del espectador la principal *pierre de touche* del impacto del espectáculo” (De Marinis, 2000: 10).

1.3. La centralidad del actor en el hecho escénico. El cuerpo como significante privilegiado.

La conciencia de la propia presencia física, el trabajo con diversos tipos y calidades de energías y la no disociación entre cuerpo y mente, entre palabra y acción, entre teatro y danza, son pilares fundamentales del teatro oriental y de la Antropología Teatral. En la base de este modelo se encuentra “el planteo de una teatralidad anterior al arte y cimentada en la observación de la cultura y la naturaleza, con la ampliación del concepto de teatro hacia la parateatralidad y las actividades performativas”. (Dubatti, 2003: 13). Indagamos, en este apartado, la importancia que la Antropología Teatral otorga al cuerpo y a la voz, así como también las implicancias ideológicas y estéticas que supone la absoluta centralidad del actor en el hecho escénico.

A partir del cuestionamiento de los conceptos dominantes del teatro occidental del siglo XX, la Antropología Teatral diseña una propuesta alternativa en la que el actor no se encuentra al servicio del personaje ni parte de la exploración de sus propias emociones. Este modelo teatral otorga un rol fundamental al cuerpo y a la voz, considerados como los materiales más importantes del trabajo creativo del actor y los signos fundamentales de la representación escénica y de la construcción de sentidos. Nos proponemos, en este apartado, hallar los rudimentos del modelo actoral de la Antropología Teatral en el actor artuadiano y en el actor grotowskiano en tanto, según creemos, éstos sientan las bases del peculiar estilo de actuación que caracteriza al modelo que estamos analizando.

Tal como afirma Maisoneuve (1995), el valor del cuerpo y su representación cultural y artística dependen en gran medida -y más allá de la subjetividad del artista- del modo en que una sociedad plantea el problema de la vida y de la muerte, del trabajo y de las fiestas, de la idea que se forje de la naturaleza, del hombre y de su destino, del valor que asigne al placer y al saber. En este mismo sentido, expresa De Marinis (1997: 93):

Si aceptamos la hipótesis, cada vez más consistente, de que el cuerpo es, en lo que respecta a los usos (cotidianos y no cotidianos) que se hacen de él, menos un dato biológico objetivo que una imagen (variable) que el hombre y la cultura se

construyen de él, sobre la base de lo cual lo utilizan, entonces, así como hoy tomamos por cierta la pluralidad de *mind structures* (este término es de Grotowski) también se hace inevitable -aunque a primera vista sea paradójal- pensar que “existen anatomías diferentes”, es decir, cuerpos de algún modo fisiológicamente diferentes, porque han sido elaborados distintamente en las imágenes que las diversas culturas se construyen de ellos y sobre la base de las cuales los modelan (pensemos, por ejemplo, en la anatomía de la acupuntura china o en el sistema de los *nadi* y de los *chakras* de la anatomía hindú).

La cultura oriental otorga una gran importancia a la corporeidad y la coloca al servicio de fines puramente místicos, espirituales o trascendentes, en contraposición a la tendencia inmanentista, materialista y hedonista de la cultura occidental. Recién hacia fines del siglo XIX, pensadores como Sigmund Freud y Friedrich Nietzsche cuestionarían -tal como lo hicieran luego las vanguardias artísticas- la validez de las normas sociales, del sentido y los efectos de los tabúes ligados a la idea tradicional del cuerpo en nuestra cultura, para recuperar la dimensión sexual, vivencial y sensorial de la experiencia humana. La nueva psicología analítica de Freud impulsó, sin duda, la “revolución del cuerpo” que signó profundamente al siglo XX, al establecer la supremacía de la dimensión no racional sobre la vida racional y al adjudicar tanta importancia a los aspectos profundos e instintivos de la mente como a la vida consciente. En efecto, a partir de los estudios de Freud, la zona instintiva de la mente se reconoce como un factor decisivo en nuestros comportamientos y nuestras vidas; un mundo oscuro y potencialmente violento viene a eclipsar, entonces, el mundo ordenado y moral creado por la cultura y la religión tradicionales.

La subordinación del cuerpo al espíritu, que caracterizara el pensamiento occidental desde la filosofía de Platón y que implica la idea de cuerpo como “cárcel del alma” es cuestionada también por Baruch Spinoza, quien invierte completamente el orden jerárquico alma- mente- cuerpo. Cuando destaca que el hombre posee la potencia y la capacidad -que, en gran medida, depende directamente del poder de su cuerpo- de dominar su energía vital.

En *El origen de la tragedia*, Dionisos inspira -al menos parcialmente- las predicciones de Zaratustra destinadas a quebrar los valores cristianos que, según él, hacen al hombre abúlico y pulsilánime, y a exaltar la vida y la voluntad de poder en contra de la actitud de resignación. De allí la apología nietzscheana -no exenta, por cierto, de una ambigüedad que oscila entre el deseo y el ascetismo- a favor de una “regeneración del cuerpo”. Con la idea de la “muerte de Dios” y de la aparición del “superhombre”,

Nietzsche plantea la disolución de toda forma de idealidad, proclamando la suprema posibilidad humana. El rebajamiento del tono vital se vislumbra también en la caridad religiosa, la objetividad científica y el igualitarismo político. Si el idealismo mantenía la escisión entre cuerpo y alma, el superhombre significa la conciliación de ambos, la libertad creadora que se conoce a sí misma. Se trata de liberar al hombre, torpe y pesado, y prepararlo para el “vuelo cósmico” y la infinitud, puesto que: “Nuestras concepciones sociales del bien y del mal han terminado por debilitar todos los cuerpos y todas las almas y por quebrar a los hombres independientes” (Nietzsche, 1973: 501). El hombre, entonces, deja de cifrar sus esperanzas en el más allá y adquiere, heroicamente, el “sentido de la tierra”.

Del mismo modo en que Artaud arriba, en la última etapa de su vida, a un materialismo absoluto, Nietzsche también acaba por cuestionar y revertir el idealismo, el espíritu se re- integra al cuerpo y la dimensión terrena de nuestra existencia aparece, finalmente, como la única realidad. La filosofía de Nietzsche y el pensamiento del director francés trascienden, pues, la dimensión estética para reflexionar sobre la vida en general, sobre la locura, sobre el hombre, su cuerpo y su espíritu.

El tema de la locura fue explícitamente tratado por Artaud en *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*, escrito en 1947, ensayo que escribe luego de visitar una exposición de este pintor, y que contiene una velada dimensión autobiográfica en la asociación de la vida del artista con su propia experiencia de nueve años de encierro en diversos manicomios. Un “auténtico loco” es “un hombre que preferiría volverse loco, en el sentido en que se entiende socialmente esta palabra, antes que perder cierta idea más elevada del honor humano (...), un hombre a quien la sociedad no quiso escuchar y a quien quiso impedir que declarara verdades insoportables” (1998: 77). Para él, la civilización y sus sistemas, sus formas estéticas, sus signos y representaciones han adormecido al hombre. Como ya señalamos, los escritos de Artaud -pero también su producción teatral y sus colaboraciones cinematográficas- persiguen el propósito de acercar al hombre a esa “verdad insoportable”, de reintroducir la “magia” y la “poesía” en su existencia, en definitiva, de permitir su reencuentro con la vida.

Su visión general sobre la locura se aproxima bastante a la de Michel Foucault. En efecto, la *Historia de la locura* constituye un intento de hacer oír “la gran protesta lírica que se encuentra en la poesía desde Nerval a Artaud (...) un intento por restaurar a la

experiencia de la locura la profundidad y el poder de revelarse que se redujeron a la nada por el encierro” (Chartier, 1992: 108). Tanto para Artaud como para Nietzsche y para Foucault -que se encuentran, en este sentido, en la misma línea de pensamiento-, las experiencias de la locura, el dolor, la enfermedad, el encierro, la sífilis, otorgarían al cuerpo una cierta “conciencia de sí”, que permitiría percibir más fácilmente los sometimientos y diseñar estrategias de resistencia. En este sentido, Artaud propone, como posible estrategia defensiva, un peculiar uso de la respiración¹²¹.

Hallamos, en este sentido, una analogía entre la idea de “filosofar a martillazos” - que Foucault toma de Nietzsche- y la noción de “forzar la articulación”, con la cual Artaud (*Suppôts et Supplications*) alude -metafóricamente, pero también en un sentido literal-, a la necesidad de llegar al límite del dolor en tanto, según creía, sólo por medio de esa experiencia sería posible comprender ciertos aspectos de nosotros mismos. En este sentido, su última visión teatral puede condensarse en la idea de un “teatro de sangre”-como él mismo lo define en sus escritos tardíos del Segundo Teatro de la Crueldad- en el que los cuerpos se rehacen en el teatro.

La obra de Foucault, en su heterogeneidad, sus cambios y fluctuaciones, propone una poética y una teoría de la acción cercana a la producción artaudiana, no únicamente en el concepto fundamental de crueldad sino también en su propuesta de desalienación del cuerpo. Importantes vínculos pueden establecerse, pues, entre Artaud y el Foucault de *Vigilar y castigar*, que coinciden con un desplazamiento de sus intereses desde la obra hacia el cuerpo y el poder. El proceso allí descrito llega al “cuerpo” del lector, lo horroriza. Lo hace “vivir” ese breve relato -solidario con la noción artaudiana de “crueldad”- en su propio cuerpo: resulta imposible no estremecerse con su descripción del suplicio, es inevitable que el cuerpo -de un modo similar al efecto sinestésico del teatro- no se rebele ante tanto horror. Lo que pretende Foucault, al igual que Artaud, es detectar y desactivar los mecanismos que someten al cuerpo, atacando, no ya a la conciencia sino a los “órganos de la voluntad” (Artaud). Este texto de Foucault se vincula con la teoría artaudiana en muchos sentidos. Hacia el final del capítulo “La resonancia de los suplicios”, por ejemplo, Foucault describe un proceso literario que va del ilegalismo popular -asociado

¹²¹ (...) car moi, Antonin Artaud, pendant neuf ans convaincu officieusement de délires et de folie, je fais maintenant de la magie/ J'en fait trois ans à Rodez, j'en avais fait trois ans à Ville- Evrard, avant Rodez, /et c'étaient là les reinforcements et tournolements que les médecins- chefs me reprochaient./ Comme magie je

con formas de resistencia popular- y de la literatura generada en torno a este fenómeno, a la literatura policial. Estos escritos se originan en las ejecuciones públicas y en el interés que éstas despertaban, en el “espectáculo de la muerte”. Es interesante, en este sentido, destacar lo que el filósofo consideraba más atractivo para el público en estas ejecuciones, que esconde una vertiente subversiva también vinculada con la dimensión revolucionaria que Artaud adjudicaba al acto del actor. Como expresa Foucault (1997: 65-66):

Si la multitud se agolpa en torno del patíbulo, no es únicamente para asistir a los sufrimientos del condenado o azuzar el furor del verdugo: es también para oír cómo aquel que no tiene ya nada que perder maldice a los jueces, las leyes, el poder y la religión. El suplicio permite al condenado estas saturnales de un instante cuando ya nada está prohibido ni es punible. Al abrigo de esta muerte que va a llegar el criminal puede decirlo todo y los asistentes aclamarlo.

Gravita en estas palabras el pensamiento de Artaud cuando, invirtiendo irónicamente la idea cristiana del infierno, señala: “Si hay aún algo de infernal y verdaderamente maldito en nuestro tiempo es esa complacencia artística con que nos detenemos en las formas, en vez de ser como hombres condenados al suplicio del fuego, que hacen señas desde sus hogueras” (2002: 12). Para referirse a los suplicios, ambos autores recurren a una serie de potentes imágenes y metáforas teatrales condensadas en los términos *escena, espectáculo, espectador, público*. Puede agregarse también, como indicio de este vínculo, la fuerte similitud entre los efectos del suplicio -entendido como mecanismo de puesta en crisis no de la razón sino del cuerpo, del sistema nervioso y, por extensión, del cuerpo social- y los buscados por el Teatro de la Crueldad.

Tanto en el pensamiento de Artaud como en la filosofía de Foucault y de Nietzsche se verifica, entonces, un desplazamiento desde una concepción en gran medida metafísica hacia una concepción materialista que produce un recentramiento del cuerpo. En el caso de Artaud el tema del cuerpo, que aparecía como uno de los ejes fundamentales de su teatro en la década del '30, se manifiesta especialmente en la fase del “Segundo Teatro de la Crueldad” (De Marinis, 1999) a partir de una crítica radical al “cuerpo actual”, resultado de la “degeneración del cuerpo original”. Un cuerpo *muerto* poseedor de una anatomía “equivocada” que no se corresponde con la naturaleza debido a las manipulaciones a las

prends mon souffle épais, et par le moyen de mon nez, de ma bouche, de mes mains et de mes pieds je le projette contre tout ce qui peut me gêner” (*Suppôts et Supplications*: 1964 : 144).

que el hombre lo ha sometido. La “regeneración de la anatomía” constituye un proceso largo y doloroso que debe pasar por una fase de desmembramiento, de desestructuración y de ataque a los órganos. En este sentido, Artaud describe un cuerpo nuevo, sin órganos, incontaminado e inmortal, como el logro mayor de quien ha resultado rebelarse y convertirse en “un insurrecto del cuerpo”. El *cuerpo sin órganos* se expresa “danzando al revés”, en una danza que nace de los instintos primarios, como en los más desenfrenados bailes populares y que es, a la vez, el mejor antídoto contra los hechizos y los maleficios. En este contexto, el Teatro de la Crueldad aparece como el *espacio* y, al mismo tiempo, el *instrumento* de la regeneración corpórea; y la danza como la forma simbólica del comportamiento de un cuerpo que, liberado de los automatismos y del servilismo de los órganos, ha recuperado su libertad. (De Marinis, 1999).

Por otro lado, la civilización técnica ha asistido a la reconciliación del hombre occidental con su fisicidad, y a un proceso de rehabilitación del cuerpo, que se convierte en el objeto de preocupaciones tecnológicas e ideológicas y en el centro de múltiples intereses sociales y políticos. La cultura de masas basada, en sus orígenes, en la represión de la dimensión corporal del hombre parece transformarse, entonces, en una cultura del cuerpo, en una glorificación del cuerpo erótico, en una *cultura erótica*.

El teatro contemporáneo propone una plena revalorización del cuerpo, especialmente concretada por los grupos de experimentación teatral surgidos en muchas ciudades del mundo desde los años '60. Esta revalorización, impulsada en gran medida por la recuperación del legado artaudiano y por la difusión del trabajo de Grotowski, se hace eco también de las búsquedas de otros grandes reformadores del teatro del siglo XX. En efecto, a partir de los gestos irreverentes de las vanguardias de principios de siglo una serie de directores, actores y pedagogos comenzaron a cuestionar la utilización de la palabra como principal medio de expresión escénica y buscaron sustituirla por un lenguaje físico, dirigido a los sentidos y no al intelecto. La “reteatralización del teatro” -aspiración que guiaba las búsquedas de Stanislavski, Artaud, Meyerhold, Gordon Craig y Grotowski, entre otros- tendrá lugar, entonces, a partir del “redescubrimiento” del cuerpo del actor, de sus movimientos, sus gestos, su inmovilidad. Como señala De Marinis (2000), este redescubrimiento implicó dos supuestos fundamentales:

- a) La presencia física del actor en la base del hecho escénico.

- b) La consideración del cuerpo como medio de expresión artística fundamental, autónomo con respecto a la palabra, y utilizado de un modo diverso a como se lo utilizara en otros momentos del teatro¹²².

Moldeado por la impronta del Teatro de la Crueldad de Artaud y de la poética de Grotowski, el teatro contemporáneo libera la expresión física, que se convierte en el elemento central de la escena y en el objeto primordial de análisis de los estudios teatrales. En este sentido, Grotowski (1986: 53) define al teatro como “un acto biológico y espiritual”, generado “por las reacciones y los impulsos humanos.” Según creía, el acto creativo debía ser un “acto total”, en tanto resultado de la *conjunctio oppositorum* (Grotowski, 1986), es decir, de la conjunción de opuestos: espontaneidad y precisión, autenticidad y artificialidad, sentimiento y forma exterior eficaz, “legible” y comunicativamente funcional.

Una consecuencia lógica de esta revalorización del cuerpo es la recuperación del fundamento del teatro, un “teatro pobre” que se define a partir de sus elementos esenciales, aquello sin lo cual no es posible el hecho escénico: el encuentro interpersonal entre el actor -su presencia escénica, sus gestos, su inmovilidad, sus movimientos- y el espectador -su presencia física y su sensorialidad receptiva. El vínculo con el espectador se produce, entonces, a partir de un fundamento orgánico:

Conocer los puntos del cuerpo que es necesario activar, es lanzar al espectador a mágicos trances (...). Conocer las localizaciones del cuerpo es articular nuevamente ese vínculo mágico (...) el Teatro de la Crueldad procura recuperar antiguos y probados medios mágicos de exacerbar la sensibilidad. Esos medios consisten en diversas intensidades de colores, luces o sonidos que, al emplear la vibración, la trepidación, la repetición, ya sea de un ritmo musical o de una frase hablada, en tonos especiales o provocando una dispersión generalizada de la luz, sólo podrá lograr su efecto haciendo uso de *disonancias* (Artaud: 2002: 115).

Como es sabido, en la percepción del espectáculo es la persona viva del actor lo que, a partir de producción de un *efecto de inmantación*. (Pavis, 2000: 178)¹²³ atrae en

¹²² Si bien el cuerpo constituyó, inevitablemente, uno de los principales materiales del espectáculo teatral, el “gran actor” del siglo XIX utilizaba el gesto de un modo ilustrativo y redundante con respecto a las palabras. Ver, en este sentido, el texto *In cerca dell 'attore*, de Marco De Marinis (2000).

primer lugar la atención del espectador, al tiempo que se constituye en el único elemento capaz de establecer una jerarquía con respecto al resto de los signos de la representación. Si bien para la Antropología Teatral el director continúa siendo una pieza clave para la armonización de los signos, el actor adquiere una importancia cada vez mayor en el proceso creativo y en la producción de sentidos al dejar de ser un intérprete- ejecutor para convertirse en *creador* de verdaderas “dramaturgias actorales” (De Marinis, 1997: 127/ Barba, 1987, 2005).

Un proceso similar al que registra la historia del teatro cuando el actor “eclipsa” al director se verifica en la primera fase del Teatro de la Crueldad, momento en que el director aparece como el centro del análisis de Artaud, mientras que el actor -aún teniendo una importancia fundamental- permanece en un segundo plano. Sin embargo, entre el año '34 y el '36 se produce un viraje fundamental en su concepción, como lo prueban los escritos de esa época -especialmente *Un atletismo afectivo* (texto incluido en *El teatro y su doble*)-. Progresivamente el actor, en tanto “hombre en acción”, se desplaza hacia el centro de sus reflexiones teóricas y se convierte en una suerte de “médium”, de cuya eficaz interpretación depende, no solamente el éxito del espectáculo, sino también la posibilidad de transmitir la energía de las fuerzas cósmicas. En este sentido, resulta interesante observar que, además de reconocer la necesidad del trabajo técnico en la formación del actor y en su trabajo creativo, Artaud (2002: 114) subraya el papel fundamental que juega el “instinto”, en el “modo de captar y transmitir ciertos poderes (...) que se mueven físicamente por los órganos y *en los órganos*”.

En oposición al concepto burgués del arte, que define al actor como una suerte de artesano asociado con la placentera tarea de crear formas -lo cual, según Artaud, supone un cierto “servilismo artístico” (2002: 12)-, el creador del Teatro de la Crueldad plantea un modelo de actor- agonista, cercano al modelo existencialista. Esta concepción se plasma en tres potentes imágenes: el actor como “atleta del corazón”, el “actor chamán” (1962/ 2002) y el “supliciado que hace señas desde el patíbulo” (2002). La teoría del actor como “atleta del corazón” considera a la respiración -el *souffle*- como un elemento intermediario entre el cuerpo y el espíritu, que mantiene el contacto entre el organismo físico y la dimensión afectiva y que, por lo tanto, permite penetrar en el sentimiento, señalando un camino

¹²³ Tal como explica Pavis (2000: 178), el espectador se ve afectado, en primer lugar, por lo *visible y humano*, por el juego del actor; luego por los materiales más invasivos- como el decorado, el vestuario- y,

certero para el trabajo compositivo del actor. La implicancia común de estas imágenes es la idea de un actor que traspasa el plano expresivo/ simbólico y tiende al plano de una acción conciente y “eficaz”, que le permite actuar verdadera y profundamente sobre el espectador, a partir de un “acto total”:

Se trata del núcleo mismo del arte del actor: que lo que realiza el actor sea, si así pudiéramos llamarlo, un acto total, que lo que hace lo haga con todo su ser y no con un simple gesto mecánico. (...) Se trata, en definitiva, de la imposibilidad de separar lo que es espiritual de lo que es físico. El actor no debe ilustrar con ayuda de su organismo un “movimiento anímico” sino que debe realizarlo con su organismo. (Grotowski: 2002: 84)¹²⁴

Retornando a la teoría del “atletismo afectivo” digamos que su aspecto más productivo para la Antropología Teatral es, sin duda, la idea del fundamento orgánico de las emociones, de la localización corporal de los sentimientos y de las emociones (Artaud, 2002: 113-119). Con este planteo el actor francés no solamente anticipa la concepción grotowskiana del “cuerpo- memoria” -pilar fundamental del modelo teatral antropológico-, sino que también se vincula con el método de las acciones físicas de Stanislavski:

Saber que la pasión es material y que está sujeta a las fluctuaciones plásticas de la materia le dará potestad sobre las pasiones y ampliará nuestra soberanía. (...) Saber que el alma se expresa a través del cuerpo permite al actor acceder a ella, en opuesto sentido, y redescubrir su sentido por medio de analogías matemáticas. (115).

Asimismo, a partir de la labor de los directores- pedagogos -fundamentalmente de Stanislavski y de Grotowski- la educación corporal del actor que, durante el siglo XIX, se

finalmente, por lo que permite su visualización: la iluminación.

¹²⁴ Un pasaje de “Artaud y el teatro de la crueldad”, (Grotowski, 1972) que resulta revelador para aclarar la conciencia que poseía Grotowski acerca de los puntos de contacto con el teatro artaudiano, es aquel en el que el director polaco realiza un paralelismo con su propia concepción de teatro pobre: “Artaud hablaba de la magia del teatro y la manera como la evocaba ha desembocado en imágenes que en cierta forma nos tocan; (...) con ellas apuntaba a un teatro que debía rebasar la razón discursiva y la psicología. (...) Y cuando un buen día descubrimos que la esencia del teatro no está ni en la narración de un acontecimiento, ni en la discusión de una tesis con el público, ni en la representación de la vida tal como aparece exteriormente, ni siquiera en su visión, sino que el teatro es un acto que se realiza *hic et nunc* en el organismo de los actores, en presencia de otros hombres, cuando descubrimos que la realidad teatral es instantánea, que no es una ilustración de la vida y sólo se relaciona con ésta *per analogiam* (...). Pues cuando liquidamos en el teatro los trucos del maquillador y del vestuario, los estómagos falsos y las narices postizas, y le proponemos al actor transformarse bajo los ojos del espectador gracias a la fuerza exclusiva de sus impulsos interiores y de su

había realizado en función de roles y de textos, deja de ser un hecho secundario y ocasional y adquiere una importancia fundamental para definirse, a partir de Grotowski, en términos de un entrenamiento cotidiano y autónomo. Posteriormente, la Antropología Teatral define al trabajo físico como la base de la formación del actor, cuyo objetivo es liberarlo de los condicionamientos de la vida cotidiana, instándolo a retornar a una condición “originaria” de libertad creativa y de autenticidad expresiva. Lo cual no implica, como se ocupó de demostrar Barba, librar al actor a la pura espontaneidad, a la improvisación anárquica.

Al cuestionar las estrictas dicotomías del arte occidental -natural/ artificial, espontáneo/ construido, libre/ codificado- Grotowski manifestaba su rechazo por la separación categórica entre el “proceso orgánico” (que concierne a la vida del hombre) y el “proceso artificial” por cuanto, según creía, en todo proceso orgánico participa también, en diversas medidas, lo artificial y lo articulado, del mismo modo que lo orgánico está presente también en muchos procesos artificiales. Para ello, Grotowski apela a un actor capaz de “descifrar todos los problemas de su cuerpo (...), de investigar de cerca todas las posibilidades de su organismo” (1986: 30)

Sus investigaciones prácticas sobre el lenguaje teatral y sobre todos los aspectos vinculados al oficio del actor, a su formación, su entrenamiento y la utilización plena de todos sus recursos expresivos deriva en la conformación de un lenguaje corporal -gestual y vocal- específico. La meta del entrenamiento de los actores grotowskianos era destruir lo que él llamaba la “máscara física”, o sea todo mecanismo expresivo que correspondiera a los resortes habituales y mecánicos del cuerpo, para apelar a una dimensión más profunda, a la “memoria del cuerpo”. Si bien el actor grotowskiano utiliza, como decíamos, muchos de los procedimientos planteados por Decroux y por Stanislavski, persigue objetivos completamente diversos a los del mimo decrouxiano o el actor stanislavskiano, en tanto el director polaco reduce al mínimo todo aquello que concierne al espectáculo, al trabajo en función del espectador, para concentrarse en las acciones físicas como trabajo del individuo sobre sí mismo. Este último aspecto lo conduce, en la fase del parateatro, a abandonar el término “actor” para recurrir a la idea de “performer”.

organismo, cuando afirmamos que en esta transformación *in statu nascendi* en lo que consiste la magia del teatro, nos planteamos de nuevo esta pregunta: ¿Artaud concebía una magia distinta a esta?.” (1972: 8)

Grotowski estableció una jerarquización entre diferentes tipos de actores, en la cima de la cual ubicaba al “actor arquetípico”, cuyas características asociará más tarde con el “actor santo”. Refiere Barba (1965b: 161) que:

De acuerdo a Grotowski hay tres clases de actores. Primero está el “actor elemental”, como el que aparece en el teatro académico. Luego el “actor artificial”, el que compone y construye una estructura de efectos de tipo vocal y físico. Y en tercer lugar tenemos al “actor arquetípico”, esto es, a un actor artificial que puede desarrollar las imágenes tomadas del inconsciente colectivo.

Contrariamente al actor realista- naturalista, que Grotowski consideraba una “voz sin cuerpo”, su noción de “actor- santo” -uno de los conceptos que resultara más productivo para el modelo antropológico- supone la integración y la recomposición de la totalidad físico-vocal, mental y corporal, biológica y psicológica del individuo. La distancia que separa al “actor-cortesano” del “actor- santo” se explica, entonces, porque éste último asume el acto teatral como un acto de entrega, de autorrevelación, de desenmascaramiento y de total despojamiento. Sin embargo, la terminología religiosa que utiliza el director polaco es únicamente una metáfora para referirse al acto artístico supremo, en analogía a la concepción artaudiana del actor como supliciado que “hace señas desde el patíbulo”.

No hay que malinterpretarme: hablo de “santidad” en tanto que no creyente. Si el actor, al plantearse públicamente como un desafío, desafía a otros y a través del exceso, la profanación y el sacrilegio injurioso se revela a sí mismo deshaciéndose de su máscara cotidiana, hace posible que el espectador lleve a cabo un proceso similar de autopenetración. Si no exhibe su cuerpo, si en cambio lo aniquila, lo quema, lo libera de cualquier resistencia que entorpece los impulsos psíquicos, entonces no vende su cuerpo sino que lo sacrifica. Repite la expiación; se acerca a la santidad. (Grotowski, 2002: 28)

Grotowski deja entrever que, ante la imperiosa necesidad de un encuentro comunitario -limitado por la imposibilidad de la sociedad contemporánea de identificarse con el mito-, la única realidad de valor absoluto es el “pobre cuerpo del actor” que, en el contexto de la “ceremonia” teatral, exige ser sacrificado en tanto representante de la comunidad. Para él, la situación del actor se define, pues, en función de la renuncia a una condición mundana abyecta y marginal (la de la prostitución); o es cortesano o santo, o exhibe su cuerpo o lo sacrifica. Será entonces este “pobre cuerpo del actor”, preparado para la exposición absoluta de su intimidad en un ámbito en el que deliberadamente se busca

una relación de ósmosis entre actores y espectadores, lo que enfatiza la semejanza de unos y otros. (Reyes Palacios: 1991: 121).

El teatro aparece, en esta concepción, como un acto de completa entrega por parte de un actor que, al mismo tiempo, pretende dirigirse a un nuevo espectador capaz de percibir ese proceso de desenmascaramiento y de “abrir” su mente para dar lugar, en sí mismo, a un proceso semejante al experimentado por el actor. En este sentido, el efecto que se produce en el espectador puede explicarse como un mecanismo de inducción. Por “inducción” se entiende la capacidad que posee un proceso orgánico, preparado y conducido correctamente para estimular un proceso análogo en el espectador por vía sinestésica¹²⁵, fundamentalmente por vía de la empatía muscular. Podemos deducir entonces que, indirectamente, Grotowski apela a un espectador “santo”, es decir, aquel que se propone, junto con el actor, atravesar ese “proceso iniciático”, íntimo y personal, de autorrevelación, que le permite enfrentarse con su propia verdad. Sin embargo, es el actor - ese “chivo expiatorio” al que aludía Artaud- quien, en definitiva, debe sacrificarse y quien llevará a cabo ese acto de entrega. Es interesante, en este sentido, remitirnos al estudio de Reyes Palacios (1991: 123) cuando refiere que:

La clave de la síntesis propuesta por Grotowski está en la correspondencia que se da entre la condición sacrificial del actor, que ofrece su cuerpo a la comunidad a fin de que en él se lleve a cabo el acto de confrontación con el mito, y el método artístico al que se apela, una violenta dialéctica que se convierte en auténtico instrumento sacrificial, pues esta dialéctica *hiere* trasponiendo *fácilmente* los signos positivos y negativos que la exposición pública absoluta del cuerpo del actor pueda descubrir, haciendo de éste, al mismo tiempo, un “mártir en la hoguera” y un patético bufón.

En su trabajo con los actores del Teatro Laboratorio, Grotowski retoma las últimas investigaciones de Stanislavski sobre las acciones físicas como generadoras del impulso emocional¹²⁶. En un momento en que la aplicación del sistema stanislavskiano se había automatizado y había comenzado a generar una gran cantidad de actores mediocres, Grotowski reevalúa y explora profundamente sus principios, llevándolos a sus extremas

¹²⁵ Con “sinestesia” aludimos, en primer lugar, a las sensaciones que produce un movimiento en quien lo ejecuta y, por extensión, a los efectos (perceptivos, emotivos e intelectuales) que puede producir en quien lo mira. A este mecanismo se refirieron todos los grandes maestros del teatro del siglo XX: entre ellos Artaud, Meyerhold y Eisenstein. Los tres trabajaron de manera explícita sobre los efectos que un movimiento o un comportamiento escénico de un cierto tipo pueden provocar sobre quien lo observa.

¹²⁶ Las últimas investigaciones del maestro ruso estaban vinculadas con las teorías científicas de William James (1842-1910) e Ivan Pavlov (1849-1936), que sostienen que la automática reacción física a los estímulos exteriores contiene y conduce a un impulso emocional que surge antes de que el sujeto sea capaz de identificarlo.

consecuencias, hecho que lo condujo a la fase de la parateatralidad. El problema de la formación del actor no era para él únicamente un problema técnico sino también, y sobre todo, un problema ético. Lo que pretendía, siguiendo el ejemplo de Stanislavski, era formar actores que estuvieran en condiciones de vivir su trabajo de un modo diferente -menos superficial y más comprometido- a la manera en que lo practicaba el “actor -cortesano” en el teatro tradicional.

Por otro lado, en la noción de *cuerpo- memoria*, pueden hallarse -además de la obvia impronta de Artaud¹²⁷-significativos vínculos con la tradicional teoría científica de James Lange, según la cual las emociones, que constituyen el fundamento de todo nuestro accionar, producen cambios corporales y son, por lo tanto, el resultado del encuentro de lo físico- corporal con el mundo subjetivo. En la concepción grotowskiana la organicidad escénica se apoya en una memoria viva que se inscribe enteramente en nuestro cuerpo, un “cuerpo- en -vida”, que “no tiene memoria, sino que *es* memoria” (1970: 11) y que registra todas las experiencias cruciales de nuestra vida. El director polaco sostenía que sólo a través de la memoria física y corporal se liberan los impulsos que activan la reacción del cuerpo, en tanto: “Los recuerdos son siempre reacciones físicas. Es nuestra piel la que no ha olvidado, son nuestros ojos los que no han olvidado. Lo que hemos oído puede resonar aún en nuestro interior” (1970: 25).

Pero a través del trabajo físico del actor se podría, también, despertar una memoria muy antigua, que precede a la de la propia vida personal, y ello a través de ciertas técnicas que pone en práctica especialmente en la fase del “arte como vehículo”, como los cantos y las danzas ancestrales. Estos cantos y danzas son portadores, según él, de una corporeidad, un determinado modo de moverse, de caminar, de bailar. Por lo cual sería posible incorporar, a través de ellos, una serie de técnicas preformativas. (Richards, 1993)

Si, tal como postulaba Stanislavski, la acción física es una acción voluntaria, conciente, real y creíble, que fusiona el acto y el pensamiento, el cuerpo y la mente, la composición de la partitura física se vincula inmediatamente con la vida interior del actor. En este sentido, tanto en la práctica escénica como en el entrenamiento cotidiano los actores del *Teatro Laboratorio* y, más tarde, los exponentes de la Antropología Teatral,

¹²⁷ Pensamos especialmente en la noción de *Hombre- cuerpo*, que constituyera un principio fundamental de la última etapa creativa de Artaud. Ver, en este sentido, *La Danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo Teatro Della Crudeltà (1945-1948)*, de Marco De Marinis, (1999).

buscan generar respuestas orgánicas a los impulsos, reacciones físicas, espontáneas y no concientes, que integran las potencias psíquicas y corporales del actor.

El trabajo sobre las acciones físicas propuesto por Stanislavski y profundizado por Grotowski apunta a redefinir la materia específica del lenguaje teatral como “un proceso psíquico que se revela a través de las reacciones corporales y vocales de un organismo humano viviente” (Grotowski, 2002: 30). Sin embargo, mientras para el maestro ruso el trabajo creativo del actor debía orientarse completamente hacia la configuración del personaje -que continúa siendo un elemento sumamente importante, aún en el método de las acciones físicas, elaborado en los años '30-, Grotowski considera al personaje -y, por extensión, al texto- como un “trampolín” (1986: 38), como un instrumento al servicio de la manifestación de la vida interior de su intérprete, revelada a través de acciones “auténticas” en las que compromete su cuerpo y su mente¹²⁸. En el método de las acciones físicas el actor sólo debe poseer un conocimiento vago del texto y del personaje, a partir del cual propondrá, por medio de improvisaciones, su versión de las situaciones planteadas en el texto. Por lo tanto, y si bien existe aún un “vínculo de representación” (Ruffini, 1999), el actor no se encuentra demasiado condicionado por el texto y puede liberar su creatividad en la improvisación física. Son, justamente, las posibilidades creativas que ofrecía este método lo que interesó a Grotowski, en tanto el trabajo del actor se realizaba de un modo relativamente autónomo e independiente. Grotowski elimina la referencia constante al texto y evita reconducir las acciones del actor hacia la línea de acciones propuestas por el autor. El trabajo del actor, entonces, se centra completamente en sí mismo, y no se encuentra ya al servicio del personaje¹²⁹.

Es, como ya señalamos, durante el proceso creativo de *El príncipe constante* cuando Grotowski manifiesta cabalmente esta idea. En efecto, el proceso de trabajo de Ryszard Cieslak se basó en improvisaciones que, a diferencia del método de las acciones físicas de Stanislavski, no se inspiraban en el texto sino que partían del recuerdo de una experiencia personal del actor. Este hecho adquiere fundamental importancia si tenemos en

¹²⁸ Sin duda el pensamiento artuadiano aparece como importante antecedente de esta supremacía del actor por sobre el personaje. Su consideración del teatro como ámbito para la regeneración corpórea del actor, más allá de la dimensión representativa-reproductiva constituye, en este sentido, la piedra angular de esta concepción. Acerca de la supremacía del actor por sobre el personaje en el caso del actor argentino, remitimos a los estudios de Osvaldo Pellettieri sobre el actor popular: *De Totó a Sandrini. Del Cómic italiano al “actor nacional” argentino* (2001) y *De Eduardo De Filippo a Tita Merello*. (2003)

¹²⁹ Ver, en este sentido, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, en el que Thomas Richards (1993) explica las diferencias más notables entre el trabajo de Stanislavski y el de Grotowski).

cuenta que, por primera vez en la historia del teatro, el personaje sale completamente fuera del horizonte creativo del actor. Esto tiene dos implicancias: en primer lugar, que el trabajo del actor se vuelve autónomo, se independiza de la situación dramática y, en segundo lugar, que el texto deja de considerarse como el punto de partida, como el referente obligado del proceso de puesta en escena. Sin embargo, el personaje permanece aún en el universo creativo del director, en tanto será él quien montará las secuencias de acciones elaboradas por el actor en su improvisación.

En este proceso progresivo de eclipse y disolución del personaje, éste deja de ser, entonces, el principio regulador de la actividad creativa del actor para convertirse -como sucede en algunos espectáculos paradigmáticos de la tendencia de la Antropología Teatral en Buenos Aires¹³⁰ - en el elemento que viene a concluir el proceso creativo, a “sellar” con una “historia” la partitura físico- vocal del actor y que, por lo tanto, surge únicamente en la etapa del montaje llevado a cabo por el director.

Por otro lado, mientras que para el maestro ruso las acciones físicas se ubican en un plano cotidiano y realista, para Grotowski se ubica en un plano extra- cotidiano y representa el intento de pasar a un plano más profundo. Se trata de utilizar las acciones exteriores como un instrumento de “autoexploración” y de búsqueda interior que permitiría al actor realizar un verdadero viaje hacia sí mismo. Las divergencias en las concepciones de ambos directores se vinculan también con diversos modos de entender los conceptos de “organicidad” y de “impulso”. Como observa Richards (1993: 28):

Para Stanislavski la organicidad se relacionaba con las leyes naturales de la vida que, a través de estructuras y composiciones, aparecen en la escena y se convierten en arte mientras que, para Grotowski, la organicidad indicaba el potencial en un cuerpo humano, una corriente casi biológica de impulsos.

Si, en ocasiones, el maestro ruso parece hablar de “impulsos” refiriéndose a la mirada, a la mímica, a la periferia del cuerpo, para Grotowski el impulso es un elemento que empuja a la acción desde el interior del cuerpo y que posee un carácter no cotidiano. Y

¹³⁰ Pensamos, entre otros ejemplos, en *Genoveva* (1996) y en *Elegía de Lola Mora* (2001), espectáculos estrenados por el Teatro Acción, dirigido por Eduardo Gilio. Remitimos, al respecto, al apartado 2.3, II, de la Tercera Parte de esta investigación. El primer antecedente, dentro de esta tendencia, es el espectáculo de mayor renombre dirigido por Grotowski, *El Príncipe constante*. En él, los personajes aparecían sólo en la mente de los espectadores gracias al montaje construido por Grotowski como director. Como recuerda Richards (1993), Cieslak no había trabajado nunca con los personajes de la tragedia de Calderón, sino únicamente con sus recuerdos personales, con la evocación de un evento amoroso de su vida. En esto consiste básicamente la superación del personaje en el teatro laboratorio de Grotowski.

en este punto aparece esbozado lo que será uno de los principios básicos de la Antropología Teatral: se trata de que el actor reencuentre los impulsos orgánicos de un cuerpo liberado, desbloqueado, de un cuerpo que va hacia una “plenitud no cotidiana”.

Contrariamente a la modalidad de trabajo del actor tradicional, el proceso creativo del actor que se inscribe en el modelo teatral antropológico se define, en términos stanislavskianos, como un “trabajo sobre sí mismo”. Se trata de un trabajo eminentemente técnico que, si bien se concentra en el cuerpo y en el movimiento, involucra al actor como ser humano integral: su cuerpo, su mente, su espíritu, su expresividad y sus emociones. Las implicancias ético- espirituales del trabajo del actor sobre sí mismo conciernen, entonces, al valor y al sentido del teatro, a su consideración no ya como un fin en sí mismo, sino como un instrumento, como un vehículo de experiencia espiritual, no vinculada a una religión sino a la “autotrascendencia” y al crecimiento personal.

En el modelo espectacular de la Antropología Teatral las secuencias de acciones físicas y vocales -creadas por el actor a partir de improvisaciones- conforman una estructura que debe ser fijada de un modo muy preciso en una partitura. Ésta se conforma a partir de las amplificaciones y la puesta en juego de las fuerzas que operan en el equilibrio, de las oposiciones que rigen la dinámica de los movimientos, del trabajo con diversas cualidades de energía y de la construcción de acciones extra- cotidianas. Se presupone que la absoluta precisión de un diseño externo de acciones, de una partitura físico- vocal bien ejecutada generará su propio movimiento interior, una “subpartitura”. He aquí, una vez más, la impronta del método de las acciones físicas de Stanislavski y, obviamente, de Jerzy Grotowski.

El actor de la Antropología Teatral concreta un tipo de acción real, “auténtica”, siempre que sea “disciplinada” por una partitura. La existencia de una partitura física y vocal, definida en todos sus detalles, rigurosa en la forma y sumamente precisa es, en este sentido, una necesidad primaria, su herramienta de trabajo más importante. El término “partitura” -que fuera utilizado por primera vez por Grotowski- implica una coherencia orgánica e indica:

- La orquestación de las relaciones entre las diversas partes del cuerpo.
- La forma general de la acción, su realización a grandes trazos (inicio, desarrollo, conclusión).

- La precisión de los detalles: la definición exacta de todos los segmentos de la acción, de su desarrollo y sus variables en cada repetición (*sats*, cambios de dirección, distintas calidades de la energía, variaciones de velocidad):
- El ritmo, la velocidad y la intensidad que regulan el tempo musical de cada segmento e implican la métrica de las acciones, la alternancia entre acciones largas y cortas, de tónicas acentuadas y átonas.

El actor de la Antropología Teatral realiza un particular uso de su cuerpo -deudor, en gran parte, de las prácticas teatrales orientales- basado en la valoración expresiva de la fuerza y la energía, en la “descomposición” y la “recomposición” de cada parte del cuerpo, en el dominio de las tensiones que lo atraviesan y que cambian constantemente de intensidad, de ritmo y de dirección. Y es justamente este uso del cuerpo el que potencia la eficacia del acto teatral basada en una manipulación perceptiva y sinestética del espectador. En este sentido, disintimos con Pavis (2000: 286) cuando sostiene que “Occidente no alcanza a teorizar nociones retóricas y mágicas como las de presencia, energía, *bios*, real y autenticidad, conceptos vagos que son como lo impensado del racionalismo”. Si bien este hecho no deja de comprobarse en la mayoría de las poéticas teatrales occidentales vigentes, creemos que no sucede así con los exponentes de la Antropología Teatral.

Contrariamente a lo que suele creerse, el privilegio del cuerpo del actor como medio de producción de sentidos no va en desmedro, en este modelo teatral, del aprovechamiento de las posibilidades expresivas de la palabra. Lejos de ello, los exponentes de la Antropología Teatral recuperan la palabra desde modalidades diferentes a las convenciones mimético- ilusionistas de la escena tradicional, y recrean el texto a partir de una “palabra gestual” y de un uso no intelectual del lenguaje. Pero este proceso de revalorización de las acciones físicas y la consiguiente redefinición de la función de la palabra comienza, obviamente, con Stanislavski. En efecto, como acabamos de señalar, en el “método de las acciones físicas” el actor recurría al texto únicamente cuando, en una fase muy avanzada del proceso creativo, sentía la “necesidad” del texto, luego de haberse aproximado a las situaciones dramáticas por medio de la improvisación. Las palabras del autor venían a concluir, entonces, un proceso de trabajo iniciado a partir de una somera lectura del texto.

Por otro lado, a partir de una profunda crítica a los actores franceses- europeos- occidentales que, en tanto “todo lo que hacen es hablar, han olvidado que poseen un cuerpo

en el teatro y ya no usan las potencialidades de su garganta”, Artaud (2002: 115) propone “cambiar el punto de partida de la creación artística, y trastornar las leyes habituales del teatro. De lo que se trata es de sustituir el lenguaje verbal por un lenguaje de naturaleza diferente con posibilidades expresivas equivalentes a las del lenguaje verbal, pero nacidas en una fuente mucho más profunda, más alejada del pensamiento.” (97).

Como describe Pierre Fédida (1983: 32): “La lectura del texto por parte del actor no se parece en nada a un aprendizaje externo, tal como la psicología quisiera hacérselo entender. El texto trabaja, se mueve en su textura y se transforma en la relación misma en la que el cuerpo mantiene móviles las direcciones de sentido que constituyen el sentido del texto. Por él pasa la temporalidad, pues el cuerpo es el lugar en el que se origina toda creación”. Esta idea es llevada al extremo, como vimos, en el Segundo Teatro de la Crueldad y en su propuesta de una “re- invención corpórea del lenguaje” (De Marinis, 1999: 194-202), que consistía en “pasar las palabras por el cuerpo” de un actor que debía regenerarse, retornar a sus orígenes, “desandar” su evolución técnica, hasta obtener formas expresivas cada vez más ricas y complejas basadas únicamente en su expresividad física-vocal.

Esta sustracción temporal del texto y su re- ubicación en la jerarquía de los signos escénicos fue también una constante en las experiencias pedagógicas de Grotowski y de Barba. Las investigaciones de Grotowski sobre los resonadores corporales -que retoman la idea artaudiana de localizar el lenguaje en el cuerpo- lo condujeron a considerar la voz como una prolongación del cuerpo: “El actor que investiga muy de cerca su organismo descubre que el uso del resonador es prácticamente ilimitado; las fases variadas de sus acciones físicas exigen distintos tipos de respiración” (1986: 30). Solamente al término de ese proceso de experimentación y de regeneración corpórea podrán ponerse al servicio del poeta dramático o del director las nuevas capacidades creativas y expresivas conquistadas.

Desde sus orígenes, la Antropología Teatral apela a un *actor nuevo*, un actor creativo que se libera de toda subalternidad y que adquiere el dominio técnico de todos los medios expresivos a su disposición, comenzando por los medios físicos. Este modelo reconduce al actor a su dimensión básica: su cuerpo- mente (Barba), y a su problema principal: su cuerpo en movimiento, en acción, en un espacio. El trabajo creativo de este actor se torna, entonces, cada vez más independiente del director, en tanto él mismo se convierte en una suerte de “segundo director” de su propio trabajo compositivo. El

comportamiento corporal en escena se constituye entonces en el punto de partida para la elaboración de una “ciencia del arte del actor” a partir del reconocimiento de una serie de principios pre- expresivos transculturales: los que modelan la presencia física y mental del ser humano en una situación de representación organizada.

En los últimos años, los estudios teóricos han indagado acerca de una “antropología del actor”, basada en las siguientes hipótesis: (Pavis, 2003: 109):

-El actor hereda y dispone de un determinado cuerpo impregnado por la cultura. Su cuerpo se “dilata” (Barba) bajo el efecto de la mirada y la presencia del otro en una situación de representación.

-El cuerpo muestra y oculta a la vez. Cada contexto cultural tiene sus propias reglas acerca de lo que está permitido exhibir.

-El cuerpo del actor no sólo es percibido visualmente por el espectador, sino también cinéticamente, hápticamente; pone en juego la memoria del espectador, su motricidad y su proporción.

A partir de las diversas experimentaciones desarrolladas en los encuentros interculturales del ISTA (*International School of Theatre Anthropology*), Barba ha identificado una serie de “principios pre- expresivos” transculturales que, según él, se encuentran en la base de las técnicas actorales de una gran cantidad de formas teatrales y espectaculares pertenecientes a las más diversas tradiciones, occidentales y orientales, contemporáneas o no. En este sentido, sostiene De Marinis (1997) que el aporte fundamental de las investigaciones llevadas a cabo por Eugenio Barba y por otros representantes de la Antropología Teatral es la posibilidad de identificar, cada vez con mayor precisión, una “zona intermedia” entre la vida cotidiana y la representación, entre el actor y el personaje. A esa zona pertenecerían una serie de reglas

que no son ni actorales ni expresivas y que podríamos llamar también técnicas de la *presencia dramática* (...) éstas predisponen al actor a la actuación (a la situación de representación), “poniendo en forma” su cuerpo, cargándolo con la tensión y la precisión necesarias para focalizar sobre sí la atención del espectador en forma extrema, incluso cuando no actúa, también cuando aún no está (o ya no está más) en el personaje. Entre el *cuerpo cotidiano* del actor- hombre y el *cuerpo imaginario* del actor- personaje se puede postular por lo tanto un estadio corpóreo intermedio, que el estudioso japonés Moriaki Watanabe ha llamado, certeramente, *corpus fictif* (Watanabe, 1981) un cuerpo que no está todavía (o ya o está más) en la ficción representativa pero que ya no está (o no está aún), en cuanto a la calidad de su presencia, en la pura y simple cotidianeidad. (De Marinis, 1997: 89).

Este “grado cero de la comunicación teatral “(90) tiene, en un polo, al actor, que busca atraer la atención del espectador con su pre- expresividad y, en el otro, al espectador, que debe responder a esa atracción, mirar, antes de comprender lo que ve, y gozar de ello.

Como ya mencionamos, la Antropología Teatral resignifica, desde sus propios parámetros, elementos provenientes de diversos modelos de la tradición teatral, tanto oriental como occidental. Uno de los elementos que tienen en común estas modalidades espectaculares tan disímiles es el cuestionamiento de la entidad tradicional del personaje ficticio con un trasfondo psicológico, y su propósito de “atrapar” al espectador a través de la dimensión física de la presencia escénica, del “cuerpo- dilatado” del actor: un *cuerpo ficticio*, animado por una técnica extracotidiana, que constituye una materia autorreferencial, en tanto no remite a nada fuera de sí mismo, ni es la expresión de una idea, de una psicología o de una ficción exterior. (Pavis, 2003: 107).

Como vimos, los principios de la Antropología Teatral sostienen que utilizamos el cuerpo de un modo diferente en la vida cotidiana y en las situaciones de representación. La técnica cotidiana del cuerpo se encuentra condicionada por nuestra situación social, nuestra cultura y nuestra profesión. Sin embargo, en una situación de representación el cuerpo no se rige por los principios cotidianos ni responde a los condicionamientos habituales. Los comportamientos y las técnicas extracotidianas apuntan, pues, a conferir a la presencia escénica del actor la fuerza y la calidad energética necesarias, además de producir la ruptura de los automatismos que someten a una cierta mecanización al cuerpo cotidiano¹³¹.

En este sentido, mientras las técnicas cotidianas tienden a la comunicación, las extracotidianas “ponen- en- forma” al cuerpo. (Barba, 1987). Las poéticas del teatro occidental, basadas en la idea de mimesis y verosimilitud, intentan reducir al máximo la distancia existente entre la práctica escénica y la cotidiana, mientras que el teatro oriental busca poner en primer plano esa diferencia a partir de la utilización de técnicas no cotidianas -la deformación conciente y controlada del equilibrio, la división del cuerpo en diversas “zonas significantes”, el trabajo con las oposiciones, con distintas calidades de

¹³¹ Cuestionando, de algún modo, el punto de vista de Barba, De Marinis (1997: 97-98) plantea que no todo lo extracotidiano es teatral, en tanto el teatro no es el único ámbito en el que el hombre se encuentra en situación de representación –por cuanto esta situación aparece también en una dimensión cotidiana-. El autor plantea, asimismo, que no todo lo teatral es extracotidiano, por cuanto el teatro recupera comportamientos, situaciones, objetos de la vida real, que se convierten en “teatrales” a través de operaciones de montaje y desmontaje, de descontextualización y recontextualización.

energía, etc- que apuntan a la estilización y la artificialización de las formas. El objetivo de la poética actoral de la Antropología Teatral -cuyas búsquedas se identifican, en este sentido, con el teatro oriental- es la creación de un *cuerpo* ficticio -el cuerpo del actor- y no de una personalidad ficticia -de acuerdo a como la poética realista define al personaje-.

El objeto de investigación de la Antropología Teatral no es, entonces -como suele pensarse erróneamente- la fisicidad del actor, sino la integridad de su cuerpo- mente, el comportamiento fisiológico y sociocultural del hombre en situación de representación. En la base de este modelo se halla uno de los pilares más importantes del teatro oriental: la creación de una “cultura del cuerpo” Savarese (2001: 478), basada en la conciencia de la propia presencia física, en la redistribución de las energías y en la no disociación entre cuerpo y mente, entre pensamiento y acción. La idea de *cuerpo- mente* supone la total imbricación de la dimensión intelectual con la dimensión física del actor. La Antropología Teatral sostiene que el pensamiento atraviesa la materia en forma tangible, atraviesa el cuerpo en acción y que, al mismo tiempo, el cuerpo “modela” el pensamiento y aparece como portavoz del mundo interior del actor.

En esta concepción se destaca especialmente el “carácter biológico” del fenómeno teatral, que supone una experiencia orgánica e integral del actor, en la que “el cuerpo mismo, viviente, sexuado, emotivo, pensante, palpitante, despierto, móvil, se transforma en fuente, material, médium y receptor del arte”. (Pradier, 2002: 20).

1.4. Concepción del texto dramático y de la puesta en escena en el modelo teatral antropológico

Modelo de texto dramático:

En el período 1983-2003, momento en que, como vimos, surge y se consolida la Antropología Teatral, la dominancia (Williams, 1980: 189-191) en el campo teatral porteño se halla representada por los teatristas y textos dramáticos que, aunque compuestos y vigentes en los '80 y los '90, son el resultado de los intercambios dramáticos producidos entre los modelos canónicos de la década del '70: el realismo reflexivo y la neovanguardia. Nos referimos especialmente a Roberto Cossa, Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky, autores que conservan una fuerte hegemonía en los gustos del público y de la crítica, aún si

las tendencias emergentes adquieren un peso cada vez mayor en el campo teatral porteño. En este sentido, el canon estético fundamental en cuanto a la legitimación de los textos dramáticos y espectaculares en Buenos Aires surge de los teatros oficiales.

La permanente experimentación con los lenguajes no verbales que caracteriza a las puestas en escena de la Antropología Teatral no impugna, tal como suele creerse, el trabajo con un texto dramático. Sin embargo, no se trata de la concepción tradicional, que define la tarea del dramaturgo como la elaboración de un texto, a priori e independientemente de la puesta en escena, para ser representado. La transgresión a la concepción tradicional de dramaturgia se manifiesta a través de tres factores: el hecho de que se trata, en la mayoría de los casos, de textos conformados a partir del proceso creativo y fijados a posteriori; su cuestionamiento, entre otros elementos, de la estructura dramática tradicional y, fundamentalmente, la introducción del concepto de “dramaturgia actoral”. En efecto, esta idea supone la creación, por parte del actor, de partituras de acciones físicas y vocales, que compondrán la estructura dramática. Lo cual no implica la inexistencia de tareas dramáticas, sino más bien su diversificación, en tanto éstas pueden llevarse a cabo tanto por un autor, como por el propio director o por los actores. Estas tareas consisten, como queda dicho, en la composición o montaje de las partituras de acciones, de manera que éstas sean capaces de captar el interés del espectador, independientemente de los significados que exprese y más allá de la anécdota que haya servido como base para la composición escénica.

En el caso -poco común en esta tendencia- de espectáculos basados en un texto previo, éste resulta profundamente transgredido y modificado en la creación escénica. Los textos dramáticos de la Antropología Teatral responden, pues, a varios modelos: desde el simple guión de acciones hasta un modelo textual más elaborado y complejo, con diversos niveles de intertextualidad. Sin embargo, en todos los casos, ya se trate de un texto previo o de un texto configurado a partir del trabajo de los actores y fijado a posteriori -incluso, a veces, posteriormente a la conformación del espectáculo-, el texto cuestiona el desarrollo dramático tradicional, dividido, básicamente, en tres instancias: la *introducción*, que presenta a los personajes en sus contextos habituales y plantea los conflictos esenciales; el *desarrollo*, tendiente a demostrar una tesis realista a partir del desarrollo de diversas situaciones y el *final*, instancia en la que se resuelven los conflictos y se recupera o sirve el orden inicial. Lejos de ello, esta modalidad textual plantea situaciones

dramáticas autónomas, que se abren y se cierran, frecuentemente sin resolución de los conflictos que, además, aparecen apenas esbozados. En tanto se trata generalmente de situaciones particulares, experimentadas por sujetos individuales, lo que se pone en primer plano son las vivencias personales, la propia percepción del mundo y de los otros. Esta fuerte marca de subjetividad pone en tela de juicio la posibilidad de plantear sentidos unívocos, así como también la racionalidad de los hechos históricos. La premisa de la búsqueda dramatúrgica de la Antropología Teatral es la reinención constante de su propio sentido y se plantea como un puente entre la biografía de quienes producen el espectáculo - su historia personal y profesional, sus intereses y su experiencia- y el mundo exterior..

La lectura del Primer Manifiesto del Teatro de la Crueldad desmiente la difundida idea acerca de que Artaud manifestaba su pensamiento de un modo abstracto y confuso por cuanto, como vimos, se plantean en él consignas precisas acerca del tratamiento de los signos escénicos de un “teatro eficaz”. Sus reflexiones acerca del texto dramático resultaron sumamente valiosas para la Antropología Teatral:

En lugar de insistir con textos sacralizados y considerados definitivos, importa quebrar tal sujeción del teatro al texto para recuperar ese lenguaje original, equidistante del texto y del pensamiento. Tal lenguaje no puede definirse sino como expresión dinámica y realizada en el espacio, en oposición a las posibilidades expresivas del lenguaje oral. Y el teatro puede, así, utilizar de mejor manera sus posibilidades expansivas (por encima y más allá de las palabras), de creación en el espacio, de acción disociadora y vibratoria. (Artaud, 2002: 79-81)

El creador del Teatro de la Crueldad continúa señalando que el teatro deberá articular ese lenguaje, “conformado por sonidos, gritos, luces, onomatopeyas para quebrantar “el sometimiento intelectual del lenguaje” (81).

Del mismo modo, en “Cartas acerca del lenguaje”, otro de los capítulos de *El teatro y su doble*, manifiesta su rechazo a la concepción occidental, que considera a la puesta en escena únicamente como “la representación, el aspecto espectacular de una obra dramática” (95). Artaud destaca la total autonomía de la puesta en escena con respecto al texto, en tanto ésta se vale de sus propios medios expresivos que “suplantan el lenguaje oral por otro de naturaleza diferente”, que contiene “posibilidades expresivas equivalentes a las del lenguaje oral pero originado en una fuente más profunda, más alejada del pensamiento”. Para ello, propone concretamente no fundar el hecho escénico en el diálogo y, en todo caso,

“la escasa porción que reste de él no será redactado, fijado de antemano, sino que surgirá en escena, será creado en ella, articulándose con el otro lenguaje y con las necesidades y actitudes, signos, movimientos”(2002: 98)¹³².

Lejos de toda pretensión de dotar al texto de una coherencia estética o ideológica que refleje la coherencia o integridad de su productor, los textos dramáticos que se inscriben en el modelo de la Antropología Teatral pretenden crear su propia lógica, una lógica no reconocible inmediatamente. Se trata de instituir, a partir de la obra dramática, un nuevo mundo (Vattimo, 1991), operación que cuestiona la difundida idea de la literatura como canal de expresión personal y de “traducción” de la sensibilidad y las pasiones de los autores. Desde el planteo de temáticas y preocupaciones diversas y a partir de poéticas disímiles -experimentales, iconoclastas o más convencionales- los textos que concretan este modelo plantean la condición de la escritura teatral como espacio abierto a la indagación histórica pero desde una mirada individual, al tiempo que se presentan como un territorio completamente permeable a la escritura escénica. En oposición a la textualidad moderna -cuyos exponentes proponen la representación unificada de una realidad que perciben como fragmentaria-, y asumiendo la caída de las utopías sociales y de los discursos totalizadores, se concibe la escritura como un espacio de absoluta subjetividad, que pone en primer plano un punto de vista interiorizado y personal acerca de la realidad.

Los textos paradigmáticos de la Antropología Teatral cuestionan la concepción objetivista- comunicacional¹³³ del texto dramático tradicional de diversos modos -que alternan o confluyen en un mismo texto- por ejemplo, reduciendo al mínimo el lugar de la palabra en favor de las imágenes, limitando la evidencia de sentido, propiciando la literaturización del lenguaje. En este sentido, desestimar el papel legitimador de la palabra significa renunciar a las certezas del discurso e implica también la necesidad de “sospechar” de un lenguaje que no dice sólo lo que dice y que, en tanto signo de una gran complejidad, lejos de “develar la verdad”, oscurece y multiplica los sentidos. (Foucault: 1995: 33- 34). Los textos presentan, además, importantes niveles de ambigüedad, acentuados por el

¹³² Artaud (2002: 98) continúa señalando: “Cuando digo que no escenificaré obras escritas, entiendo por esto una negativa a representar obras basadas en la escritura y la palabra, ya que en mis espectáculos habrá una porción física preeminente imposible de fijarse o redactarse en el lenguaje habitual de las palabras y que, además, la porción hablada y escrita lo será, sí, pero en un nuevo sentido”.

¹³³ Marco De Marinis (1986: 11-23) define la concepción objetivista o comunicacional de la recepción teatral como la creencia de que “en el teatro existe una completa identidad entre los significados propuestos por los productores del espectáculo y los significados recibidos por el espectador”.

procedimiento de la fragmentación, que divide el relato en una serie de microrrelatos e imágenes desarticuladas. A su vez, la ausencia de una causalidad lógico- temporal que hilvane esas situaciones dramáticas relativamente autónomas requiere de un lector activo, dispuesto a internarse en los vericuetos del texto y a renunciar al afán de reconstruir un mensaje claro y una historia concluida y conclusiva. Lo que se plantea, pues, es la búsqueda del sentido no ya en el centro narrativo sino en la estructura formal y en los diversos centros de construcción del espectáculo. Este cuestionamiento a la estructura lineal del relato implica, al mismo tiempo, una relativización del sentido, que se manifiesta también en la dispersión narrativa, la apertura y la pluralidad de significados. Asumiendo su condición de simulacro, la obra dramática rechaza la oposición verdadero/ falso propia de la modernidad teatral y se propone la deconstrucción del lenguaje y del efecto ilusionista.

Así, por medio de la ambigüedad y la fragmentación, pero recurriendo también a la re-significación de ciertos procedimientos teatrales del realismo, estos textos presentan una nueva imagen de la realidad en la que coexisten elementos provenientes de diferentes tradiciones culturales. Por otro lado, en clara oposición a la idea de reproducción mimética y verosímil del mundo real y desde poéticas que cuestionan los modelos dramatúrgicos instituidos se diseñan formas de lenguaje teatral que, basadas en la ludicidad, dan cuenta de nuevas experiencias en el modo de comprensión de la realidad. La multiplicación de las posibilidades de representación no realista y de zonas “de oscuridad” no implica, sin embargo, la ausencia del sentido o de la voluntad de significar. Por el contrario, lo que se pone de manifiesto es el rechazo de la noción restrictiva que considera a la palabra únicamente en su dimensión psicologista y semántica, para destacar en cambio su materialidad y su opacidad sígnica.

En el texto *Elegía a Lola Mora* (Eduardo Gilio, 2001) -con el cual ejemplificamos los rasgos sobresalientes del modelo textual más habitual de la tendencia de la Antropología Teatral- se observa una transgresión a la concepción dramática tradicional a partir de una estructura conformada por una serie de partituras de acciones que alternan con la forma discursiva monológica. El texto posee un carácter de precariedad e incompletitud debido fundamentalmente a dos causas: en primer lugar, que se conforma a posteriori del trabajo actoral y, en segundo lugar, porque se constituye en un *pre- texto* para la acción, en un estímulo creativo para la continuación del trabajo escénico.

El texto de Gilio manifiesta la crisis del relato en su forma tradicional y supone el advenimiento de un tipo de relato que prioriza la dimensión significativa. Se trata de un texto absolutamente condicionado, ya desde su gestación, por la polisemia del lenguaje escénico -lo cual, por otra parte, aparece como una constante de este modelo textual- que toma acabada forma en una escritura escénica centrada en la dimensión sensorial y en el cuerpo del actor. Esta inversión del proceso de construcción del texto dramático y de la puesta en escena aparece como otra importante transgresión al proceso creativo del actor tradicional, por cuanto el texto es, generalmente, producto de una dramaturgia actoral: un actor que deviene autor (independientemente de que, más tarde, aparezca la figura del autor, que en muchos casos es el propio director).

A nivel semántico, la pieza alude a la vida de Lola Mora, la primera mujer escultora argentina, nacida en Tucumán a fines del siglo XIX, cuyo trabajo se vio envuelto constantemente por el escándalo y la censura. Si bien el texto presenta, por lo tanto, un importante grado de referencialidad, se trata de una referencialidad poetizada que, a nivel de la intriga y del aspecto verbal, se plasma por medio del efecto de disolvencia lingüística, que evidencia una progresiva pérdida de la lengua en los niveles fonológico, morfológico, sintáctico y semántico. Esta disolvencia lingüística alterna con un significativo nivel de metaforización y con una literaturización extrema, enfatizada a partir del trabajo con el ritmo de las palabras. Así, esta suerte de negación del relato, de presencia- ausencia del lenguaje redundante en la combinación de largos silencios con una serie de juegos lingüísticos, repeticiones y asimetrías estructuradas desde la musicalidad de las palabras y de las pausas. Por otro lado, el tono confesional e intimista se halla desligado de la idea de comunicación, en su concepción tradicional. En este aspecto los “vacíos” del relato señalan su propia imposibilidad, su incapacidad de transmitir una verdad absoluta o un sentido claro, y no hace más que enfatizar la mirada personal y profundamente íntima de un sujeto que sólo puede enfrentarse a la realidad desde su propia historia.

A través del ejercicio subjetivo de la memoria, el personaje intenta rescatar vivencias y experiencias de su pasado, al tiempo que evoca su lucha permanente contra los prejuicios descalificadores de la sociedad. Sin embargo, la puesta en crisis de las categorías espaciales y temporales -estrategia que permite eludir el señalamiento de los límites entre pasado y presente, entre el comienzo y el final de los *raccontos* para borrar así toda marca que sitúe al lector en un espacio y un tiempo precisos- se manifiesta especialmente en el

predominio de un tiempo subjetivo, el del recuerdo y la evocación, el del cuerpo- mente que revive y recrea su propia experiencia de vida-.

Si bien la pieza presenta una tesis realista -la idea de que la lucha por los ideales dignifica al ser humano y justifica completamente su existencia-, ésta funciona más bien como un eje que organiza y une los diversos fragmentos compositivos. En efecto, la estructura fragmentaria que cuestiona la linealidad del relato -y que, en este caso, sólo ofrece una débil recomposición de sus partes a partir de la evocación, en distintos momentos de la fábula, de un mismo recuerdo-, así como también la dimensión metateatral, son rasgos que hacen a la ludicidad del modelo dramático de la Antropología Teatral. Se trata, en la mayoría de los casos de textos autorreferenciales, que se repliegan sobre sí mismos para reflexionar sobre el acto de la escritura, utilizando “el artificio de la plenitud verbal de un lenguaje autónomo” (Krysinski, 1989). Por otro lado, las escasas frases pronunciadas por la actriz conforman una estructura que responde a la idea de una “dramaturgia de devaneos”¹³⁴.

Según la distinción elaborada por Roland Barthes en *El placer del texto* (1986), los textos “del placer” se hallan vinculados al orden, al “confort”, mientras que los textos “de goce” traerían aparejada una cierta incomodidad, hasta un cierto aburrimiento. Si los primeros se asocian con la concepción realista tradicional de la dramaturgia, los segundos pueden vincularse más bien con las dramaturgias alternativas -como la de la Antropología Teatral-, que desplaza esos centros de placer hacia la escena y “descentra” los sentidos, multiplicando las posibilidades expresivas del texto dramático y, por lo tanto, del texto espectacular.

Modelo de texto espectacular:

En el contexto de lo que Jorge Dotti (1993) denomina nuestra “posmodernidad indigente”, este modelo supone una posición de resistencia frente a los parámetros de la globalización y el relativismo cultural y, desde su concepción del arte como compromiso, propone el retorno a la utopía de cambiar el mundo a través del teatro, aunque no a partir de un impacto socio- político directo sino de una profunda transformación individual. Se

¹³⁴ Se trata de una noción planteada por Marcos Damasceno, en el prólogo a su pieza *água revolta*, (2003), que alude a una poética que presenta una extrema valorización del lenguaje a partir de una serie de juegos lingüísticos, repeticiones y asimetrías estructuradas desde la musicalidad de las palabras y de los silencios. En piezas como ésta el juego nos permite “ponernos al margen de los patrones cotidianos y afirmar el impulso vital, desplegar con fruición la energía reprimida; el hedonismo, el lujo y la movilidad de nuestra mestizada cultura latinoamericana, propicia la incorporación del elemento lúdico a nuestras manifestaciones artísticas y, desde luego, a la escena” (Muguercia, 1990: 78).

rechaza, entonces, la concepción del arte como entretenimiento o como pura diversión, pero también del teatro como hecho didáctico.

En el período que nos ocupa, la Antropología Teatral concreta un tipo de puesta que limita la evidencia de sentido, potenciando notablemente su ambigüedad, ya que trabaja con el símbolo y la metáfora en todos los niveles del texto espectacular, la concepción general de la puesta y la armonización de los signos.

Los directores de este modelo rechazan, como expresamos, los fundamentos del “textocentrismo” (Jean- Jacques Roubine, 1980) y de la postura intelectual (Ubersfeld, 1993), que considera a la puesta en escena como una mera ilustración del texto, como una actualización de su virtualidad escénica, y define al texto como un elemento fijo y estable. La propuesta de una “dramaturgia actoral” cuestiona, como decíamos, la noción tradicional de texto dramático que aparece, entonces, desplazado a un lugar completamente auxiliar en el fenómeno escénico. Son, en realidad, las partituras físicas -construidas a partir de improvisaciones de los actores- la base de lo que será el texto dramático.

La puesta en escena típica de la Antropología Teatral posee un gran poder connotativo y entabla una polémica oblicua con la poética realista, a partir del cuestionamiento de sus fundamentos de valor y de muchos de sus procedimientos compositivos: la concepción tradicional de personaje, definido como una entidad integral con trasfondo psicologista; el desarrollo dramático destinado a probar una tesis realista; el encuentro personal como principio constructivo del texto. En efecto, en la puesta en escena modelo de la Antropología Teatral, el encuentro entre los sujetos y la “caída de las máscaras” no se concretan a través de actos de verbalización sino por medio de contactos energéticos y pulsionales. Se cuestiona, asimismo, el concepto de “verdad escénica” entendida como mimesis y reproducción de comportamientos cotidianos. Como ya señalamos, la “verdad escénica” está vinculada, en este modelo, con la “autenticidad” y el desenmascaramiento del actor (y no del personaje), y no apunta a producir un efecto de verosimilitud sino a expresar exteriormente la subjetividad del actor. De lo que se trata, pues, es de trasponer la realidad según principios que la representan sin reproducirla. Por otro lado, se rechazan también las técnicas psicologistas stanislavskianas: la identificación actor- personaje, la re- construcción de la prehistoria de las situaciones, la creación de un universo ficcional a partir de las “circunstancias dadas” y de una serie de “sí mágicos”. Por último, el texto espectacular de la Antropología Teatral cuestiona la actuación semántica,

que refuerza con los signos corporales (gestos, movimientos, acciones) y otros elementos extra- verbales el aspecto verbal de la obra dramática y la fuerte referencialidad de situaciones y personajes. Lejos de ello, este modelo no centra el desempeño de los actores-personajes en el nivel verbal sino en la utilización expresiva del cuerpo y la voz como sistemas expresivos independientes de la palabra. En efecto, la actuación aparece, por un lado, como un hecho lúdico que, como tal, elude la identificación meramente psicologista entre actor y personaje y, al mismo tiempo, se evidencia como “acción auténtica” -aunque no realista- en tanto manifestación exterior de la percepción individual del actor y de la integridad cuerpo- mente. La escena, entonces, constituye el ámbito del simulacro, que evidencia su carácter artificial y lúdico pero, al mismo tiempo, se presenta como un instrumento para el desenmascaramiento del actor que, independientemente del personaje, lleva adelante un “acto de verdad”, un “acto total” de entrega.

La “subpartitura” actoral se basa en una serie de imágenes detalladas, asociaciones personales, vivencias -no solamente vinculadas con lo emocional, sino especialmente con sensaciones físicas, provenientes de la “memoria del cuerpo”-, relatos o preguntas que funcionan como estímulos, pero también por ritmos energéticos que, mientras el actor stanislavskiano pone al servicio de su personaje, el actor de este modelo utiliza en función de la creación de una partitura física. En efecto, se trata de una serie de “puntos de apoyo secretos”, de “sentimientos ocultos” en los cuales se basa el actor para activar y revitalizar continuamente la propia “movilización interna” y garantizar su propia “entereza psicofísica”. (Barba, 2005: 178).

Como ya señalamos el texto espectacular constituye, en este contexto, la verdadera concreción del hecho teatral, resultado de una operación de metaforización del texto dramático a partir de los signos escénicos. El metatexto de la puesta constituye, pues, una estilización de la obra dramática, su reescritura. Se afirma, en este sentido, la importancia de la tarea del director, especialmente en lo que respecta a la dirección de actores y a la armonización de los signos escénicos. El trabajo de dirección apunta a brindar el texto espectacular a la manipulación del espectador a partir de un trabajo complejo con los sentidos posibles y múltiples del texto (Pavis, 2003: 368).

Por otro lado, uno de los procedimientos compositivos más importantes de la puesta son las “atracciones”, que funcionan como un elemento de ensamble de todos los signos

escénicos. Las atracciones construyen lo que Einsestein denomina “estructura eficiente” del espectáculo:

en lugar de un “reflejo” estático del evento dado, requerido por el tema y de la posibilidad de resolverlo a través de las acciones lógicamente ligadas a ese evento, se propone otro procedimiento: el libre montaje de las acciones (atracciones) arbitrariamente elegidas y autónomas (aún fuera de la composición dada y de la ambientación narrativa de la escena y de los personajes) pero dotada de una precisa orientación, a un determinado efecto temático final¹³⁵.

Elegía a Lola Mora (Glio, 2001) –a cuyo texto dramático acabamos de aludir- que aparece como ejemplo paradigmático del modelo espectacular de la Antropología Teatral¹³⁶ establecemos ciertos rasgos fundamentales que, según creemos, sintetizan las constantes del modelo:

- Un modelo de actuación que se establece en el cruce entre lo déctico - en tanto rechazo de la mimesis realista, la introspección psicologista y la idea de “representación” de un referente exterior o del significado de una idea ajena- y lo semántico -como exteriorización (no intelectual) de los propios sentimientos, sensaciones y percepción del mundo.
- La actuación se propone como un juego productivo que transgrede las formas realistas y se basa en el trabajo del actor sobre sí mismo, no sobre un personaje ni una historia exteriores a él.
- La mímica y la gestualidad responden a técnicas extra- cotidianas que transgreden los comportamientos y actitudes cotidianas, para tornarse ambiguas y complejas. El actor trabaja con la extensión y diversificación de la expresividad corporal.
- La utilización de “movimientos expresivos” -tal como define la Antropología Teatral a aquellos movimientos que parten del centro del cuerpo pero involucran al organismo entero-, en tanto tienen la capacidad de actuar empáticamente sobre el espectador.
- La escenografía y el vestuario aparecen relegados en la jerarquía de signos escénicos, absolutamente supeditados al trabajo actoral. El grado de autonomía que pueden adquirir depende, justamente, de la función que les adjudique el actor en su devenir escénico.
- El ritmo de la puesta en escena responde a la propia energía del actor, que busca mantener la intensidad de la expresión.
- El signo teatral es absolutamente dinámico y móvil.

¹³⁵ Citado en Cruciani- Falletti, *op. cit.*, 1992: 75.

¹³⁶ Remitimos, con respecto al análisis de esta puesta en escena, al capítulo de esta investigación dedicado al Teatro Acción (2.3, II, Tercera Parte).

- La escena evidencia sus convenciones y, al mismo tiempo, aspira a la “verdad escénica” como plasmación de la “verdad personal del actor”, manifestación de su cuerpo- mente-.
- El texto espectacular constituye un sistema autónomo, orgánico, regido por una causalidad indirecta. Se transgrede el desarrollo dramático tradicional tendiente a probar una tesis realista.
- La puesta oscila entre el carácter autotextual -en tanto se concentra en sus propio dinamismo interno, en su lógica particular y reflexiona sobre sus procedimientos compositivos- y la condición intertextual. Los niveles de intertextualidad se definen a partir de su apropiación de procedimientos de la farsa, la poética expresionista y el realismo -en este último caso para transgredir y parodiar sus recursos estilísticos y su base conceptual-, pero también a partir de su remisión a otras puestas del modelo -especialmente a las puestas paradigmáticas del Teatro Laboratorio y del Odin Teatret-.
- La ambigüedad de la puesta en escena atenta contra la producción de un sentido claro, por cuanto éste resulta opacado por un proceso de ocultación, ambigüación y sutilización de los significados a partir de una escritura escénica -y especialmente corporal- compleja, no transparente.
- A través de la parodia se ponen de manifiesto las críticas a las relaciones sociales y familiares y a las instituciones, pero también a las convenciones fundantes de los géneros teatrales tradicionales.
- Se escenifica un tiempo no objetivo, en tanto manifestación exterior de la subjetividad del actor.
- Se aspira a producir una intensificación de la percepción sensorial del espectador a partir de la utilización de diferentes resonadores corporales -que ponen en evidencia una amplia gama de tonalidad de la voz- y del uso expresivo del cuerpo. El efecto buscado en el espectador no es la identificación con el personaje sino la movilización interna, el desenmascaramiento, el descubrimiento del propio interior, de las propias sensaciones.

En este sentido puede decirse que el texto espectacular modelo de la Antropología Teatral está basado en una “erótica del teatro” que apela a los sentidos del espectador, limitando su tendencia a la interpretación intelectual (Sontang, 1966) y potenciando la capacidad intrínseca del teatro de constituirse en una “polifonía informacional” en la que todos los signos “bombardean” significaciones simultáneamente (Barthes).

II: Exponentes paradigmáticos de la tendencia teatral antropológica en Buenos Aires.

2.1. José María López y *Kumis Teatro*: El desmontaje de la estructura dramática tradicional.

2.1.1. Su formación.

Como expresamos anteriormente, el intercambio de experiencias artísticas y la productividad del modelo oriental resultan fundamentales para las poéticas teatrales occidentales de fines del siglo XX. Desde el retorno de la democracia a nuestro país el teatro emergente porteño manifiesta la voluntad de búsqueda de una forma de expresión propia a partir de nuevos parámetros estéticos, tanto en lo que hace a la puesta en escena como a las técnicas actorales. En este sentido, las convenciones del teatro y la danza orientales resultaron sumamente fructíferas, por cuanto significaron la posibilidad de renovar radicalmente el lenguaje escénico. Nos proponemos, en este apartado, analizar la poética de José María López como ejemplo paradigmático de la productividad del modelo antropológico en el teatro porteño actual, tanto en lo que respecta al modo de poner en escena como en lo concerniente a las poéticas actorales, especialmente en su particular uso del gesto y la voz.

Autor, actor, director y traductor teatral, José María López ingresa al campo teatral a principios de la década del '80, cuando los argentinos experimentábamos el retorno de la ansiada democracia. Sin embargo, si bien posee una formación común a los exponentes del "teatro de parodia y cuestionamiento" (Pellettieri, 1998a, 2001) López no puede asociarse estrictamente con ese movimiento, por cuanto sus estudios artísticos continuaron en Europa y su primer espectáculo en Buenos Aires se presenta recién en la década del '90, mientras que las primeras producciones de dichos teatristas se estrenan a partir de 1984. Los elementos del modelo teatral antropológico -especialmente del Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud, del Teatro Laboratorio de Jerzy Grotowski y del Odin Teatret de Eugenio Barba- aparecen resemantizados desde su propia poética, que integra elementos vinculados con las distintas disciplinas en las que se formó. En este sentido, la vigencia de este modelo transnacional -que puede observarse, como señalamos, en la producción actual de diversos grupos y actores en Buenos Aires- sólo puede explicarse a partir de una refuncionalización de sus parámetros estéticos y teóricos puestos al servicio de elementos particulares de nuestro teatro y de cada poética específica. Esta apropiación productiva se manifiesta, en el

caso que nos ocupa, en tres niveles: en la formación del teatrista, en su poética -tanto en lo que respecta al entrenamiento como a los procesos creativos y la presentación de espectáculos y, fundamentalmente, en su concepción ideológica.

José María López posee una formación basada en múltiples disciplinas que contribuyeron a definir su escritura escénica y le proveyeron elementos que aparecerían luego en sus espectáculos. Sus estudios comienzan en Buenos Aires a principios de la década del '80, cuando ingresa en la escuela de Mimo-Teatro de Roberto Escobar e Igor Lerchundi, y estudia las técnicas del clown -que resultaban novedosas en el campo teatral de la época- junto a Cristina Moreira. Entre 1983 y 1989 reside en Francia, donde continúa su formación, incursionando en diversas disciplinas (danza clásica, danza moderna, acrobacia, esgrima).

En esos años ingresa en la escuela de *Formation Théâtral Philippe Gaulier- Mika Pagneux*, y en *L'École Internationale de Mimodrame de Paris*, dirigida por Marcel Marceau, donde continúa su entrenamiento con las técnicas de Lecoq. Entre 1983 y 1989 trabaja junto a maestros y directores como Etienne Decroux, Marcel Marcel, Gerard Le Breton, Yves Cassati, Edmonde Tamiz (discípulo de Charles Dullin), Mas Soegang, Ludwik Flazen y Ariane Mnouchkine. Se incorpora entonces a la compañía del *Atelier International de l'Acteur*, donde comienza a investigar el uso de las máscaras orientales. Como integrante de dicha participa en los espectáculos *Le serpent noir*, *La Nuit de l'Hidrellez* y en diversas giras y festivales, en Paris y Avignon; luego de lo cual retoma su entrenamiento actoral junto a Arianne Mnouchkine. En 1988 realiza su primer viaje a Bali (Indonesia) para profundizar sus estudios sobre el teatro oriental. Estas experiencias transculturales suponen indefectiblemente, para quienes las protagonizan, una alteración radical en el modo de concebir el teatro, que desemboca en la formulación de nuevos principios estilísticos e ideológicos, generados a partir del contacto con una cultura diferente a la propia. En Bali, el director argentino incursiona en el Topeng (Danza con máscaras), el Gamelan (Música), el teatro de sombras y el tallado de máscaras teatrales, de acuerdo con un concepto "dilatado" del teatro (Barba) que propicia la formación del actor en múltiples disciplinas.

A su regreso a Buenos Aires se dedica especialmente a la docencia teatral y, en 1989, funda su propio estudio en el Barrio del Abasto, donde forma a sus actores a partir de un método ecléctico que, si bien utiliza recursos provenientes de las diversas disciplinas en

las que incursionó, se basa especialmente en los principios de la Antropología Teatral, disciplina en la que se forma de un modo autodidacta. En ese mismo año crea la compañía *Kumis-Teatro* con la que, en 1990, estrena *Kaledhan*, espectáculo basado en cuentos de *Las mil y una noches*. Al año siguiente viaja nuevamente a Bali, esta vez en busca de máscaras para su segunda producción, *Dewanee*, (1992) basada en *El libro de la Jungla*, de Kipling. En 1994 estrena *Antígona* -a partir de su propia traducción del texto de Sófocles-, en el Centro Cultural Recoleta y, más tarde, en un escenario natural en Las Grutas de Punta del Este. A finales de la década del '90, y confirmando otra constante de este modelo teatral, José María López abre su propia sala teatral, *Azul Limón*, donde presenta *Quédate conmigo esta noche* (1998) y, desde marzo de 2004, *Tres y medio. Interiores*.

El contacto del director con la cultura teatral oriental -especialmente a través de la Antropología Teatral- se pone de manifiesto en la reelaboración de tópicos orientales: (motivos, alusiones y símbolos) y en los diversos niveles de intertextualidad de sus puestas en escena, vinculados con citas explícitas o alusiones metafóricas a poéticas y modelos espectaculares orientales. Estos elementos aparecen mezclados, en su poética, con citas a modelos teatrales populares -como la juglaría, el clown, el circo y las marionetas- que alternan con formas de "alta cultura" -como los textos literarios de Julio Cortázar y Jorge Luis Borges- a través del procedimiento de la cita o de la recreación, con medios escénicos, de sus universos literarios.

2.1.2. Sus espectáculos

El dominio de la mayoría de los oficios teatrales permite a José María López estar presente, desde sus diferentes roles, durante todo el proceso creativo, lo cual profundiza el carácter integral de sus puestas en escena.

Contrariamente a lo que sucede en el teatro convencional, sus espectáculos son el resultado de largos períodos de búsquedas y experimentación, y constituyen solamente una de las modalidades de trabajo del grupo. Sin embargo, de acuerdo con los principios de la Antropología Teatral, la otra fase del trabajo del actor cobra una importancia mayor: se trata del entrenamiento cotidiano, que responde a un objetivo más amplio, vinculado con la preparación física del actor. El trabajo del actor sobre sí mismo -base de este tipo de entrenamiento- incluye técnicas de relajación, concentración, memoria sensorial y afectiva,

así como también una exhaustiva ejercitación corporal y vocal que contempla al actor en su integridad.

La doble vertiente en la formación del teatrista -por un lado, las técnicas del mimo a través de Lecoq y Decroux y, por otro lado, su entrenamiento con técnicas de la Antropología Teatral- explican la importancia que adquiere en sus trabajos el cuerpo del actor como generador y condensador de sentidos, como significante privilegiado y como materia prima del proceso teatral. Sus espectáculos responden al modelo antropológico en tanto propician un teatro ascético, llevado a su esencia, que elimina toda posible mediación de la presencia del actor en escena. Asimismo, esta puesta en escena “pobre” requiere de un actor “rico”, un actor integral que no sólo recita, sino que también canta, baila, domina las técnicas del mimo y que, como resultado de un riguroso entrenamiento, alcanza una gran precisión técnica. Su tarea principal es conformar una partitura de acciones físicas y vocales, en la que cada mínimo movimiento se ajustará a una “matemática reflexiva” (Artaud, 2002: 51), que conducirá, por vía inductiva, a un estado interior adecuado.

Los espectáculos de Kumis Teatro se caracterizan por un uso experimental y sensual de los materiales escénicos y por un intenso trabajo con la energía de los actores. El grupo recurre a un sistema de producción alternativo al sistema comercial, que se basa en la autogestión; y conforma un teatro artesanal, reducido a sus elementos esenciales. Son los mismos actores y el director quienes confeccionan el vestuario y los objetos que utilizan, generalmente a partir de materiales de desecho. En este sentido, la Antropología Teatral propone el uso productivo de materiales descartados por el patrimonio cultural que, sacados de su contexto inmediato y re- significados, adquieren una carga simbólica, lingüística, iconográfica e histórica que los convierte en alegóricos. Resuena, en esta concepción, la idea benjaminiana de una cultura que se construye a partir de las ruinas, de la pobreza y de los desechos, en una dialéctica entre el mundo desaparecido y el presente. Como sostiene Benjamin (1994: 170), la narración y el arte son formas de actuar sobre los materias; donde hay narración/ arte, hay experiencia, cambio, desalienación, en tanto el arte se encuentra “al servicio de la modificación de la realidad y no de su descripción”.

La voluntad de José María López de alejarse de todo mimetismo y verosimilitud se concreta en la producción de un potente efecto de extrañamiento en todas las dimensiones de una puesta en escena. La acción teatral evidencia su condición ficcional, su pertenencia a un nivel claramente diferente al de la existencia cotidiana que, como pretende la

Antropología Teatral, apela a posibilidades de expresión diversas a las del actor realista-naturalista.

En el caso de *Kaledhan*¹³⁷ (1990), la generación del efecto de extrañamiento -que, como dijimos, se erige como una constante en su poética- se manifiesta en varios sentidos: en la creación de personajes cómicos y fantásticos provenientes de antiguas tradiciones (encantadores de serpientes, magos, derviches o príncipes), en la utilización de máscaras, en la conformación de una atmósfera sugestiva e hipnótica que reconoce la posibilidad del teatro de abrir dimensiones desconocidas en el mundo cotidiano y de evocar otras realidades posibles. Se busca despojar a la actuación de todo elemento vinculado con el realismo, alejándola de la reproducción mimética del comportamiento cotidiano. En este sentido, los actores utilizan su cuerpo desde una concepción plástica que limita el despliegue expansivo de los gestos, al tiempo que contribuye a potenciar el efecto de distanciamiento de la puesta en escena. Pero la producción del extrañamiento a partir de un uso peculiar de los signos escénicos encuentra un contrapunto en la potente *presencia escénica* de los actores, basada en su capacidad de estar presente, con una determinada fuerza energética, en cada una de sus acciones. Lejos de *vivir* las emociones, los actores las *representan* por medio de una actuación que, si bien evidencia su carácter convencional, no excluye la emoción.

Un espectáculo de estas características abandona la dimensión psicológica de los personajes -que tanto cuestionara Artaud al teatro occidental- y narra lo extraordinario a partir “del desasosiego y los gestos de personajes de la tesitura de dioses, de héroes, de monstruos de mítica dimensión”, al tiempo que induce al trance por medio de un lenguaje físico y sensorial. Señala Artaud (2002: 108- 109) en este sentido:

Esos monstruos, héroes y dioses, revelaciones plásticas de fuerzas, intervenciones explosivas cargadas de una poesía y humor que trastocan y destruyen apariencias, de acuerdo con el principio anárquico y analógico de la poesía, sólo ejercerán su auténtica magia en un medio de fuerte sugestión hipnótica, de manera que la presión sobre los sentidos afecte la mente.

¹³⁷ *Kaledhan*. Adaptación de *Las mil y una noches* (Anónimo). Adaptación: José María López. Compañía Kumis Teatro. Dirección: José María López., Teatro Galpón del Sur. La compañía Kumis Teatro estaba integrada, en ese momento, por Ariel Rosenmeyer, Estela Huergo, Jocelyn Silver, Horacio Cifuentes, Gustavo Falsone, Patricia Savastano, Carolina Paz, Deby Low, Guillermo Morlino, María Sol Suárez, Lidia Makaroff, Damián Nisenson, Gabriela Branda, Patricia Schaikis, Mónica Fuiino, Alfredo Iriarte, Ana María Santorelli

Al mismo tiempo, el extrañamiento se relaciona con la creación de un vestuario que alude a diversos rituales y tradiciones orientales. A propósito de esto, el director francés aconsejaba evitar el vestuario moderno para utilizar, n cambio, máscaras y ropajes milenarios que, según creía, conservaban una belleza reveladora, debido a su estricta relación con sus tradiciones originarias. Refiriéndose como ejemplo al teatro balinés, Artaud (2002: 53) considera al vestuario como parte de un “rico lenguaje nuevo” en tanto

los actores, con sus vestimentas, son indudables jeroglíficos vivientes en movimiento. Y en tales jeroglíficos tridimensionales que se mueven ágilmente en escena se ha elaborado determinado número de gestos y signos cargados de misterio, en correspondencia a una realidad fabulosa y oscura que los occidentales hemos reprimido. Algo participa allí del espíritu en la operación mágica de tal intensa liberación de signos.

El uso de las máscaras responde a la concepción de la Antropología Teatral según la cual la máscara no constituye un mero accesorio, sino que involucra la totalidad del cuerpo del actor, que adquiere entonces la entidad de un “cuerpo- máscara” (Decroux). En este sentido, las máscaras apuntan a despersonalizar y artificializar la expresión del rostro del actor y a enfatizar el uso expresivo de su cuerpo, contribuyendo de este modo a representar la distancia existente entre sí mismo y el personaje y a encontrar la “verdad dramática” del intérprete. Alejado de la realidad cotidiana, el gesto del actor no sólo se despoja de las convenciones culturales a las que responden la mayoría de nuestros gestos, sino que se vuelve hacia la etapa primitiva del hombre para expresar visceralmente sus sensaciones. La función de la máscara es, pues, “deformar” el cuerpo cotidiano y contribuir, junto a los otros elementos escénicos, a la creación de una realidad, ficticia, imaginaria, basada en formas expresivas artificiales que abren el camino a una narración abstracta, no figurativa y no descriptiva. El teatro manifiesta, entonces, su dimensión “sagrada” (Peter Brook) y aparece como un hecho mágico, fuente de encantamiento y fascinación, que evoca y manifiesta lo invisible.

En *Kaledhan*, la dimensión lúdica se exhibe especialmente en el tratamiento formal, basado en una estructura de fragmentos. Las escenas, aparentemente sin solución de continuidad, se articulan y se organizan por medio de un montaje que se evidencia como tal y que no pretende la recomposición de los fragmentos en una totalidad. Esta estructura encuentra su correlato estético en la permanente confrontación entre la acción y el texto, en

la constante interrupción de la acción y en los cortes abruptos de las situaciones.

Por su parte, en *Dewanee*¹³⁸ (1992), el extrañamiento se concentra especialmente en la poética actoral de sus intérpretes, basada en el trabajo con niveles opuestos de fuerzas que implican un equilibrio “de lujo”, y en la estilización de los movimientos y desplazamientos de distintos animales (técnica típica de Lecoq). Los actores realizan movimientos casi coreográficos con una inclinación del cuerpo hacia la tierra y con un predominio de movimientos lentos y cadenciosos que involucran la totalidad del cuerpo a partir de una lógica interna que, lejos de intentar traducir un referente, se abre a una multiplicidad de sentidos posibles, en correspondencia con el plano alegórico de la fábula. Asimismo, por medio del uso de las máscaras se busca anular los rasgos particulares del actor, transformar la posición de su cuerpo y configurar al personaje desde sus rasgos característicos.

La concepción espacio-escenográfica de los espectáculos de López parte, generalmente, de la figura del círculo, por su potencia evocadora de una ceremonia ritual. En esta puesta en escena los espectadores se ubican conformando un círculo en torno a los actores, para luego mezclarse con ellos en el mismo espacio “mágico”, aboliendo así toda distancia entre quien actúa y quien observa. A partir del valor plástico de la escenografía y el vestuario, como también de la forma, los colores y el uso de los objetos de utilería -es decir, de todos los elementos visuales de la puesta- se establece lo que Zorrilla (1977:50) define como “una especie de totemismo de signo positivo”. Con esta expresión, que asocia con el teatro artaudiano, Zorrilla alude al intento de plasmación de un principio unificador entre la vida y el cosmos, a una “comunicación íntima con las fuerzas del universo”, de manera que el objeto material sea “capaz de reintroducir sobre el escenario un pequeño soplo de ese gran miedo metafísico que se encuentra en la base de todo teatro antiguo”. (50).

En este sentido podemos deducir, a partir de las producciones escénicas de López, que la asociación del teatro con el rito no se desprende únicamente de la sugerencia de una dimensión extraescénica profunda y trascendental, sino que el rito se erige en un signo potente que se construye de un modo concreto a partir de un uso material, sensorial y lúdico de los signos escénicos.

¹³⁸ *Dewanee*, Adaptación de *Los cuentos de la selva*, de Kipling. Adaptación: José María López. Elenco: Compañía Kumis Teatro. Dirección: José María López. Sala Azul Limón.

Por otro lado, los elementos de comicidad presentes en *Dewanee* se vinculan, una vez más, con la concepción artaudiana del *humor*. En su escrito sobre el film *Animal Crackers*, de los hermanos Marx, el actor francés alude al “sentido de liberación esencial”, que añade al humor “la noción de algo inquietante y trágico” (Artaud, 2002: 121-124). En estrecha relación con esta idea, el efecto humorístico basado en la ironía y la sorpresa se plasma también, en el teatro de López, en la coexistencia de una heterogeneidad de objetos, de fragmentos textuales y de personajes provenientes de diversas tradiciones. En estos casos -tal como explica Foucault (2002: 1-10) a propósito de la heterotopía borgeana de la enciclopedia china- la risa se produce por la falta de un elemento de unión que haga posible, en esa serie heterogénea, el encuentro poético. Se ha quitado la “mesa de disección” que servía de sostén al paraguas y a la máquina de coser, y esa ausencia de un orden –a la que también apela Artaud como efecto cómico- es la que inquietaría al lector. Para Foucault, (2002: 3) heterotopías como la mencionada producen inquietud, porque:

minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto o aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la “sintaxis” y no sólo la que construye las frases -aquella menos evidentes que hace “mantenerse juntas” (unas al otro lado o frente de otras) a las palabras y a las cosas.

Por su parte, en *Antígona*¹³⁹ (1994), la ruptura del verosímil realista se evidencia en la dimensión autorreflexiva de la puesta, anunciada desde el comienzo del espectáculo, cuando las actrices se visten y se maquillan, en lo que constituye una extraescena visible para el espectador:

Con respecto al texto dramático, el trabajo de traducción y adaptación de la pieza de Sófocles -a cargo del propio director- mantiene los tópicos y las situaciones básicas de la trama, al tiempo que recrea el tono exacto de la tragedia. Pero el mito de Antígona es reelaborado también desde el trabajo escénico, a partir de un patrón innovador que recupera elementos provenientes de la tradición teatral hindú y japonesa. Por otro lado, el hecho de elegir actrices para encarnar también los personajes masculinos aparece como una

¹³⁹ *Antígona*, Autor: Sófocles. Versión: José María López. Compañía Kumis Teatro. Dirección: José María López. Centro Cultural Recoleta.

inversión de la tradición del teatro japonés, en el que los hombres realizan tanto los papeles masculinos como los femeninos.

El texto dramático y la puesta en escena de *Antígona* se inscriben en la tendencia del teatro porteño de recuperación y refuncionalización de textos o poéticas teatrales tradicionales en el contexto de nuevas poéticas, destinada a producir una apertura y una multiplicación de sentidos. En tanto, como señala Jan Kott (1969: 83), un texto clásico es una “esponja” que “absorbe de un golpe todo nuestro tiempo contemporáneo”, las reescrituras de los clásicos desde nuevos contextos de producción hablan de nuestra propia realidad a partir de una mirada subjetiva, dirigida, en los casos mencionados, a producir una ruptura con la narración convencional y con el modo en que tradicionalmente el “teatro serio” pone en escena a los clásicos. En estos casos, la dimensión lúdica se pone en evidencia en el juego con las convenciones y en el carácter autotextual de una dramaturgia que se concentra en los procedimientos estéticos y en su refuncionalización, a partir de nuevos contextos de producción.

Por otro lado, a nivel semántico, el encuentro entre diferentes lenguajes provenientes de la cultura oriental y de la occidental despliega un mundo de nuevos sentidos. Al unir los personajes y las situaciones míticas de *Antígona* con técnicas del teatro oriental, López acerca dos significaciones que hasta ese momento permanecían alejadas y propone, en este sentido, una nueva mirada sobre el mito. Se trata de restituir al teatro, tal como pedía Artaud (2002: 63), su carácter religioso y metafísico, en tanto “el territorio del teatro, lejos de ser psicológico, es plástico y físico (...). Por eso, una imagen, una alegoría, una figura que ocultan lo que intentan revelar, tienen una significación mayor para el espíritu que la aparente claridad del análisis realizado por vía de la palabra.”

Pero el carácter lúdico de este texto está determinado también por otros aspectos: la utilización de un lenguaje metafórico y poético que modula el lenguaje realista y, especialmente, por el carácter metateatral, que se verifica en el desdoblamiento de los personajes en narradores y en el predominio de monólogos “escénicos” que incluyen abiertamente al público como interlocutor. Al mismo tiempo, la ruptura de la linealidad temporal presenta una fábula que alterna constantemente entre el presente y el pasado a partir de las asociaciones y de la memoria, fragmentaria y subjetiva.

El discurso de estos personajes aparece reelaborado por medio de un lenguaje escénico y de una poética actoral que nos acerca a la idea de “performer”, término que -

como explica Jean Marie Pradier (1997)- subraya la importancia de los procesos físicos y mentales que subyacen a la actividad de un artista que se encuentra física y psíquicamente presente ante el espectador. Contrariamente a la creencia, falaz por cierto, de que el teatro antropológico constituye un “teatro del gesto” o de la acción física, el texto resulta fundamental en la producción de José María López, en el sentido en que lo fuera también para Artaud y para Grotowski. En efecto, en franca oposición al “teatro dialogado” o literario, las palabras trascienden su valor semántico, su dimensión metafórica y su trasfondo psicologista; se trata, en cambio, de potenciar sus posibilidades expresivas y plásticas valorándolas, como sugería Artaud (2002: 93-96), a partir de su materialidad.

Para la producción de *Antígona* los actores se entrenaron con un maestro sufi, que los instruyó en la danza hindú, lo cual puede vislumbrarse en el tipo de movimientos -configurados a partir de la condensación de la energía-, en los desplazamientos lentos y rítmicos, en los giros y en la gestualidad estilizada. Durante el desarrollo del espectáculo los actores que no intervienen directamente en la escena representada permanecen en el límite del círculo de arena que constituye el espacio escénico propiamente dicho, al tiempo que delimitan el espacio del espectador, ubicado en el piso, sobre almohadones. En el marco de un espacio despojado y con pocos objetos -caracterizados por su valor simbólico y su mutabilidad-, es únicamente el espacio lúdico, es decir, el generado por el cuerpo del actor, por su juego escénico, el elemento que nos sitúa en los diversos ámbitos de la ficción. Por otro lado, tanto el vestuario como el maquillaje están inspirados en las convenciones del teatro Kathakali y el Kabuki, mientras que el trabajo con la voz está basado en técnicas balinesas. Este choque de lenguajes es, justamente, el procedimiento principal de la reescritura del mito que propone López.

Otra constante en la poética del director -como así también en este modelo teatral- es el trabajo con las posibilidades expresivas de la voz - ya sea a partir del uso de máscaras o de resonadores corporales-. La teoría grotowskiana de los resonadores corporales propone dirigir el aire hacia distintas zonas del cuerpo y experimentar variados tipos de respiración para eliminar las resistencias del cuerpo (Grotowski, 1986: 30). En las puestas en escena de López la voz de los actores se modifica constantemente y es llevada a sus máximas posibilidades logrando un amplio espectro de inflexiones y produciendo una sensación de “materialidad”. Asimismo, las actrices utilizan instrumentos de percusión con

los que acompañan sus cantos, configurando una partitura sonora que responde a los parámetros de la Antropología Teatral.

Los espectáculos de Kumis Teatro están siempre destinados a un grupo reducido de espectadores, en tanto el director adscribe a la idea de que sólo en esa condición puede tener lugar esa percepción no distraída, intensa y profunda, que nace de la relación cercana entre los mecanismos del actor y del espectador, y “que se concreta en una relación perceptual, directa y viva” (Grotowski, 1986: 13). Lo que se pretende, en este sentido, es conmover al espectador desde un punto de vista físico y sensorial. Por cuanto el mundo expuesto por la obra es el sistema de significados que ella misma inaugura, el placer estético del espectador radica en su capacidad de situarse en ese mundo y en su nueva significatividad y en dejarse “atravesar” por la dimensión física y concreta de la escena.

Para ilustrar una de las variantes respecto al modelo textual de la Antropología Teatral resulta interesante analizar el caso de *Tres y medio. (Interiores)*¹⁴⁰ (2003), una de las producciones más recientes del grupo. El proceso de trabajo se originó a partir de un texto dramático que, finalmente, se decidió desechar. Este texto constituyó el puntapié inicial del proceso creativo en tanto permitió, a partir de diversas lecturas, fijar algunas situaciones dramáticas que luego se utilizaron para el espectáculo. En efecto, fue a partir de las secuencias físicas que plasmaron esas situaciones como posteriormente se elaboró otro texto, basado en una miscelánea de textos y en el aporte de los actores, que crearon una verdadera dramaturgia actoral, entendida, en este caso, en sus dos acepciones: la escritura, por parte de los actores, de sus propios textos y la elaboración de núcleos de acciones que se suman a una estructura dramática en desarrollo. El carácter fragmentario del texto aparece como resultado, entonces, de este proceso creativo irregular y heterogéneo compuesto por diversas “dramaturgias” -autorales, actorales y directorial- y se debe, además, a la distintas fuentes en las que abreva el texto: Julio Cortázar, Carlos Castilla Del Pino, Fofó, Neil Armstrong, Nazim Hikmet, Gal, Bugani, Sol Suárez, Víctor Hugo Morales, José María López (tal como se citan en el programa de mano del espectáculo). El director pretendía, a través de su trabajo con una estructura de fragmentos, evitar la tentación de ilustrar las ideas de un autor o de constreñir el trabajo al ámbito psicológico, para tomar el texto como un “pretexto” (Grotowski), como un estímulo para la creatividad

¹⁴⁰ *Tres y medio (Interiores)*. Actuación: Pablo di Pasquo, Deby Low, Maria Sol Suárez. Iluminación: Gabriela Branda. Entrenamiento vocal: Livia Koppman, Dirección: José María López. Sala Azul Limón.

del actor. Las lecturas previas funcionaron, pues, como una suerte de guía del trabajo escénico propiamente dicho, y los fragmentos de textos aportados fueron reelaborados -y, en algunos casos, directamente producidos- en la escena. El proceso creativo de los actores, en estos casos, mantiene una completa autonomía con respecto al texto dramático, tal como lo preconiza la Antropología Teatral. El texto aparece entonces, como el punto de partida - el *pre- texto*- y, al mismo tiempo, como el punto de llegada, como el momento conclusivo del trabajo creativo del actor.

Señalemos, a modo de conclusión, que la resemantización que realiza José María López de los principios ideológicos y estilísticos del modelo teatral antropológico constituye un ejemplo paradigmático de una importante tendencia teatral que se asume como deudora de nociones fundamentales planteadas por Artaud y por Grotowski. Creemos, en este sentido, que la consideración del fenómeno escénico como una experiencia de “contagio” entre actor y espectador (Grotowski), y del teatro como un ámbito donde tiene lugar la “reinvención corpórea del lenguaje” (Artaud) constituyen postulados esenciales para definir el vínculo de la poética de José María López con la Antropología Teatral. Al mismo tiempo, estos parámetros ponen en evidencia el profundo cuestionamiento crítico que los exponentes de esta tendencia realizan a la práctica teatral canónica, y deja entrever una enorme divergencia en la concepción del hecho teatral.

2.2. Guillermo Angelelli: El "trabajo del actor sobre sí mismo"

2.2.1 Su formación y su poética.

Guillermo Angelelli, que formó parte del teatro emergente de mediados de la década del '80 en Buenos Aires, posee las características de un *teatrista* (Dubatti, 1999: 83), creador teatral integral que reúne, en sí mismo, tareas de dramaturgia, dirección, actuación y, en ocasiones, composición plástica y escenográfica, además de ser formador de actores. Más allá de su vinculación con la Antropología Teatral es necesario destacar el vínculo del teatrista con el denominado “teatro de la resistencia” (Pellettieri, 1998), una tendencia que otorga un lugar central al cuerpo del actor, hasta el punto en que el lenguaje escénico cobra una fuerza mayor que la del texto. Digamos, en este sentido, que Angelelli

se constituye como un paradigma del fenómeno contemporáneo de centralización del actor en el proceso creativo y en la puesta en escena.

Angelelli posee una formación ecléctica, que se concretó en diversas escuelas y en múltiples disciplinas y contribuyó a conformar su propia poética actoral. Luego de una formación convencional en la Escuela Nacional de Arte Dramático (de donde egresa en 1982), el actor comienza sus estudios con Carlos Gandolfo, etapa en la que profundiza sus conocimientos sobre el método de la memoria emotiva (según la apropiación de Strasberg de la primera fase del método stanislavskiano) y realiza un entrenamiento de tipo introspectivo que, según Angelelli, reducía al mínimo indispensable el trabajo con el cuerpo del actor. Decidió entonces tomar clases de danzas clásicas y de danza contemporánea a partir de la técnica Graham, de lo cual puede deducirse que el entrenamiento corporal ocupó siempre un espacio importante en la formación del actor. Incursionó luego en el clown según el método de Jacques Lecoq, en el que se formó junto a Cristina Moreira, para integrarse posteriormente al *Clú del Claun*. La actuación clownesca -que resultará fundamental para la conformación de la poética actoral de Angelelli- parte de la concepción de teatro como hecho lúdico, como acontecimiento que se desarrolla en el aquí y ahora, en una relación viva con el espectador. Se trata de un tipo de actuación que privilegia la espontaneidad, la posibilidad de seguir los propios impulsos, y que incorpora el azar como valor teatral.

A través de su formación en la Antropología Teatral el actor tomó contacto con las técnicas de teatro oriental. Entre sus primeros espectáculos como actor o bailarín figuran *Calígula*, de Pepe Cibrián; *Autógrafos*, de Diana Raznovich y *La valija de Ulises*, de Cristina Escofet -todos de 1983- que le permiten poner en juego elementos de las diversas disciplinas practicadas. Estos primeros trabajos se encuentran vinculados especialmente con las técnicas del clown y hallan su continuación en otros espectáculos fundamentales de su itinerario artístico, tanto los realizados en sala como los espectáculos al aire libre, en parques y plazas, algunos de ellos junto al grupo El Clú del Claun y otros dirigidos por Cristina Moreira, como *Blanco, Rojo y Negro* de 1985. En esta misma línea estética debemos mencionar también *Home Sweet Home* (1989), que realiza junto a Raquel Sokolowicz (discípula argentina de Philippe Gaulier, a su vez discípulo de Jacques Lecoq).

Entre los maestros y referentes más importantes de Angelelli se encuentra Miguel Klentak, con quien realizó una gira por el interior del país, presentando su espectáculo de

títeres en comunidades indígenas, la mayoría de cuyos integrantes nunca había participado en una experiencia teatral. Este fenómeno es semejante a la experiencia que Barba denomina "trueque teatral", aludiendo a las *tournées* que realizaba el Odin para llevar sus espectáculos a "regiones sin teatro". Puede decirse entonces que en la atracción que manifestó Angelelli por este tipo de experiencias se vislumbraba ya un acercamiento indirecto al fundador de la Antropología Teatral, hecho que lo marcaría profundamente.

Pero es en 1986 cuando su carrera se orienta definitivamente hacia la Antropología Teatral, a partir del seminario que realiza con el Grupo Farfa y con Iben Nagel Rasmussen (integrante del Odin Teatret desde sus comienzos). Actualmente, Angelelli forma parte del grupo *El Puente del Viento (Vindenes Bro)*, que Rasmussen formó en 1990 con alumnos de diferentes países elegidos por ella misma. El trabajo corporal que caracteriza el entrenamiento del grupo se basa en tres líneas: la acrobacia, el mimo decrouxiano y los ejercicios de yoga. Rasmussen incorpora el trabajo con la fluidez de la energía, y utiliza elementos aportados por las investigaciones de Grotowski, entre ellos el trabajo con los cinco resonadores vocales básicos, cuya finalidad es potenciar la voz y, a la vez, lograr una sensación de intimidad tanto en espacios teatrales amplios como en espacios pequeños. El entrenamiento del actor argentino con el grupo de Rasmussen le permitió -como él mismo reconoce- adquirir "una conciencia absolutamente práctica del cuerpo y de la voz y realizar trabajos de experimentación para encontrar nuevas posibilidades de expresión (Citado en Hopkins, 2001)¹⁴¹.

En 1993 crea su propio grupo, El Primogénito, con actores formados en música, teatro y danza. La línea de trabajo del grupo se basa, fundamentalmente, en las técnicas de entrenamiento actoral y montaje escénico desarrollado junto al grupo de Rasmussen y las técnicas del "Teatro del gesto" de Jacques Lecoq. El primer espectáculo que presentan es *Estigia*, estrenado en ese mismo año, luego de un trabajo de investigación y experimentación con el lenguaje corporal, desarrollado en vistas a la concreción de esa puesta en escena.

La productividad del modelo de la Antropología en el teatro de Angelelli puede comprobarse tanto en sus espectáculos como en su entrenamiento, así como también en su concepción del teatro y en su poética actoral. De acuerdo con los principios de este modelo, el entrenamiento de Angelelli y sus actores no se halla al servicio de un espectáculo

determinado sino en función de la preparación física del actor. El propósito de esta práctica actoral es eliminar los automatismos del comportamiento para lograr una “presencia absoluta” en la acción, una integración total entre cuerpo y mente, entre palabra y gesto.

El entrenamiento -individual y cotidiano- de Angelelli y sus discípulos tiene como núcleo fundamental el trabajo sobre el cuerpo y la voz, con el objetivo de individualizar el lugar preciso del cuerpo en el que se originan los impulsos que mueven a la acción, identificar su movimiento, su dinamismo y su trayectoria. Como ya señalamos, Grotowski es quien enfrenta por primera vez el problema de un entrenamiento riguroso y permanente para el actor, tomando elementos del sistema stanislavskiano pero inspirándose especialmente en el modelo del teatro oriental. El director polaco elabora una serie de ejercicios (que luego son retomados y complementados por Barba), basados en los métodos de Constantin Stanislavski, Charles Dullin, François Delsarte, Vsevolod Meyerhold, Jevgeni Vajtangov, del Kathakali y del teatro Nô. La preparación física del actor apunta, en esta concepción, a manejar las propias energías y ritmos -para potenciar la presencia escénica-, a dominar diversos tipos de equilibrio y a explorar diferentes líneas en el espacio. En el entrenamiento de Angelelli y sus actores, el *trabajo sobre sí mismo* incluye técnicas de relajación y de concentración, de memoria sensorial y afectiva, así como también distintas técnicas de ejercitación del cuerpo y del aparato vocal que, tal como proponía Grotowski (1986: 94-133), contemplan al actor en su integridad, a partir de la unión de mente y cuerpo, de palabra y gesto, de la dimensión espiritual y la física.

Como expresamos anteriormente, tanto en la fase del entrenamiento como en sus trabajos escénicos, Angelelli utiliza elementos provenientes de distintas disciplinas. Sus espectáculos constituyen verdaderos “textos preformativos”, en los que resuena la idea de Artaud sobre un teatro físico en el que cada medio expresivo (danza, plástica, pantomima, dicción, escenografía, luces, música, vestuario) apunta a conseguir su propia eficacia. Digamos, en este sentido, que la investigación sobre la “eficacia” escénica resulta fundamental para los exponentes de esta tendencia, en tanto, como señala De Marinis (2000: 44):

La eficacia parece constituir el robusto *fil rouge* que vincula experimentos muy diferentes entre sí pero que tienen en común el teatro como exploración de sí y del otro, como viaje en y hacia la alteridad, como medio de acceso a diferentes estados de conciencia, como experiencia de expansión- dilatación- intensificación de la

¹⁴¹ C. Hopkins, “Viaje al fin de la noche”, en *Página 12*. (1-3-2001).

percepción, como "pérdida del yo", como posibilidad de tener visiones, como liberación (controlada) del flujo vital, etc.

Xibalbá

Tal como explica Savarese (2001: 584), el camino abierto por el teatro oriental a partir del intercambio de experiencias artísticas se revelará como decisivo para el desarrollo del teatro de fines del siglo XX y consagrará nuevamente al actor como centro del acontecimiento teatral y al teatro como exclusivo arte del actor. Creemos, en este sentido, que la apropiación productiva que Angelelli realiza del teatro antropológico en una línea que va desde Artaud hasta Grotowski y Barba y, a través de ellos, de la teatralidad oriental, lo convierte en un claro exponente, dentro del teatro argentino actual, del intercambio cultural entre tradiciones diversas.

En espectáculos como *Asterión* (1991), *Estigia* (1993), *Nada y Ave* (1996) y *Xibalbá* (2001) lleva a escena elementos rituales y "mágicos" que contribuyen a delinear su particular trabajo creativo y que, lejos de dirigirse al intelecto del espectador, apelan a una percepción emocional y sensorial. En este tipo de espectáculos, y a diferencia del teatro de texto tradicional, el acento está puesto en el cuerpo del actor, que posee un notable dominio de los propios medios expresivos.

En este sentido se recupera el modelo teatral oriental -como vimos, objeto de estudio para Angelelli desde el comienzo de su carrera- que propicia una representación que "a pesar de manifestarse como síntesis de distintas artes y técnicas -danza, música, canto, pantomima, máscaras, vestuario -privilegia al actor como punto de apoyo". (Savarese, 2001: 477). Asimismo, las modalidades teatrales orientales manifiestan el gusto por lo concreto a través de una profusión de signos que se relacionan con su referente de un modo convencional y cuya riqueza material se constituye en lo que Artaud (2002: 49) llama una "arquitectura espiritual".

Las puestas en escena de Angelelli -que generalmente dirige y protagoniza- son de alta intensidad energética y emotiva y llevan implícita la concepción de teatro como *acontecimiento vital*, como una experiencia de comunicación sensorial y emotiva. Se aproxima así a los planteos de Artaud para su Teatro de la Crueldad, que pretendía recrear, en escena, la situación del trance, entendido como un estado de plenitud e intensidad, un

acontecimiento que tiene lugar justamente a través de un “pasaje a la alteridad”, que se reflejaría en el lenguaje físico de la escena.

Nos proponemos ejemplificar esta concepción por medio del análisis del espectáculo *Xibalbá. A.Y.O.R. (at your own risk)*¹⁴² -escrito, dirigido y protagonizado por Angelelli- en tanto espectáculo paradigmático de su producción, en el que confluyen muchas de las constantes estilísticas e ideológicas que caracterizan su poética. Nos centraremos, para ello, en su peculiar uso de procedimientos de la Antropología Teatral y, fundamentalmente en su poética de actuación. Pero, si bien nuestro análisis de *Xibalbá* toma como eje la poética actoral, a partir de dicho eje se desprenderán asociaciones con otros niveles del espectáculo, puesto que el actor se halla atravesado por todos los sistemas significantes de una representación. Tal como señala Ubersfeld (1996: 30):

El comediante está en el centro de los códigos: visual y auditivo; de los sub-códigos: gestual, fónico, lingüístico. Atraviesa los códigos inconscientes ideológicos y culturales. Todo el juego de los signos visuales se encuentra vinculado a él, a su cuerpo (vestuario, maquillaje, máscara), a sus movimientos (objetos, decorado), y es sobre él que se dirige la luz.

Angelelli es un creador teatral que no se limita a un rol restrictivo, sino que reúne, en sí mismo, la actividad de la escritura, la interpretación, la puesta en escena, la dirección de grupo y de casi todos los otros oficios del arte del espectáculo. El hecho de que se encuentre presente - desde sus diferentes roles - en todo el proceso de creación no hace más que afirmar su condición de teatrista y de profundizar el carácter de integración que manifiesta el espectáculo, en el que la dramaturgia no puede desprenderse del trabajo actoral, ya que el nivel temático o argumental y el aspecto verbal están en estrecha relación con la partitura corporal.

Se trata de una puesta que plantea un retorno a lo mítico y a lo arquetípico desde un trabajo actoral alejado de las convenciones mimético -realistas predominantes en el teatro de Buenos Aires. Al igual que en el resto de sus producciones, para *Xibalbá* el actor se sirve de un arsenal de recursos adquiridos a través de su entrenamiento en la Antropología Teatral por un lado y, por otro lado, en las técnicas del clown.

¹⁴² *Xibalbá. A.Y.O.R. (at your own risk)*. Actuación: Guillermo Angelelli, Patricia Schaikis. Vestuario: Mariela Berenbaum. Instrumentos musicales: Guillermo Angelelli, Patricia Schaikis. Iluminación: Bibiana Scholnik. Asistente de dirección: Lila Monty. Autoría y Dirección Guillermo Angelelli. Teatro La Fábrica. 2001.

En efecto, en los espectáculos de Angelelli se vislumbra la recuperación y la refuncionalización de una serie de procedimientos y técnicas vinculadas con el teatro oriental, especialmente con el teatro Nô -uno de los modelos espectaculares orientales en los que abreva la Antropología Teatral-, un espectáculo total, que reúne varias disciplinas: danza, canto, actuación, recitado. El rito -origen de este teatro- contempla una relación con el más allá que se plasma estéticamente a partir del recurso de la alternancia entre sueño y realidad y de la configuración escénica de un mundo- otro.

Los procedimientos provenientes de la Antropología Teatral y las técnicas del clown constituyen, como señalamos, los pilares de la formación de Angelelli, quien además incorpora, en esta puesta, algunos procedimientos del actor popular argentino, refuncionalizándolos; entre ellos la exageración de la mímica y los gestos, la teatralización de los movimientos, la mueca, la impostación de la voz. Según Pellettieri (2000: 12), la recuperación de estos elementos por parte de ciertas tendencias del teatro actual responde a la finalidad de romper con la cultura teatral oficial sin desconocer los modelos del pasado.

El trabajo de Angelelli se basa, además, en un elemento primordial para la Antropología Teatral: la *pre- expresividad*, “un estadio que precede a la expresión intencional e individualizada” (Barba, 1987: 186) y que se vincula, como vimos, con la *presencia escénica*. Esta presencia o *pregnancia escénica*, tal como la definió Artaud a partir de la observación de las prácticas teatrales orientales, supone el dominio, por parte del actor, de cada parte de su cuerpo y una gran concentración de energía en cada ínfimo movimiento. Por otra parte, la experimentación con los resonadores corporales -otra constante de su poética- busca alejarse de la imitación del habla cotidiana para producir la “materialización visual y plástica de la palabra” (Artaud, 1964: 75). En efecto, lejos de utilizar la voz para reproducir las cadencias y las entonaciones del habla cotidiana, se apunta a generar una lógica sonora propia, una lógica vinculada con lo emotivo y lo sensorial, que va más allá del objetivo de la comunicación.

Xibalbá surge del descubrimiento de la mitología maya, durante un viaje que el actor realizara a México y cuyo punto culminante fue la visita a las ruinas de Yaxchilán, en la frontera con Guatemala. Una experiencia profundamente movilizadora que no sólo redundó en la creación de esta puesta en escena particular, sino que adquiere también resonancias en su filosofía teatral. Vivencias similares habían tenido Artaud, Grotowski y

Barba, en sus búsquedas del “otro teatro”¹⁴³. A partir de esta experiencia, Angelelli se dedicó al estudio de la cultura maya y del Popol-Vuh, en el cual se habla de Xibalbá como el reino del mundo subterráneo: un inframundo acuático y oscuro cuyo príncipe es llamado *Balam* -“jaguar sagrado”-. En función de la creación del espectáculo, Angelelli realizó, junto con un antropólogo, un trabajo de investigación sobre las lecturas del calendario maya realizadas por los chamanes o “contadores de los días”.

El espectáculo comienza con un número de cabaret en el que los personajes del mago y su ayudante invitan al público a realizar un viaje a Xibalbá, el mundo subterráneo. La narración, como recurso del actor/ narrador, y la directa apelación al público aparecen como mecanismos autorreflexivos que hacen ostensible las convenciones teatrales y las estrategias discursivas de la producción del mensaje, enfatizando la conciencia ficcional de la recepción. La trama transcurre en un cabaret del barrio de Retiro, en la década del ‘20, en pleno auge del esteticismo exótico del art- déco que, en la moda y en la arquitectura, enlazaba rasgos orientales e indigenistas. Este aspecto autoriza la mezcla de estilos evidenciada en el vestuario de los actores, que mezcla productivamente elementos orientales estilizados (falda derviche, zapatos hindúes, el tapado trabajado para que parezca un kimono), con otros provenientes del teatro griego (como los coturnos) y de la cultura maya. El deseo del actor de dar cuenta de una posible síntesis entre diversas culturas acompaña sus búsquedas y su experimentación artística desde los inicios de su carrera y constituye también una característica de los espectáculos del Odin Teatret y de otros exponentes de la Antropología Teatral.

Asimismo, cabe destacar que los personajes del mago y su ayudante están inspirados en un cuento de Jean Ferry, *El tigre mundano*, de allí la relación - a partir de un juego de palabras- con la ciudad de Tigre, “un lugar acuático y oscuro como un vientre contenedor y maternal, donde el que ingresa pierde la identidad para profundizar en uno mismo” (Angelelli, citado en Hopkins, 2001); y con el jaguar sagrado que conduce la embarcación

¹⁴³ Recordemos, en este sentido, que en 1936 Artaud viaja a México, donde convive durante varios meses con los indios Tarahumaras, interesado en presenciar sus ritos y ceremonias, hecho que marcará profundamente sus ideas acerca del teatro. Mientras que, tanto para Grotowski como para Barba, la India se convirtió en una suerte de guía, no solo en lo concerniente a la posibilidad de renovar el teatro occidental siguiendo el modelo hindú, sino también para dar un contenido extra - artístico a su investigación, en la etapa del parateatro. Asimismo, las experiencias transculturales continúan, para Barba y sus actores, a partir de sus experiencias en las “regiones son teatro”.

hacia el inframundo. Se pone en evidencia, en *Xibalbá*, un trabajo con lo arquetípico, el elemento común a todos los hombres, que se encuentra en el inconsciente colectivo, y que Barba denomina lo “pre- expresivo”, idea también presente en la experimentación teatral y parateatral de Grotowski. En este caso, el nivel pre- expresivo comprende también la instancia de la expectación, la presencia y la espera del espectador, lo cual imprime, según creemos, una variante al modelo barbiano de la Antropología Teatral, tal como lo concretan muchas producciones de esta tendencia en Buenos Aires, que apuntan a involucrar al espectador de un modo más directo. Creemos, en este sentido, que las nuevas investigaciones teóricas de la Antropología Teatral en nuestro país -generalmente llevadas a cabo por los mismos teatristas exponentes de esta tendencia- definen como un elemento fundamental de este modelo la instancia de la recepción¹⁴⁴. Coincidimos con José Luis Valenzuela (1989: 20) cuando señala, a propósito de esto:

Tal vez debemos aceptar que lo “pre- expresivo” se encuentra atravesado por la expectación y, por lo tanto, por la historia. Y tal expectación no es sólo la mirada descarnada de la decodificación lingüística y semiótica, sino principalmente el silencio tenso de una materia que espera ser afectada, la presencia inquietante de un cuerpo que desea y se predispone al goce.

En el espectáculo de Angelelli la confrontación y la apelación directa al espectador -manifestada, por ejemplo, por medio de la estrategia de la narración- apunta a una participación más activa y profunda, por parte de éste, en el acontecimiento teatral. El mago y su ayudante, personajes masculino y femenino -que son en realidad dos aspectos opuestos de un sólo ser, como en un juego de espejos, idea que surge de la lectura del Tao-Te-Ching- introducen al espectador en un viaje iniciático que alude, metafóricamente, a un viaje hacia uno mismo en tanto, como se anuncia desde la primera escena, “el mayor misterio es uno mismo”. Angelelli pretende involucrar completamente al espectador, integrándolo como un elemento específico del espectáculo en tanto, según cree, ése es el mejor camino para despertar en él una percepción intensa y profunda.

¹⁴⁴ Expresa Valenzuela (1989: 20) en este sentido: “Si es así, habrá que sugerir que hace falta otra “revolución copernicana” en el saber teatral. La primera desplazó el eje desde “la superficie del teatro, sus espectáculos”, desde “las estéticas y las ideologías teatrales” hasta los hombres y las relaciones que engendran la superficie espectacular, hasta el territorio del trabajo pre- expresivo. La segunda revolución copernicana tal vez ubique el eje entre los cuerpos escénicos y las “miradas encarnadas” que acechan desde la sala. El nuevo eje quizá se tienda entre la zona pre- expresiva que Barba explora y la **recepción** encomendada a unos cuerpos capaces de palabra y, por lo tanto, sujetos al deseo y a la historia”.

Las secuencias de acciones de los actores basan su riqueza y complejidad en la manipulación de la energía de la voz y el cuerpo, así como también en un juego de paralelismos, oposiciones y contrastes que halla un correlato en la permanente alternancia entre luces y sombras. Los movimientos, la gestualidad y la mímica pertenecen a un lenguaje corporal con una lógica interna y, en tanto no traducen directamente el referente, se abren a una multiplicidad de sentidos. En efecto, siguiendo los parámetros del modelo teatral antropológico, las acciones físicas no se vinculan con el plano de lo cotidiano y lo verosímil -como en el método stanislavskiano-. Lejos de ello, las acciones, que deben ser orgánicas, “reales” pero no realistas, atraviesan por un proceso de estilización hasta convertirse en comportamientos extracotidianos que se mantienen en un plano teatralista y lúdico, en correspondencia con la dimensión alegórica de la fábula. La ludicidad, en este sentido, supone “un tipo de comportamiento no utilitario, placentero, que propicia el libre curso de la fantasía y que al mismo tiempo se sujeta a ciertas normas internas (gestos y palabras claves, duración, espacio, etc.) que emanan de sí mismos y no de sistemas exteriores” (Muguercia, 1990: 78).

El mago de *Xibalbá* hipnotiza a su ayudante y ordena sus movimientos, mientras se dirige al público refiriéndose a las características del cabaret, “un lugar donde se pierden los nombres y las máscaras” -como se señala en el programa de mano del espectáculo-, al tiempo que ambos entonan la canción que se convertirá en el *leit-motiv* de este viaje a lo desconocido. Es necesario destacar la importancia que adquiere la música en este espectáculo, cuya función sobrepasa la que habitualmente cumple en el teatro, es decir, ubicar temporal y espacialmente al espectador, subrayar o contradecir la acción y las palabras, crear climas y atmósferas. En el espectáculo de Angelelli la música interviene, además, en el momento del montaje de las secuencias y en la armonización de los signos escénicos, que configuran verdaderas partituras escénicas en las que cada uno de ellos cumple un rol absolutamente preciso. En la pieza que nos ocupa, la música es ejecutada en escena por los mismos actores, y los instrumentos (violín, guitarra, acordeón) son utilizados como una prolongación del cuerpo del actor. Esta idea de considerar a la música como un lenguaje escénico más, recupera la propuesta de Barba (1987: 80) de “transformar el instrumento en una voz”, de “hacerlo *hablar*, hacerle emitir un discurso”, al tiempo que se busca teatralizar la música, es decir, convertir el mismo acto de ejecutar un instrumento en una acción teatral. El instrumento musical se convierte entonces en un objeto

sumamente importante en la composición visual y en la construcción de las acciones escénicas. Advertimos, en este sentido, la presencia de otro elemento por el cual podemos vincular la concepción estética de Angelelli con la Antropología Teatral: se trata de la integración, en el trabajo actoral de un mismo intérprete, de la actuación propiamente dicha, la danza, el canto y la música. Dicha integración es una característica común a todas las culturas no occidentales y, de algún modo, cuestiona la idea tradicional de actor que representa un papel, para apelar a la noción, más adecuada, de *performer* (Pradier, 1997; Pavis, 2000).

Como sabemos, Artaud encontró en el teatro oriental un tipo de actor cuyos gestos, no imitativos, adquirirían una dimensión simbólica y alegórica. Específicamente en relación al teatro balinés -muchos de cuyos procedimientos aparecen, resemantizados, en los espectáculos de Angelelli- Artaud (2002: 63) destacaba la capacidad expresiva de los intérpretes, en cuyo desempeño intervenían elementos provenientes de diversas disciplinas que confluían en la conformación de una compleja poética, al servicio de un drama escénico “de tono físico, no verbal”, que otorgaba primordial importancia a “los imperativos plásticos de la escena”. Tanto en la danza como en el teatro balinés cada parte del cuerpo se halla afectada y constituye un medio expresivo fundamental en el relato gestual, verbal y musical. Y, si bien todo el cuerpo del intérprete se halla presente en cada acción concreta, se establece al mismo tiempo una jerarquía dinámica entre distintos segmentos del cuerpo, que se convierten sucesivamente en el centro del movimiento de la energía. Del mismo modo, el conjunto de la representación se mantiene sometido a variaciones de intensidad, que alternan la focalización entre diversos fragmentos del espectáculo impidiendo fijar una perspectiva central. Creemos, asimismo, que la productividad del teatro Nô en las puestas de Angelelli puede asociarse con la configuración escénica de una dimensión sobrenatural y espiritual -especialmente a partir de la música y la iluminación-; con en el absoluto dominio, por parte del actor, de diversos tipos de energía, y con la creación de personajes provenientes de un mundo otro, que vienen a narrar a los espectadores sus melancólicas historias y que constituyen la esencia misma de ese tipo de teatro. (Savarese, 2001: 542).

Como decíamos, los espectáculos de Angelelli se encuentran sometidos a variantes rítmicas que se intensifican en los momentos claves de cada puesta en escena. En el caso de *Xibalbá*, esta “intensificación” se consigue a partir del trabajo del actor, de su alternancia

entre retención- expansión de la energía y de un uso expresivo de los materiales escénicos. Así, en el caso de la escena en la que el mago inicia una sesión de "lectura de pensamientos", el trabajo del actor con la energía se encuentra al servicio del desdoblamiento y la re- unificación de personajes; así el actor finge una voz de mujer, mientras la actriz que lo acompaña modula con su boca las palabras. Es necesario recordar, en este aspecto, que la ruptura con el realismo -manifestada abiertamente en esta pieza- implica también el cuestionamiento de la constitución psicológica del personaje, tal como lo concibe el teatro tradicional, y no hace más que poner en evidencia el carácter lúdico de los personajes y de la representación.

Los actores de *Xibalbá* recurren constantemente a un equilibrio de lujo, complejo, aparentemente superfluo, que requiere la utilización de una gran cantidad de energía. Pensamos, por ejemplo, en aquellas escenas en las que Angelelli se desplaza lentamente en los coturnos o en los momentos en que se mantiene de pie sobre una roca, como así también en las secuencias en que el personaje femenino toca el violín en situaciones de equilibrio precario. Otro procedimiento compositivo que aparece en este primer fragmento y que se repite a lo largo de la puesta es lo que Barba denomina "el principio de oposición". A partir de la utilización de dos niveles opuestos de energía en el cuerpo, el tono muscular del actor se transforma, en tanto éste utiliza mucha más energía y debe producir un mayor esfuerzo del que realizaría al caminar y moverse según la técnica cotidiana (Barba, 1987: 188). Para ello, el actor debe ser conciente de las tensiones no habituales, extracotidianas, que habitan su cuerpo. La energía de su trabajo, entonces, "no está determinada por un exceso de vitalidad, por el uso de grandes movimientos, sino por el juego de las oposiciones." (Barba- Savarese, 1988: 22)¹⁴⁵. Los movimientos "cortados", en los que un gesto es llevado a su máxima expresión para luego detenerse repentinamente, caracterizan el desempeño escénico del personaje del mago y aparecen como una de las constantes estilísticas del espectáculo. Los momentos de mayor intensidad tienen lugar, justamente, cuando se producen los cambios de dirección, en las traslaciones de peso, en los momentos de liberación o de retención de la energía.

¹⁴⁵ Barba explica este trabajo de contraposición de fuerzas a partir del ejemplo del teatro japonés, en el que cada acción está dividida en tres fases: la primera fase está determinada por una fuerza que tiende a desarrollar y otra que la retiene; la segunda constituye el momento en el que se libera de esta fuerza hasta que, en la tercera fase, la acción llega a su punto culminante, desplegando todas sus fuerzas para detenerse imprevistamente frente a un obstáculo, frente a una nueva resistencia. (Barba, 1994a: 12). Un trabajo similar al que realiza Angelelli en este espectáculo, a partir de su trabajo con diversos tipos de energía.

Angelelli basa su trabajo de entrenamiento corporal y la preparación de sus puestas en escena en la búsqueda de respuestas físicas que "no sean las cotidianas, que no sean aquellas que pueden planearse sino las que el cuerpo ofrece como posibilidades" (citado en Hopkins, 2001). Esta concepción -que hace alusión justamente a las técnicas extracotidianas- se pone de manifiesto en los momentos en que los movimientos corporales del mago son llevados al extremo para provocar el movimiento del personaje femenino. Este juego con los contrastes se observa también en las escenas en que ambos se sitúan espacialmente en lugares opuestos o se encuentran en posiciones inversas, estableciendo oposiciones de diagonales, de líneas verticales y horizontales. Cada uno de ellos representa una fuerza diferente: lo masculino, un tipo de energía que va hacia adelante; y lo femenino, una energía que tiende a permanecer estática. Aparece aquí una clara alusión a Xiba, el mítico protector del antiguo teatro hindú, un dios masculino en su mitad derecha y femenino en su mitad izquierda, que simboliza, por lo tanto, la unidad completa entre ambos géneros. Xiba es el dios que crea y destruye el mundo por medio de su danza: lo crea con el movimiento de sus piernas y lo destruye con el movimiento de sus brazos, originando sucesivamente la vida y la muerte. Por otro lado, el personaje del mago utiliza su voz como único medio para conducir al espectador hacia el mundo subterráneo. En el caso de Angelelli, el trabajo con los resonadores corporales le permite alcanzar un registro vocal no habitual en los actores tradicionales y modificarlo constantemente a lo largo del espectáculo, experimentando diversas posibilidades expresivas. En este sentido, el actor se entrena especialmente en lo que denomina "acción vocal" de acuerdo con los parámetros de la Antropología Teatral, con el objetivo de producir determinados efectos que superan la mera comunicación y el sentido semántico. Tal como explica Barba, se trata de utilizar la voz como sonoridad que no busca reproducir el modo de hablar cotidiano. Pero no sólo los ruidos y la música emergen del cuerpo del actor, sino que también la luz se encuentra profundamente ligada a él: los actores juegan permanentemente con luces "portátiles", generando efectos de claro- oscuros que re- significan la escena. Artaud (2002: 84) destaca especialmente su poder sugestivo, que ejerce una "peculiar influencia sobre el espíritu", y su capacidad de crear climas y atmósferas. Así, el juego de asociación y de alternancia con los pares de opuestos: luz -oscuridad, sonido -silencio, movilidad- estatismo se convierte en una constante desde el momento en que se inicia el pasaje hacia el mundo subterráneo, y los personajes invitan al espectador a dirigirse a un "tiempo anterior al primer sonido". El

clima de misterio y misticismo se potencia, además, gracias a una penumbra que persiste durante gran parte del espectáculo, al tiempo que se oyen diversas voces y el sonido de distintos instrumentos musicales que orientan al espectador sobre la presencia de los actores.

El espacio establece una contigüidad metonímica con el personaje principal, mientras que la escenografía se reduce a unos pocos elementos, caracterizados por su mutabilidad y por su valor simbólico y convencional. Los objetos, la escenografía y los movimientos de los actores aparecen desbordados por el sentido plástico y coreográfico y contribuyen a destacar la importancia del actor en la puesta en escena. Como exponente paradigmático del modelo de la Antropología Teatral, Angelelli no pretende "vivir" las emociones sino expresarlas físicamente, manteniendo un absoluto dominio de sí mismo y de su actuación. Se trata, en primer término, de configurar la partitura física de las acciones y, si la actuación fue correcta y las acciones físicas adecuadas, ésta conducirá por vía inductiva a un estado interior adecuado.

Ahora bien, en la poética actoral de Angelelli aparecen también, como señalamos, elementos vinculados con una disciplina fundamental en su formación: el clown, técnica que, según él, posee la finalidad de "manifestar la expresión de la propia vulnerabilidad ante la mirada del otro" (Angelelli, citado en Hopkins, 2001). Esta relación con la mirada ajena y la comunicación con el público aparece subrayada especialmente en el fragmento inicial a partir de la instauración de una doble situación de ficción dentro de la representación: el número del cabaret. La multiplicación y la metamorfosis de los personajes constituye un elemento fundamental del espectáculo y representa, además, una constante en el modelo teatral antropológico. En este sentido, tal como destaca Pavis (2000: 75) "del mismo modo que, para el psicoanálisis, el sujeto es un sujeto 'agujereado', intermitente, de 'responsabilidad limitada', el actor contemporáneo ya no es el encargado de imitar mímicamente a un individuo inalienable, ya no es un simulador; 'performa' más bien sus insuficiencias, sus ausencias y su multiplicidad". En el cabaret, los personajes realizan un viaje al pasado para intentar "recordarlo todo". A partir del momento en que el personaje de Angelelli inicia el viaje al inframundo se irá despojando de sus ropas, en una suerte de ceremonia que, según el actor, consiste en "un rito en el que se desnuda el alma, generando una comunión espiritual con aquel que lo está mirando" (citado en Hopkins, 2001). El tópico del descenso a los infiernos se manifiesta también por medio del descenso

del cuerpo del actor hacia la tierra, en un contacto cada vez mayor con el suelo: en primer lugar al sacarse los coturnos que lo elevaban; luego a través de las diversas posiciones que adopta su cuerpo: en cuclillas, sentado o tendido en la tierra. Mientras que el personaje del joven decide internarse en Xibalbá -para lo cual debe dirigirse desde Retiro al Tigre- el personaje femenino abandona su condición de niña perdida para convertirse en un personaje extraño, con oscuras motivaciones y un comportamiento ambiguo. Finalmente se produce el ritual del descenso: ella le cubre los ojos y se los atraviesa con gruesas agujas, al tiempo que realiza una descripción del infierno desde una intertextualidad explícita con el *Fausto* de Goethe. Según el director esta escena puede asociarse también con la imagen de la diosa Kahli, fuerza natural primigenia, generadora y destructora. La acción de pinchar los ojos remite, a su vez, al mito de Edipo, a la ceguera que él mismo se provocara luego de haber descubierto la incapacidad de sus ojos de ver la realidad. De este modo, el procedimiento de la multiplicidad y la síntesis de fuentes acentúan el espesor del lenguaje, al tiempo que contribuye a complejizar los signos escénicos.

Durante el descenso continúan sucediéndose, metódicamente, los pasos de un acto ritual. En primer lugar, el protagonista toma la embarcación que conduce Balam, representado por el personaje femenino con la máscara del jaguar sagrado. Luego -en una escena paradigmática de la mutabilidad del signo teatral- es él quien se coloca la máscara en la nuca, mientras ella clava las espigas en sus ojos. La ceremonia concluye cuando, una vez llegados a Xibalbá, se realiza un baño de iniciación con maíz, elemento que simboliza el rito de unión con la divinidad. La utilización de este alimento como parte del ritual proviene de la cosmogonía del Popol- Vuh, según la cual la sangre derramada por los hombres se convierte en maíz, en germen para un nuevo crecimiento. El mismo elemento es utilizado luego en la escena de la lucha entre ambos personajes, que constituye el momento de mayor tensión antes de la unificación, en la cópula, de la fuerza vital y la fuerza destructiva, de lo femenino y lo masculino. Angelelli asocia el momento previo a la unificación con el principio de oposición presente en muchas variantes del teatro japonés - que, como señalamos previamente- potencia expresivamente la serie de contrarios que rigen la vida del cuerpo.

Resulta sugerente el hecho de que, para la escritura del texto, Angelelli se haya inspirado en *El teatro y la peste*, de Antonin Artaud. Las ideas que plantea Artaud (2002:

23) en ese texto -especialmente aquellas vinculadas con la peste- encuentran fuertes resonancia en *Xibalbá*:

La peste captura y utiliza imágenes en reposo, un caos en latencia, y las dinamiza bruscamente metamorfoseándolas en gestos mucho más extremos, y el teatro, a su vez, atrapa gestos llevándolos al paroxismo. Al igual que la peste, rearticula la ligazón entre lo que es y lo que no es, entre lo que permanece virtual y aquello que ha tomado forma material. Redescubre la noción de las figuras y los arquetipos.

Xibalbá propone metafóricamente un retorno al origen, una recuperación de la visión religiosa y sagrada del mundo y del hombre primitivos. Adscribe, en este sentido, a la concepción de teatro como hecho mágico, fuente de encantamiento y hechicería (Artaud) que no trata de rehacer el ritual, sino más bien de

investigar *equivalentes* del rito y del trance, es decir, de proponer experiencias gracias a las cuales el individuo puede alcanzar (...) esa dimensión de plenitud, intensidad y unidad originarias en sí mismo y en el otro, en relación con el mundo que en las culturas tradicionales era precisamente posible experimentar con el rito, con el trance. (De Marinis, 1997: 18)

En este sentido, uno de los principios recurrentes en el trabajo de Angelli es la recreación ficcional de una ceremonia ritual entendida, tal como pretendían Artaud y Grotowski, como “una experiencia fuerte, elevada, en la que la corporeidad, el proceso orgánico completo de quien actúa, el “performer” precisamente, se encuentra implicado de una manera profunda y total y se expresa rítmicamente, articulando el flujo de la vida según formas visuales y vocales.” (De Marinis, 1997: 18). La recreación, en escena, de la experiencia del ritual significaba, para Artaud (2002: 47-59) la posibilidad de conformar un nuevo lenguaje físico compuesto por “signos eficaces”, esto es, por “la precisa cantidad de gestos específicos”, por los efectos metódicamente calculados, por una cualidad musical del movimiento físico -que denomina “metafísica del gesto”- y por un sentido plástico de una escena que “se constituye de danza, canto, pantomima, música -y muy poco de teatro psicológico- y que “hace retornar al teatro a su plano de creación autónoma y pura, en la perspectiva de alucinación y miedo”. En una concepción solidaria con esta idea, los espectáculos de Angelelli intentan “restituir el aspecto religioso y metafísico, reconciliarlo con el universo” (Artaud, 2002: 62). Justamente el potente efecto de fascinación que producen tanto *Estigia*, como *Asterión* y *Xibalbá* se basa en su interés en la manifestación de lo divino, lo mágico y lo enigmático por medio de un lenguaje escénico

predominantemente físico, que se apoya en la valoración de la materialidad de los signos, en el trabajo con distintas calidades de energía y, sobre todo, en el ritmo que organiza todos los elementos de la representación. La efectividad de las puestas de Angelelli se concreta, por un lado, a partir de una aproximación más intensa y “personalizada” con el espectador y, en lo que concierne al actor, la eficacia se traduce en su capacidad de construir con su cuerpo una red de tensiones que lo torna escénicamente vivo a través de las oposiciones físicas, de la variación de dirección, velocidad e intensidad de sus acciones y de la alteración del equilibrio. Este primer nivel de dramaticidad -que, como vimos, Barba denomina nivel pre- expresivo-, concentra el trabajo del actor en sus posibilidades físicas, independientemente de los sentidos que puedan condicionar sus acciones.

Angelelli reinventa los textos dramáticos en términos propios de la escena. Dentro de esta modalidad de trabajo, el texto no se clausura definitivamente antes de ser llevado a la escena, sino que texto y puesta aparecen como entidades flexibles, sujetas a posibles modificaciones a partir de su interacción. En el unipersonal *Asterión* (1991), por ejemplo, se plantea un interesante trabajo a nivel del texto dramático, que presenta evidentes niveles de intertextualidad con dos cuentos de Jorge Luis Borges: *La casa de Asterión* y *La escritura de Dios*, ambos pertenecientes a *El Aleph* (1949), a los que se agregaron fragmentos de un diario sobre la guerra entre dos ciudades (*Novedades de Moscú*), y textos de Boris Vian, en un trabajo de “contaminación” textual y asociaciones que multiplican los efectos de sentido y revalorizan la potencia simbólica del cuento de Borges. Esta reelaboración, absorción y transformación de los textos se produce especialmente a partir de los mecanismos de composición de la dramaturgia de actor, en tanto Angelelli reescribe escénicamente el cuento de Borges. La permanente transformación y desdoblamiento de los personajes se concreta eficazmente gracias a la formación clownesca de Angelelli. Así, el actor -convertido en minotauro- invita al espectador a recorrer con él el laberinto mitológico, transformándose en diversos personajes- símbolos provenientes de otros textos, lo cual complejiza la categoría tradicional de personaje a partir del desdoblamiento de los lugares de enunciación¹⁴⁶. (Dubatti, 1999).

¹⁴⁶ En *Asterión*, al igual que en la mayoría de los espectáculos de Angelelli, se articula una doble relación con respecto al intertexto posmoderno, prefigurado además, en el caso de esta puesta, por la poética borgeana. Acordamos con Jorge Dubatti (1999: 90) cuando señala, en este sentido que por un lado, el espectáculo afirma este intertexto, “cuando investiga en el campo de las nuevas estrategias actorales y de composición textual; lo pone entre paréntesis cuando se sumerge en la mítica ancestral de narciso y Minotauro, o cuando pone en un mismo nivel simbólico el mito de origen griego, un experimento de laboratorio y una canción de

Puede deducirse, a partir de las constantes que hemos mencionado, que los espectáculos de Angelelli proponen un uso de los principios de la Antropología Teatral cercano al modelo barbiano y que, en el contexto de su poética, producen un efecto de fragmentación y de multiplicación de sentidos. Pensamos, asimismo, que la presencia en un mismo espacio de materiales heterogéneos responde a una “poética de la diversidad” que participa del estallido de poéticas, “de la atomización y molecularización de las formas de expresión y representación”, que ya no responden a discursos conceptuales totalizantes (Dubatti, 1999: 90)

2.3. Eduardo Gilio y el *Teatro Acción*: El laboratorio como condición de trabajo: el entrenamiento y la experimentación.

2.3.1. Historia y fases del itinerario artístico del grupo.

En el contexto del teatro argentino de la década del '80 y del '90, caracterizado por la multiplicidad y heterogeneidad de poéticas, y marcado por diversas la crisis política, social y económica, parecen acentuarse las prácticas individualistas de grupos o teatristas que producen a partir de la autogestión y que trabajan con modelos estéticos articulados desde la propia subjetividad. Se trata del auge de lo *microsocial*, lo *microcultural* y lo *micropolítico*. (Dubatti, 1999:16) como una manifestación de resistencia frente a los mandatos de la globalización, pero sin duda también como la única respuesta posible esbozada desde la cultura ante la progresiva pauperización del país.

El Teatro Acción fue creado en 1980 en Quilmes, provincia de Buenos Aires - aunque posteriormente su trabajo se desarrolló en las ciudades de Buenos Aires y Villa Gesell- por iniciativa de Eduardo Gilio, un músico, actor y director interesado en conformar un grupo de investigación y experimentación teatral que tomara como centro del trabajo “el desarrollo de las potencialidades del ser humano como actor”¹⁴⁷. El grupo ha concretado el proyecto de construir su propia sala de teatro que es, además, el espacio en el que habitan, un hogar- teatro: La Casa de los Artistas, en Villa Gesell, donde los

Boris Vian, a través de un proceso de igualación u homogeneización que parece anular las diferencias del pasado”.

integrantes del grupo se radican en el año 1999, aunque continúan presentando sus espectáculos y realizando diversas actividades culturales en la ciudad de Buenos Aires. Los integrantes del *Teatro Acción* -Verónica Vélez, Silvana Catalano, Silvia Cabrera y Adrián González- han tenido una formación basada en un estricto entrenamiento corporal y vocal, que contempla varias disciplinas: actuación, acrobacia, canto, zancos, ejecución de instrumentos musicales.

El repertorio del grupo incluye espectáculos de sala para adultos y para niños, teatro de títeres y marionetas, muestras de trabajo, teatro callejero y desfiles con zancos. Organizan, además, seminarios para actores y directores y jornadas de participación abierta, para las cuales han elaborado muestras en las que plasman su metodología de trabajo, que denominan “teatro concreto”¹⁴⁸, entre ellas, *Muros de espuma* (1993), *Tras las huellas de un sentido* (1996), *Noa Noa* (1996) y *El hilo de Ariadna* (2001). Desde 1988 realizan talleres de teatro para niños en escuelas, centros culturales y espacios alternativos. De esta experiencia surgieron trabajos como *Los músicos de Bremen* (1990), *Teseo y el Minotauro* (1991), *Pour toi* (1992), *El hombrecito del azulejo* (1992), *En las nubes* (1992), *Aquelarre* (1996), *La Historia mágica* (1998), *El Circo* (1999), *La leyenda de los pájaros* (2000), *Griselda y los gnomos* (2001).

Los espectáculos de sala del grupo -*La jaula* (1985), *Ubú Rey* (1987), *Fragmentos de Soledad* (1989), *La Luna* (1991), *El Reino* (1993), *Genoveva* (1995), *El Viaje* (1997), *Pasión* (1999), *Teatrekábaret* (2001), *Elegía a Lola Mora* (2001), *No volveré jamás* (2003), *Das popper's Project* (2005)- todos escritos y dirigidos por Eduardo Gilio, son el resultado de largos períodos de investigación y experimentación en situación de “laboratorio teatral”.

Para los espectáculos de teatro callejero -modalidad que, como puede verse en los trabajos del grupo, requiere de técnicas específicas-, los actores del Teatro Acción retoman conscientemente la tradición de antiguas compañías itinerantes y de la *Commedia dell'Arte*, en cuyos personajes se inspiraron para la creación de una serie de espectáculos: *Signore*

¹⁴⁷ La información sobre el *Teatro Acción* y las reflexiones de los integrantes del grupo pertenecen -salvo aclaración- a entrevistas que hemos mantenido con ellos en junio de 2005, y en los meses de marzo y abril de 2006, en las ciudades de Buenos Aires y Villa Gesell.

¹⁴⁸ Según Eduardo Gilio, el *teatro concreto* es “un teatro que nace, crece y se desarrolla a partir de su propia materia, es decir, de la energía y la acción que surgen del encuentro entre actor y director”. (Entrevista personal/ Periódico *Gritos y susurros. Periódico del grupo de teatro independiente Teatro Acción*. Febrero 2006).

Lucarelli & Monsieur Barnett (1993), *Barnett en zancos* (1994), *La vuelta la mundo de Monsieur Barnett* (1995), *Gigantes* (1996) y *Barnett, Mauricio y Lucarelli* (1997), *Los gigantes regalan poesías* (1998), *Serenatas gigantes* (1999) y *Personas y Personajes* (1999).

Por otro lado, los actores del grupo vienen realizando, desde 1988, una serie de talleres de teatro para niños en diversos foros: escuelas, centros culturales y espacios alternativos. De esta experiencia surgieron algunos trabajos integralmente realizado por los alumnos, con la guía de Eduardo Gilio, como *Teseo y Minotauro* (1991), *Pour toi* (1992), *El hombrecito del azulejo* (1992) y *La Historia mágica* (1998).

Los integrantes del Teatro Acción han asistido a diversos festivales internacionales y han mantenido contacto con grupos teatrales extranjeros vinculados con la Antropología Teatral, y ello con dos objetivos fundamentales: por un lado, relacionarse con teatristas y grupos del mundo con los cuales creen compartir ciertas concepciones, métodos de trabajo y líneas estilísticas y, por otro lado, dar a conocer su propio trabajo. Con esos propósitos han participado, entre otros, en los siguientes eventos internacionales: la octava edición del Festival *Francophonies* en Limoges, Francia (1991), el *Incontro America Latina - Europa*, Bologna, Italia (1992); el VII Taller de la *Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe* (EITALC), Italia (1992); en el Festival Olímpico de Teatro en Creta, Grecia (2005). Asimismo, Gilio fue invitado por Eugenio Barba- con quien mantiene una relación profesional desde 1986, para presentar un espectáculo en Holstebro, en ocasión de los cuarenta años del Odin, en 2005; así como también en diversas sesiones anuales del ISTA (*International School of Theatre Antropology*), dirigidas por Eugenio Barba -en la última de las cuales, realizada en abril de 2006, presentaron *Elegía a Lola Mora*, una de las producciones paradigmáticas del grupo-. Han participado, además, de los seminarios Internacionales para actores profesionales dirigidos por Roberta Carreri, en el Odin Theatret, Holstebro, Dinamarca (1993, 1994, 1995 y 1996). Los actores del grupo han presentado sus espectáculos en diversos países: entre ellos Alemania, Bélgica. Brasil. Uruguay, España, Francia, Grecia, Holanda, Italia y Dinamarca. Cabe aclarar que el Odin Theatret y el ISTA ejercieron una suerte de “padrinazgo”; legitimando, difundiendo y estimulando las actividades del grupo, tal como ha manifestado Barba en una carta escrita

en mayo de 1999¹⁴⁹. En todo acorde al modelo de la Antropología Teatral, el Teatro Acción organiza diversas actividades culturales, entre las que se cuentan talleres abiertos, ciclos de video -teatro, la realización de talleres, seminarios y conferencias, la publicación de diversos textos y la edición del periódico *Gritos y susurros*, destinado a difundir las actividades que realizan y a reflexionar sobre diferentes aspectos de la práctica teatral.

Desde 1999 coordinan, además, el Encuentro Nacional de Teatro de Villa Gesell: *Con Viento y Marea*, con el objetivo de crear un espacio alternativo para la exhibición del teatro que se encuentran fuera del circuito comercial y que no sigue sus reglas de producción. Estos encuentros adquieren modalidades completamente diversas a la practicada en los festivales teatrales tradicionales en tanto, contrariamente a los que sucede en éstos últimos, no se apela al puro consumismo de una visión comercial. Siguiendo el modelo de los festivales -encuentros organizados en ocasión de diversas visitas de Barba a nuestro país¹⁵⁰, se apunta a generar un intercambio entre grupos o teatristas con intereses similares, que definen su praxis escénica a partir de investigaciones constantes en una situación de laboratorio. Un festival de este tipo, que propicia el encuentro entre lenguajes y técnicas diversas, significa también para el grupo la posibilidad de exhibir los resultados de su propia investigación y de reflexionar sobre sus búsquedas, sus intereses y sus modalidades de trabajo. No se trata de apropiarse de la cultura teatral o de las experiencias de otros sino -haciéndose eco de un principio fundamental de la antropología cultural- de confrontarse con ellas, de mirarse en el espejo del otro, en el teatro del otro, a partir de la práctica propia. En este sentido, mientras los festivales tradicionales basan su estrategia creativa y comercial en la exhibición de los productos- espectáculos, los encuentros del Tercer Teatro apuntan también a crear una suerte de laboratorio interno. *Contra viento y*

¹⁴⁹ Transcribimos, a continuación, fragmentos de la carta de Eugenio Barba fechada, como señalamos, en mayo de 1999. La carta está dirigida a los gestores culturales y teatrales de instituciones y espacios del teatro -oficial o alternativo- con el propósito de favorecer y "auspiciar" la labor de los actores del Teatro Acción: "El Teatro Acción, fundado y dirigido por Eduardo Gilio, con dieciocho años de trabajo dedicado a la investigación teatral, la pedagogía y la producción de espectáculos y con una trayectoria reconocida internacionalmente, ha concretado el proyecto de construir su Casateatro, "La casa de los Artistas" (...). Teatro Acción ha creado allí un lugar donde sus integrantes desarrollan su trabajo teatral dándole a la comunidad la posibilidad de encontrarse con los hacedores del teatro, el arte y la cultura de todas las latitudes. El Odin Teatret y el ISTA, Internacional School of Theatre Anthropology, junto a todos sus colaboradores, respaldan y apoyan este valioso esfuerzo. Consideramos imprescindible que todas las personas y organismos comprometidos en promover el teatro y la cultura, apoyen al Teatro Acción y a la Casa de los Artistas en todo lo que les sea posible, para que los proyectos que el grupo emprenda puedan concretarse con todo el éxito que merecen."

¹⁵⁰ Remitimos, a propósito de estas visitas, al apartado de nuestra investigación "La consolidación del modelo antropológico en Buenos Aires...", (1.1., I, Tercera Parte).

marea se prolonga durante varios días, en los que los diversos teatristas y grupos asistentes -que provienen tanto de la ciudad de Buenos Aires como de diversas localidades del interior de nuestro país- conviven en la Casa de los Artistas, donde se los hospeda. Los teatristas participan de múltiples actividades: por la mañana un entrenamiento conjunto, propuesto y dirigido por Eduardo Gilio, luego del cual se intercambian técnicas y se reflexiona acerca del trabajo realizado. Posteriormente, en horas de la tarde, se realiza una larga sesión de demostraciones de trabajo y presentación de espectáculos -tanto en sala como en espacios abiertos-. La mayoría de las ediciones del festival contemplaron, además, la variante de la realización de seminarios intensivos, dictados generalmente por Gilio o por los actores avanzados del grupo. Por su parte, con los espectáculos de calle se pretende experimentar nuevos vínculos con los espectadores y nuevos modos de relación entre el espacio urbano y el teatro.

La historia del Teatro Acción está marcada por una profunda coherencia, tanto en las búsquedas artísticas de sus integrantes como en su forma de vida, que deja entrever la concepción de teatro como un instrumento por medio del cual una experiencia interior busca el modo de construir relaciones con el exterior. Esta definición amplia del fenómeno teatral, que supera ampliamente la idea de “teatro como espectáculo”, sólo puede plasmarse a partir de la recuperación -tal como requiere la Antropología Teatral- de una cultura de grupo, lo cual, si bien no carece de una dimensión utópica, pretende plasmarse de un modo concreto:

Creo que lo que mantiene junto a un grupo es la capacidad de encontrar incesantemente nuevas condiciones para entrelazar colectivamente exigencias personales ineludibles. Como si algunas personas hubiesen descubierto en el teatro una trinchera o una catacumba para defender su propia esencia, para hacer visible la nada sobre la cual la civilización entera está construída, para seguir el camino del rechazo. Son los individualistas insensatos que se subordinan a la paradójica disciplina del oficio teatral. A veces logran convencer no tanto por sus teorías, sino por su empeño concreto más allá de las quimeras, por el sentido preciso y concreto de su necesidad.¹⁵¹

En este sentido, la Antropología Teatral recupera la concepción de “compañía teatral” al modo del Living Theatre, aunque sin la dimensión fuertemente política que

caracteriza la actividad de dicho grupo¹⁵², entendida como una “comunidad” duradera –en tanto no se disuelve al final de cada espectáculo-, de convivencia y de trabajo, cuyos miembros poseen ideales comunes y concepciones afines acerca de la praxis teatral. Señala en este sentido Julian Beck “el teatro es un medio comunitario para intentar entender la vida. Un rito de la comunidad que permite liberar la poesía, pero también los sentidos, la fantasía y la razón misma” (Citado en Cruciani, 1992: 103).

La corriente antropológica concibe al grupo como un microuniverso, como una “isla flotante” (1987), cuyos integrantes apuntan a la autenticidad en las relaciones humanas frente un mundo sometido a las exclusiones y la falsificación. A nivel artístico, esta concepción determina la modalidad de la producción, garantiza la participación de todos en la conformación del núcleo ideológico del espectáculo y en la elección de los caminos formales, al tiempo que supone una afinidad en las búsquedas artísticas y un esfuerzo común por mantener al grupo -aún sin apoyos oficiales- y por participar activamente junto a las causas populares. La dimensión local y el trabajo comunitario aparecen entonces como uno de los elementos más importantes de un nuevo concepto de teatro, basado en el grupo como la instancia en la que puede verificarse una experiencia liberadora, humanizadora y de agudo sentido cultural.

Podríamos establecer diferentes etapas en el desarrollo de las actividades del Teatro Acción. Una primera etapa, en la década del '80, caracterizada por la experimentación en condición de laboratorio y la búsqueda de técnicas originales, en un momento en el que no habían delineado aún una identidad propia, que los diferenciara de otros exponentes de esta tendencia. La segunda etapa, que comienza aproximadamente en el año 1988, es una fase de formación, de consolidación del grupo y de la técnica que coincide, además, con su progresiva proyección hacia el exterior. La producción de espectáculos aparece como una consecuencia del trabajo de investigación, y no como una meta, dado que el objetivo primordial de los exponentes de esta tendencia es el entrenamiento, que desarrolla las potencialidades psico- físicas del actor. La tercera fase comienza en el año 1993, luego del

¹⁵¹ “La cultura del naufragio.” Transcripción de una conferencia brindada por Eugenio Barba en la Universidad de L’Aquila, Italia, el 8 de noviembre de 1996, citada en *El Baldío. Arte, Cultura & Antropología*, N° 18, (Primavera 2006: 16).

¹⁵² En 1974 Julian Beck y Judith Malina fundan el Living Theatre. Luego de una primera fase artística desarrollada en teatros no comerciales de Estados Unidos, la compañía se traslada a Europa, donde acentúa sus características comunitarias proponiéndose, antes que como un teatro alternativo, como un modelo de microsociedad liberada, de “comunidad anárquica no violenta”. (De Marinis, 1988:246).

viaje que realizan algunos de los actores del grupo a Europa y de su primer encuentro con el Odin Teatret y con Eugenio Barba. Este encuentro marca una inflexión en el recorrido artístico del grupo y determina, de un modo más concreto, su modalidad de trabajo, al tiempo que afirma el rumbo que habían tomado sus investigaciones estéticas. En estos años el entrenamiento -que antes era grupal y tenía su origen en la pantomima, el ballet, la gimnasia, el deporte, el yoga o la plástica- pasa a ser individual y constituye una instancia de autodefinición, en la que cada actor conforma su propia poética actoral. Cada uno de ellos debía crear sus ejercicios de manera individual a partir de elementos provenientes de las disciplinas antes mencionadas, tendientes a superar sus dificultades personales. No resulta difícil ver en ello una analogía con los cambios producidos en la modalidad del entrenamiento de los actores del Teatro Laboratorio de Grotowski y, por otro lado, con el pasaje del *training* colectivo al *training* individual de los actores del Odin. Por último, podemos identificar una cuarta etapa, desde el año 1999, que coincide con el establecimiento del grupo en Villa Gesell, provincia de Buenos Aires, en la *Casa de los Artistas*, donde conforman una suerte de comunidad teatral y encaran el proyecto de profesionalizarse y vivir del teatro. El alejamiento del ciudad de Buenos Aires confirma la idea de un teatro que busca definirse desde los márgenes y alejarse de los cánones instituidos. Una vez instalados en Villa Gesell, los actores y el director realizan una serie de talleres abiertos y de espectáculos de calle que les permiten interactuar con la comunidad que los cobija y comenzar a vivir de su profesión. Sin embargo, los integrantes del grupo pretenden, al mismo tiempo, conformar una suerte de “isla flotante” para “mantenerse extranjeros”. Se trata, por un lado, de evitar la vinculación estrecha de su praxis artística con un contexto socio- cultural determinado y, por otro lado, de establecer contacto con comunidades y grupos teatrales extranjeros -tal como lo propicia la Antropología Teatral- a partir de los encuentros internacionales, de los viajes al exterior, de los intercambios y los trueques. No resulta extraño, entonces, que esta etapa señale el momento de consolidación del grupo, de expansión y de apertura, así como también de intensificación y multiplicación de la actividad pedagógica de Eduardo Gilio.

Si bien existen, como vimos, hechos o situaciones concretos que funcionan a modo de bisagra y determinan el pasaje de una fase a otra en la historia del grupo, esta división no deja de ser artificial y exterior. El proceso de consolidación del Teatro Acción podría dividirse, también, en una fase inicial, y por la concentración de los actores en las

investigaciones -individuales y colectivas- sobre el proceso creativo y las posibilidades expresivas del actor; lo cual los “aisla” en cierto sentido del resto de la comunidad; y un segundo momento, definido a partir de la solidez en la formación individual y en la madurez como grupo, hecho que les permite proyectarse hacia el exterior. En cuanto a la técnica, en esta segunda fase los actores buscaron alejarse de lo que denominan “comportamientos defectuosos” a partir de varios recursos: entre ellos, el “decoro interpretativo”, el “achicamiento” de las acciones, la concentración en las asociaciones internas y en la búsqueda de líneas lógicas para las acciones. Esto redundó, por un lado, en el retorno a una “nueva naturalidad” -aunque dentro de los parámetros de un comportamiento extracotidiano, que elude los hábitos interpretativos del realismo-naturalismo- y, por otro lado, en la producción de un trabajo más “contenido” e interiorizado, alejado de todo posible exhibicionismo de los resultados del entrenamiento-. Este acercamiento, esta justificación personal y esta necesidad interior determinaron, pues, el sentido del entrenamiento como un proceso particular, propio de cada actor.

Podríamos identificar tres líneas de trabajo fundamentales de Eduardo Gilio y el Teatro Acción, todas vinculadas con el modelo de la Antropología Teatral:

- a) La producción y autogestión de muestras de trabajos y de espectáculos, no vinculada con tipos predeterminados de producción artística.
- b) La realización de diversas actividades culturales –trabajos teóricos; talleres, seminarios y conferencias–, que incluyen la producción teórica, canalizada en la publicación de textos y la edición de una revista. Todas estas tareas están destinadas a dar a conocer las actividades del grupo y a generar un debate acerca de la función del teatro en la sociedad actual
- c) La realización de una intensa actividad pedagógica, llevada a cabo por el director y por los actores con más experiencia en el grupo -tanto en foros nacionales como internacionales.¹⁵³ La actividad pedagógica es el resultado de las investigaciones y las experiencias prácticas de los actores, desde los comienzos del grupo.

¹⁵³ Como docente, Eduardo Gilio ha realizado seminarios destinados a actores, directores, bailarines y teóricos, acerca de diversos temas vinculados con la Antropología Teatral en Alemania, Grecia, Italia, España, Francia, Holanda y Dinamarca, además de los realizados en la ciudad de Buenos Aires: “La dramaturgia actoral en el Teatro y en la danza” (1997); “Un acercamiento a Antonin Artaud desde la práctica” (1999), “El actor creador” (taller de training), (2000) “Elementos de Antropología Teatral” (2003), por mencionar sólo algunos.

2.3.2. Sus concepciones estéticas e ideológicas

Los integrantes del Teatro Acción reconocen como maestros y referentes a Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba y, dentro del campo teatral latinoamericano, al Teatro de los Andes, de César Brie, y a Guillermo Angelelli, con quienes admiten compartir inquietudes artísticas similares. Sin embargo, creemos que es posible vincularlos también con otros exponentes del teatro emergente en la década del '80 -sin olvidar, obviamente, las grandes diferencias que existen entre ellos: nos referimos sobre todo al grupo Kumis Teatro de José María López, a Cecilia Hopkins, al *Teatro Libre* de Omar Pacheco, y a la agrupación *El Baldío*, de Antonio Célico. A partir de estas relaciones -reconocidas y explicitadas en algunos casos, no conscientes en otros- con ciertos modelos, maestros y guías podríamos relacionar al Teatro Acción con el Tercer Teatro.

Los integrantes del Teatro Acción profesan una ética de grupo muy particular que tiene que ver, no solamente con cierta manera de concebir el teatro sino con determinadas modalidades expresivas -tanto del teatro comercial y oficial como del teatro realista -con las que discrepan completamente. A diferencia de muchos grupos teatrales (sobre todo pertenecientes al teatro tradicional ortodoxo, pero también muchas agrupaciones de teatro independiente), los actores del Teatro Acción dedican la mayor parte de su tiempo al entrenamiento individual cotidiano, que tiene como núcleo fundamental el trabajo sobre el cuerpo y la voz. El grupo considera al entrenamiento como una búsqueda, como “una preparación física y mental, un lugar de autodefinición y de toma de posición ante el oficio y el mundo que nos rodea” (*Gritos y susurros. Periódico del Teatro Acción*, junio 1998). Definición que explicita sus vínculos con la concepción barbiana de la práctica del entrenamiento, como “un proceso de autodisciplina, que se manifiesta a través de reacciones físicas”, en el que lo importante no es tanto la ejercitación en sí misma, sino la justificación que cada uno da al propio trabajo, “una justificación que aunque banal o difícil de explicar, es fisiológicamente perceptible, evidente para el observador” (Barba: 1987: 71).

Es importante destacar que el entrenamiento constituye, para ellos, una de las tareas fundamentales del actor, aún desligada del imperativo de plasmar sus resultados en una puesta en escena. En efecto, en este tipo de prácticas teatrales, el interés primordial es la formación del actor, que deviene el sujeto de construcción y de creación pragmática y, al mismo tiempo, el objeto teórico en torno al cual se construye, en una segunda instancia, el

espectáculo. A través de los ejercicios se busca vencer los automatismos que condicionan el comportamiento y la acción y lograr la integración de pensamiento y acto en una totalidad expresiva.

El trabajo con el cuerpo y la voz, entendidos como los materiales de trabajo más importantes y los elementos fundamentales de la representación escénica, constituyen el primer aspecto –y quizás el más evidente– por el cual debemos asociar al Teatro Acción con la propuesta de Jerzy Grotowski acerca de un teatro llevado a su esencia, con su idea del "vacío" como único punto de partida para la creación. Sin embargo, los lazos que establecen con el creador del Teatro Laboratorio, pero también con Antonin Artaud, con el Odin Teatret de Eugenio Barba y, a través de ellos, con ciertas tradiciones del teatro oriental no se limitan a este aspecto, sino que son más profundos y menos visibles superficialmente. Estos vínculos tienen que ver con una determinada postura ética y estética frente al hecho teatral y con una modalidad de trabajo basada en la conciencia de la propia presencia física, en la redistribución de las energías y en la no disociación entre cuerpo y mente, entre palabra y voz, entre teatro y danza. El actor oriental –referente paradigmático de este modelo teatral– posee una absoluta conciencia de la propia presencia física, basada en la armonía entre pensamiento y acción y en el dominio de la energía corporal. El teatro deja de ser, entonces, un fin en sí mismo para convertirse en un medio, un instrumento eficaz de conocimiento y búsqueda espiritual, que trasciende la instancia de la representación. El tópico del teatro como un viaje iniciático, como un “viaje de cuerpo entero”, hacia uno mismo y hacia el otro (Grotowski, 1965) es retomado por Silvana Catalano una de las actrices que formó parte del Teatro Acción durante once años, en un pensamiento que representa la opinión de todos los integrantes del grupo. La actriz señala, en una entrevista personal (junio de 2005):

Hay muchas clases de viajes. Pero cada uno de los viajes puede contener o no el verdadero viaje. El viaje del que hablo es el que uno emprende desde sí mismo hacia los otros. Un viaje se puede pensar como un alejarse y yo siempre lo he pensado como el esfuerzo por encontrarse con los demás. Y así es el teatro, un viaje.

Esta creencia en el teatro como un instrumento idóneo para producir transformaciones en la propia vida a través del trabajo del actor sobre sí mismo fue también la idea que guió las búsquedas de Artaud, Craig y Brecht, bajo distintas modalidades

estéticas y fundamentos de valor. No se trata, pues, de preguntarse “¿qué significa el teatro para la sociedad?” sino más bien “¿Qué significa el teatro para mí?” (Barba, 1987).

Relacionamos este pensamiento con la modalidad de trabajo del Teatro Acción teniendo en cuenta, sobre todo, tres aspectos: en primer lugar, los períodos de “encierro”, durante los cuales los actores se dedican a realizar un arduo entrenamiento basado en el trabajo individual, asociado, inevitablemente, con el crecimiento personal y no canalizado hacia la producción inmediata. Se busca proteger a los actores de los disturbios externos para que desarrollen sus experimentaciones personales en un clima adecuado y puedan sentar las bases de una relación de mutua confianza entre actor y director. En segundo lugar -y como consecuencia del hecho anterior- la relativamente escasa producción espectacular del grupo y, en tercer lugar, la particular concepción del hecho escénico que puede deducirse de la modalidad de trabajo del grupo, de sus espectáculos y de los metatextos de los actores: el teatro se define, en este contexto, como una experiencia de renovación que excede el objetivo de la creación de espectáculos y que propicia una relación más fluida entre teatro y vida. Este pensamiento, planteado por los exponentes de los movimientos vanguardistas de principios del siglo XX y retomado por Artaud, propone zanjar la división entre estas esferas apuntando a “un sentido de la vida renovado por el teatro” (Artaud, 1976:13). Se busca, en definitiva, mantener viva la “utopía del teatro”, la creencia en su poder transformador, catártico y renovador, capaz de modificar la propia existencia y las circunstancias que nos rodean.

Desde sus orígenes, el Teatro Acción tiende a definirse, no tanto como un centro productor de espectáculos sino más bien como un “laboratorio teatral”, es decir, como un ámbito para la búsqueda y la experimentación, aunque con el tiempo se verifica la necesidad de plasmar los resultados de esa constante experimentación en producciones escénicas, publicaciones periódicas, conferencias de su director y producción de diversas actividades culturales.

La ubicación periférica del grupo en el campo teatral porteño que, como decíamos, obedece a una elección conciente fue también, en sus inicios, una situación obligada por las circunstancias. Entre las condiciones -tanto las exteriores como las internas- que determinaron su posición marginal en el campo teatral podemos mencionar:

- La voluntad de los actores del grupo de diferenciarse claramente del teatro oficial y del teatro comercial, como así también de la corriente realista ortodoxa -tanto desde el punto de vista estético como desde lo ideológico-.
- El deseo de liberarse de la sujeción obligada a un único tipo de organización teatral.
- El deseo de permanecer “extranjeros” en su propia sociedad y de alejarse de los centros más concurridos del teatro.
- La urgencia de inventar un saber teatral propio y de definir su identidad a partir del autodidactismo, es decir, de una búsqueda personal a través del oficio.
- La preferencia por el trabajo en situaciones inestables -reflejo de su precaria situación dentro del campo teatral-, con el consecuente rechazo de la comodidad y la seguridad del teatro institucionalizado.
- El descubrimiento de una búsqueda común con maestros y referentes como Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba y con otros grupos -del presente o del pasado- que viven en condiciones similares y comparten una misma actitud hacia el teatro -el Teatro Laboratorio, El Living Theatre y el Odin Teatret a nivel internacional, y los referentes ya mencionados del campo teatral argentino-. Esta concepción de la cultura no se vincula inmediata o únicamente con un territorio particular, sino que responde a intereses comunes, a una búsqueda teatral similar y a un posicionamiento ideológico y estético en las fronteras del campo teatral, y por fuera del teatro institucionalizado.

En esta concepción, el teatro se define como una práctica de resistencia, que encarna una dimensión profundamente revolucionaria, aunque no ya a nivel social sino, más bien, individual, único camino posible según los exponentes de este modelo para producir, a largo plazo, transformaciones en las propias condiciones de vida y en la de nuestros semejantes. El teatro como recreación de la cultura/ creación de una nueva cultura, que “puede, en rigor, no hablar de política, de sociología, pero puede tener un resultado de toma de conciencia de la realidad por parte del público” (Beck, citado en Cruciani, 1992: 104)

Por otro lado, se percibe en sus producciones -y muy especialmente en los espectáculos de calle- la concepción del teatro como fiesta, como hecho lúdico y ceremonial que propicia un encuentro comunitario. Señalan Cruciani y Falletti (1992: 38) a propósito del poder subversivo y “herético” de la fiesta:

La tensión de la “fiesta” como renovación del teatro (...) asume formas y grados de subversión diferentes: contra la institución teatral, pero no siempre contra la institución cultural y social. Contra las formas de poder en la sociedad, pero no siempre contra los estatutos del teatro.

Los espectáculos callejeros del grupo suponen el rechazo de la constricción impuesta por el teatro a la italiana y el desafío de encontrar situaciones diversas, más flexibles, aptas para ser realizadas en lugares no específicamente teatrales, en “lugares hallados” (Schechner) que se transforman y se “teatralizan” a partir del “espacio lúdico” (Pavis) creado por el actor. En efecto, en los espectáculos *Signore Lucarelli & Monsieur Barnett*; *Barnett en zancos*; *La vuelta la mundo de Monsieur Barnett*; *Gigantes y Barnett*; *Mauricio y Lucarelli*; *Los gigantes regalan poesías*; *Serenatas gigantes* y *Personas y Personajes* - todos realizados, como ya señalamos entre 1993 y 1999-, el grupo utiliza el espacio en todas sus dimensiones, valorando dramáticamente sus propias características, e incorporan a la acción objetos de la calle o de la plaza. Asimismo, en el modelo teatral antropológico, el teatro callejero se define “no como un transferir al espacio exterior modos y personas del teatro, sino como una situación distinta de teatro”, es decir, de aquel teatro que nace como teatro y se organiza en las calles” (Cruciani- Falletti, 1992: 18). A propósito de esto, y en tanto los espectáculos del Odin Teatret se constituyeron en importantes referentes para el Teatro Acción, podemos hacer extensiva, a las producciones del grupo, la expresión de Cruciani y Faletti (1992: 130) cuando afirman:

El sentido de la fuerza del teatro de calle del Odin, no se encuentra tanto en las formas y en las técnicas, en el saber que se actúa. En su acepción más amplia es un teatro que, con su identidad conquistada, construye una confrontación más allá de las costumbres del teatro, que hace teatro allí donde encuentra sentido al hacerlo. Tiene sus raíces en la dialéctica entre el trabajo del actor y su manera de relacionarse con el mundo exterior, fuera de las rutinas preestablecidas. Allí el teatro de calle se convierte en una experimentación extrema del trabajo teatral. Por lo tanto, también en la calle aplica el Odin con rigor una dramaturgia y un montaje, las técnicas del teatro.

El proceso creativo que caracteriza el trabajo de los actores del grupo para la preparación de los espectáculos no responde a los parámetros tradicionales, en tanto no tiene como punto de partida un texto dramático acabado, creado previamente con el fin de ser representado y al que la puesta debe someterse. Fue Artaud (2002: 65) quien, a

principios del siglo XX, comenzó a cuestionar esta modalidad al destacar que la puesta en escena “no es tan sólo el reflejo del texto escrito, simple proyección de réplicas físicas del texto, sino la ardorosa proyección, el resultado objetivo de un gesto, una palabra, un sonido, la música y sus combinaciones” y que, por lo tanto, “tal proyección viva sólo se realizará en escena y los efectos se revelarán sólo ante la escena y sobre ella”.

En el caso del Teatro Acción el material que conforma cada espectáculo surge de las improvisaciones de los actores, a partir de las consignas, más o menos elementales, del director (ideas, conceptos, imágenes, obras plásticas y literarias), que funcionan como estímulos creativos. Los actores componen, entonces, una secuencia física y vocal, que suele incluir acciones, movimientos dancísticos y cantos, y que puede o no incorporar palabras. El cuerpo materializa el acto psíquico: los impulsos, vivencias y sensaciones interiores se transforman en acciones exteriores, en comportamientos extracotidianos concretos. Posteriormente, el trabajo individual se fija en una partitura hasta que, en la etapa del montaje -a cargo del director-, la partitura de cada actor se pone en relación con otras, con vistas a configurar el entramado dramático del espectáculo. El proceso orgánico consiste sustancialmente en la elaboración de acciones físicas que involucran de manera total el organismo del performer, su cuerpo y su mente- y que, por lo tanto, son capaces de provocar en él resonancias internas. La partitura exterior, visible, se articula entonces con una partitura interior, invisible.

Si bien en ocasiones este modo de trabajo puede derivar en el puro virtuosismo exterior -como, de hecho, sucede con los falsos epígonos de la Antropología Teatral-, de lo que se trata es de evitar cualquier clase de estereotipo y de vincularse de un modo orgánico con el mundo interior de cada uno; es decir que las acciones exteriores deben aparecer como el resultado de las propias asociaciones y vivencias. Y es justamente esa forma fija lo que permite el fluir de la reacción orgánica; de hecho, sin ese elemento constrictivo el proceso creativo tendería, inevitablemente, a degenerar en una “conducta caótica” reduciéndose a un “inerte derramamiento de magma emotivo”. (Barba, 1987: 101). En este sentido, y más allá de la extrema precisión de la forma exterior, se busca que las vivencias que impulsan las acciones se renueven en cada función, a partir de la experiencia de los actores en el presente del acontecimiento teatral.

Las acciones físicas no apuntan, en los espectáculos del grupo, a producir un efecto de realidad; lejos de ello se trata, justamente, de cuestionar el concepto imitativo del arte,

que Artaud consideraba la forma más ingenua de la representación. El teatro debe constituir, para él, el ámbito y el instrumento privilegiado para la destrucción de la mimesis: “El teatro debe ser acreditado como el Doble, no de una realidad cotidiana y simple de la que devino mera copia inerte, vana y edulcorada sino, por el contrario, de una nueva realidad, subversiva y primignia” con el que el arte nos vuelve a poner en comunicación” (Artaud, 2002: 43).

En tanto las acciones físicas son impulsadas por sentimientos, vivencias y recuerdos personales, una de las técnicas compositivas más importantes de este tipo de actor es el trabajo con la “subpartitura”. De hecho, el trabajo sobre sí mismo y sobre la acción física - que potencia el materialismo de la escena- apunta a producir también un máximo de “espiritualidad” y a trascender esa acción física.

Como ya señalamos, recién cuando el actor ha conformado y fijado una serie de secuencias físicas y vocales interviene el director, en un trabajo de corrección, coordinación, ajuste y montaje de ese material creativo, que a menudo lo obliga a reformular sus propios objetivos para el espectáculo. La tarea del director no consiste - como en el caso del director tradicional- en la marcación de las acciones y el movimiento de los actores o del modo más adecuado de decir un texto. Lejos de ello, su función es construir “una analogía verbal” a partir del trabajo compositivo del actor (Gilio), orientarlo en sus búsquedas y sugerir maneras de continuar ese trabajo o de darle una acabada forma. La función del director puede deducirse de las palabras de Eduardo Gilio: “Rechazamos la idea de un actor intérprete y de un director que hace respetar la palabra de un autor ausente. Buscamos un actor creador y un director que construya un contexto relacionando sus propias visiones con los elementos que el actor propone” (*Gritos y susurros*, Junio 1998). Esta definición de las tareas del director a partir de la idea de guía, orientación y estímulo de la actividad creativa de los actores aparece en un polo completamente opuesto a la idea del director como un creador- demiurgo que “armado con un texto, vigila, reúne y dirige el tiempo o el sentido de la representación a esclavos que interpretan, que ejecutan fielmente los designios provisionales del amo” (Derrida, 1987:43).

Al mismo tiempo, el director asume las funciones que propicia y requiere el modelo antropológico: la de convertirse en líder de su grupo y en el maestro de sus actores. En este sentido, como ya señalamos, la formación teatral de los integrantes del grupo se acerca al aprendizaje de los actores orientales: una formación profesional basada en la autodisciplina

y el entrenamiento riguroso, guiados por un maestro que estimula la actividad creativa de los actores.

Nos proponemos analizar *Fragmentos de soledad* (1989), *Elegía a Lola Mora* (2001) y *Muros de espuma* (1993- 2001) –espectáculo, éste último, que analizamos en el capítulo siguiente- por cuanto, según creemos, se trata de producciones completamente diversas que, sin embargo, reúnen los tópicos recurrentes y los rasgos más representativos de la poética del grupo.

En el caso de *Fragmentos de soledad*¹⁵⁴ -espectáculo estrenado en el taller del Teatro Acción, en Quilmes en el año 1989, y reestrenado en el Centro Cultural Ricardo Rojas en 1990 -tanto para el estreno como para la reposición de la pieza se utilizó una sala pequeña, en cuyo centro se emplazaba el espacio escénico, mientras que los espectadores se ubicaban en dos hileras laterales. El procedimiento compositivo más importante de la puesta es el trabajo con el lenguaje físico, a partir de la extrema valoración expresiva de la materialidad de los signos y del uso de distintas calidades de energía. En este sentido, debemos remitirnos a la definición artaudiana en la que el director “transformado en una suerte de demiurgo (...) lleva a cabo en el dominio de lo físico una búsqueda del movimiento intenso, del ademán patético y preciso, que en el plano psicológico equivale a la disciplina moral más absoluta y más íntegra, y en el plano cósmico al desencadenamiento de ciertas fuerzas ciegas que activan lo que es necesario activar y triturar y queman lo que es necesario triturar y quemar”. (2002: 117) Pero es específicamente el trabajo corporal el núcleo en torno al cual se organizan los restantes signos escénicos, mientras que las palabras -que ocupan un lugar secundario- se hallan incorporadas a las acciones y son reelaboradas a partir de la materialidad física y expresiva del actor. El objetivo más importante del actor en estos espectáculos es lograr la máxima intensidad en la presencia escénica a partir del control de la energía y de la relación ininterrumpida y fluida entre impulso y acción. En este sentido, su trabajo puede asociarse al del actor del teatro oriental, en el que, como señala Pavis (2000: 284) a propósito de los bailarines balineses:

Todas las regiones del cuerpo están afectadas y son significantes (...) cada región del cuerpo se utiliza como medio y etapa de un relato gestual, verbal y musical. Este relato se organiza como una transición permanente de una “provincia corporal” a

¹⁵⁴ *Fragmentos de Soledad* (1989). Dramaturgia y dirección: Eduardo Gilio. Interpretación: Inés Farigna, Verónica Vélez. Iluminación y Vestuario: Teatro Acción.

otra; el personaje no está representado por un yo corporal y físico fijo, sino por un cuerpo- mente que se desarrolla permanentemente recomponiéndose en función de las necesidades de la narración.

Lejos de centrarse en problemáticas cotidianas que respondn a impulsos puramente psicológicos, los personajes de *Fragmentos de soledad* constituyen alegorías “la Libertad” y “la Revolución”. Las acciones de ambas actrices se desarrollan a partir del paralelismo y la oposición, como así también de la repetición de gestos, acciones y movimientos que se originan en el centro del organismo y en los que se ve involucrado todo el cuerpo. En ambos casos, las poéticas de actuación responden a comportamientos extracotidianos que poseen una lógica propia y que presentan un alto grado de estilización, que se corresponde con el plano alegórico de la trama. Lejos de ilustrar o de narrar de un modo figurativo, los actores conforman una expresividad abstracta que no se encuentra al servicio de una idea ni remite directamente a un referente exterior. Se recurre, en este sentido, al “principio de la simplificación” y la omisión. Como afirma Barba (2005: 53):

Las virtudes teatrales de la omisión no consisten en el “dejar pasar”, en lo indefinido o en la no- acción. Para el actor en escena omisión significa “retener” o extender en un acceso de expresividad y vitalidad la calidad de su presencia escénica. La belleza de la omisión, de hecho, es la sugestividad de la acción indirecta, de la vida que se revela con el máximo de intensidad en el mínimo de actividad.

En efecto, a través de un trabajo formal muy preciso y un margen de libertad expresiva –manifestada en los breves momentos en que las actrices trabajan con el azar y la improvisación –se crea una nueva coherencia, una coherencia interna vinculada con las asociaciones personales que, al modo stanislavskiano, “justifican” la partitura. Apartándose de la lógica de la verosimilitud y de la imitación realista, se intenta preservar la vida escénica de la acción, su carácter “real”, aunque no realista.

Como decíamos, a nivel semántico se descarta la posibilidad de que el espectador deba “decodificar” clara y linealmente el sentido de la trama e identificarse con los personajes, por lo cual se configura un modo de narrar no tradicional y se proponen una serie de rupturas de los mecanismos de identificación emotiva. Afirma, en este sentido, el fundador de la Antropología Teatral que permitirle descifrar una historia a los espectadores

no significa hacerles descubrir su “verdadero sentido” sino “crear condiciones a través de las cuales pueden *interrogarse sobre el sentido*” (Barba, 2005: 30).

En el nivel de la intriga, el principio constructivo es la transgresión de los artificios característicos del realismo, especialmente de la gradación de conflictos, la antítesis de caracteres, la presencia de personajes referenciales, la causalidad directa, el predominio de secuencias referenciales, la preeminencia de núcleos de acción verbales. En el caso de los procedimientos realistas, éstos alternan constantemente con su principio opuesto: así, la función referencial del lenguaje se va desdibujando a partir de un lenguaje poético que, por momentos, roza la abstracción; la presencia de una extraescena realista que se torna, en ocasiones, imprecisa y vaga; el encuentro personal que, si bien se configura como el elemento estructurante del todo aparece transgredido por medio del procedimiento de la parodia. Con respecto al primer rasgo mencionado, digamos que el uso deconstructivo de la lengua, la cita y la desacralización paródica conforman una intertextualidad abierta que no hace más que reforzar la centralidad -expresiva y narrativa- del cuerpo del actor. El teatro, entonces, asume y representa el ocaso de los mitos, del concepto de verdad y de la posibilidad de un sentido unívoco a partir de diversas estrategias de simbolización y de una importante dimensión metafórica, elaboradas, no ya por medio del lenguaje sino a partir del cuerpo.

El carácter poético del lenguaje escénico de esta puesta -que aparece como una constante en las producciones del Teatro Acción- basado en signos predominantemente no verbales, puede sintetizarse en dos imágenes de una gran pregnancia: el momento inicial, en el que las actrices llevan pesadas cargas sobre sus cuerpos, en contraposición con los cuerpos ágiles y libres de las últimas escenas. En este sentido el final remite, metafóricamente, al pasaje al mundo de los sueños, homologado al universo mágico del teatro: los personajes traspasan el espacio oculto tras una tela negra que cubre el fondo de la escena y sus cuerpos, liberados de las cargas y transformados en siluetas, enmarcados por una sugerente luz roja que tiñe la totalidad del espacio, se entregan a una danza sensual al compás de la música. Del otro lado sólo queda el vacío y la desolación de los maniqués. La mirada final redundante, así, en la idea de la melancolía y la tristeza en que se haya sumido el mundo real “después del teatro”. El espectáculo habla del encierro y la locura, del deseo irrefrenable de libertad y del aislamiento del individuo, pero también de la soledad del actor, de una “soledad teatral”. En este sentido, la puesta en escena plasma la imagen que el

grupo tiene de sí mismo y de su ubicación voluntariamente periférica y marginal en relación al campo teatral argentino. Una dimensión autorreferencial se abre entonces en el interior de la puesta, desde el momento en que los actores reflexionan sobre su propia historia y plantean la posibilidad de crear un nuevo teatro, un “teatro vivo”.

La música de *Fragmentos de soledad* ha sido compuesta por el propio director; pero su carácter extra- diegético marca una importante diferencia con respecto a otros espectáculos del grupo, en los cuales son los mismos actores quienes, gracias a su formación integral, ejecutan en escena diversos instrumentos y partituras musicales, adhiriendo a una constante del modelo espectacular de la Antropología: todo lo que es visible (que tiene un cuerpo) debe ser sonoro (encontrar su voz) y todo lo que es sonoro (que tiene una voz) debe ser visual (encontrar su cuerpo). La armonización de la puesta en escena responde, justamente, a un criterio musical que concibe a la partitura escénica como una composición análoga a una partitura musical, en tanto se busca entrelazar los acentos de la música con la voz de los actores (acciones sonoras) y con los acentos energéticos de las acciones. El principio de la “música concreta” ya había sido planteado por Artaud en *El teatro y su doble*, (2002: 84) cuando sostenía que:

Los instrumentos musicales serán considerados como objetos y parte integrante del decorado. Por otra parte, la necesidad de operar directa y profundamente sobre la sensibilidad, a través de los órganos, convoca a la búsqueda, desde la óptica e los sonidos, de valores y vibraciones sonoras totalmente nuevas (de las que acrecen los instrumentos musicales actuales) y obliga a rehabilitar instrumentos antiguos y olvidados, y a crear nuevos.

El espectáculo hace hincapié en la sincronidad, en la creación de ritmos y melodías. El ritmo preciso produce un efecto dramático que resalta las acciones del actor obligándolo a una precisión extrema, a partir de la concordancia o el contrapunto entre esas acciones y la música. Al igual que el resto de los espectáculos del Teatro Acción, *Fragmentos de soledad* evidencia un trabajo con las polaridades características del teatro grotowskiano: organicidad y artificialidad, precisión técnica e improvisación, es decir, una forma rigurosa combinada con la espontaneidad de un flujo de asociaciones personales que funcionan como motor de la acción. Como en todos los espectáculos de Gilio existen amplias zonas de indeterminación que, a nivel semántico, eluden la evidencia del sentido. En estos “momentos de indeterminación” el espectador suele percibir las distintas energías

del actor, los cambio de ritmo, las variaciones en las polaridades (rápido- lento, suavidad vigor).

Si tuviéramos que condensar en un pensamiento la poética de los espectáculos del Teatro Acción y la concepción ideológica que se deriva de ellos deberíamos, sin duda, citar a Artaud cuando define al lenguaje de la escena como “lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independiente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos, como hay una poesía del lenguaje y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado” (1971: 37).

En tanto el teatro es, para los actores del Teatro Acción un acto de autenticidad y desenmascaramiento, el espectador modelo sería aquel que puede ver los efectos de este proceso e intuir que tal acto de autenticidad es una invitación a actuar de manera análoga. Se aspira a que el espectador se sienta movilizado por una poética de actuación basada en la intensidad y las distintas calidades energéticas. Esta movilización comienza desde el momento en que los espectáculos del grupo -y, en general, los espectáculo de la Antropología Teatral- “defraudan” las expectativas del público habitual del teatro -que nunca abandona el intento de “comprender” racionalmente- al renunciar a “contar” una historia y al apelar a un espectador capaz de abandonarse completamente a una “atención” sensorial. En este sentido, Barba (1985) define la operación perceptiva del espectador modelo de este tipo de teatro como una “desorientación voluntaria”, como un “principio de negación” que lo lleva a dar “un paso hacia atrás” (en sus expectativas de un relato lineal y de una tesis clara). Estas características aluden también al “pensamiento creativo” –tanto del actor como del espectador-, caracterizado por el hecho de “avanzar a saltos, mediante desorientaciones inesperadas que lo obligan a reorganizarse a sí mismo de nuevas maneras, abandonando su esquema bien organizado” (citado en De Marinis, 1997: 100)¹⁵⁵.

En este trabajo, como en el resto de las producciones del grupo, el texto funciona como un estímulo, como un disparador de la creatividad y un “pre- texto” para la acción, de

¹⁵⁵ La Antropología Teatral propone, como dijimos, desplazar el punto de vista desde el resultado -es decir desde el espectáculo, en donde aparecen los efectos de la aplicación de los principios compositivos y las técnicas- hacia el proceso, -para el cual son más importantes los principios generales y transculturales en sí mismos-. Sin embargo, los principios de la Antropología Teatral encuentran su justificación epistemológica en el espectador, en los efectos que el espectáculo produce en él: “Hay que observar el resultado (el espectáculo) y a los espectadores, y plantear la cuestión en relación con aquella concerniente a la existencia o no de un nivel preinterpretativo de la recepción, no controlado (determinado) racionalmente y precultural él también” (De Marinis, 1997: 97).

allí la idea de “autor ausente” a la que se refiere Eduardo Gilio, que convierte al actor en el creador más importante. Ya sea que se trate de obras de autores consagrados o de composiciones dramáticas propias, el texto no centraliza ni organiza el resto de los sistemas de signos, sino que adquiere su misma jerarquía.

Si bien, en lo que concierne a los primeros espectáculos del grupo, puede hablarse de la puesta en escena “de” un texto, con el paso del tiempo se consolida la idea de puesta “basada” en un texto. Se trata, pues, de utilizar el texto como punto de partida del acto creativo, como un “trampolín” (Grotowski) para la creación escénica y las improvisaciones de los actores. En este sentido, como explica Pavis (1994b: 23) “Texto y representación responden a dos sistemas semiológicos diferentes y la puesta en escena no es la reducción o la transformación de uno en otra, sino, por el contrario, su confrontación”.

Los exponentes de la Antropología Teatral buscan liberarse del vínculo obligado entre el espectáculo y la ejecución de un texto a recitar, la relación texto- puesta se reformula, por lo tanto, en cada espectáculo en particular. Para la preparación de *Elegía a Lola Mora*¹⁵⁶, y respondiendo a la modalidad de trabajo habitual del grupo, el director realizó un montaje a partir del trabajo compositivo creado por la actriz y de sus ejercicios teatrales. En este caso, el texto -que se reduce a unas pocas frases- fue incorporado hacia el final del proceso creativo. A nivel semántico, el espectáculo habla de una figura emblemática de las artes plásticas argentinas, cuyo valor simbólico radica en haber sido la primera escultora argentina. Este unipersonal presenta un modelo actancial en el que el sujeto pretende luchar por su dignidad a través de su arte, en un contexto en el que los prejuicios y la censura de una sociedad machista -que aparece como su principal oponente- obstaculizan la posibilidad de realizarse plenamente como artista y como mujer. Para ello, el personaje intenta reconstruir su pasado, como único modo de poder comprender su presente y de abrir el camino a un futuro esperanzador. Pero en este ejercicio de la memoria y la subjetividad, lo verdaderamente importante no es recuperar los hechos objetivos sino el modo en que éstos fueron vividos y son re-vividos por el personaje. La puesta presenta, en este sentido, una particular concepción del tiempo, en tanto transcurre en una suerte de gran *racconto* que, por momentos, alterna con breves retornos al presente y anticipaciones del futuro. Por otro lado, la dispersión del relato, la ambigüedad y el énfasis puesto en los

signos escénicos desdibujan la anécdota -en lo que constituye una nueva transgresión al realismo- relegándola a un lugar secundario y confirmando su carácter de “pre- texto”, de estímulo creativo para un trabajo actoral que por momentos se aleja completamente de ella, en tanto no tiene el objetivo de demostrar su veracidad. La eficacia de espectáculo -tal como entendía el término Artaud- radica, en realidad, en la valorización de la materialidad de los signos, principalmente del cuerpo del actor, y en el trabajo con distintas intensidades de energía.

La poética actoral de Verónica Vélez se basa, una vez más, en una concepción de organicidad -es decir, de integración del cuerpo- mente a partir de la absoluta inmediatez entre los impulsos racionales y la reacción física-, alejada de una intención mimética con respecto a las acciones cotidianas. Así, en un espectáculo conformado a partir del cuerpo del actor y de sus acciones -con sus ritmos, sus energías y su carga pulsional-, la palabra se encuentra al servicio de la creación de espacios, volúmenes, atmósferas y sensaciones. En este sentido, la propuesta de Gilio de modificar el estatuto de la palabra resulta acorde a la idea de Artaud (2002: 64), cuando explica que: “No se trata de prescindir de la palabra en el teatro sino de alterar su posición. Y por sobre todo, acotar su dominio para que no sea sólo un medio de conducir caracteres humanos a objetivos exteriores”. Por otro lado se intenta, siguiendo las consignas del director francés, emplear la palabra

de un modo concreto y en el espacio, combinándola con todo lo que hay en el teatro de espacio y de significativo, en el dominio concreto; (...) manejarla como un objeto sólido que perturba las cosas, primero en el aire, y luego en un dominio más secreto e infinitamente más misterioso, pero que admite la extensión; y no será difícil identificar ese dominio secreto pero extenso con la anarquía formal por una parte y también, por otra, con el dominio de la creación formal continua (75).

La puesta se basa en una espacialización no mimética que cuestiona el ilusionismo propio de las formas realistas canónicas a partir del predominio del “espacio lúdico” (Pavis, 2003: 174). Se trata, pues, de un espacio sumamente dinámico cuyos límites, imprevisibles, se redefinen constantemente a partir del desempeño de la actriz, de su accionar, de sus movimientos y su gestualidad, de su expansión o su confinamiento en un área limitada del espacio, y de su alejamiento o proximidad con respecto al espectador.

¹⁵⁶ *Elegía a Lola Mora*. Actuación: Verónica Vélez- Autor y director: Eduardo Gilio. Música: Eduardo Gilio. Iluminación: Teatro Acción. (Sala: La Casa de los Artistas. Villa Gesell/ Instituto Universitario Nacional de Arte Dramático, Buenos Aires).

Lejos de ser un espacio realista, se trata de considerarlo como una herramienta a disposición del actor que, a través de un juego escénico, potencia al máximo las posibilidades de la sala.

La concepción escenográfica del director tiende a la síntesis de elementos que acentúan y valorizan la significación de los escasos objetos presentes en escena -una silla, una cítara, un cofre que contiene un libro en su interior, una copa, un rosario-. A través de esta operación de extrañamiento, así como también por medio del uso de la alegoría, lo que se pretende es mostrar un objeto cotidiano de un modo completamente nuevo, poner en primer plano un costado desconocido, oculto, de la cotidianeidad proponiendo una relación constantemente renovada entre el símbolo y lo simbolizado. De acuerdo con el principio preconizado por Grotowski para las producciones del Teatro Laboratorio, en las puestas del Teatro Acción no se introduce ningún objeto que no se encontrara desde un comienzo en el espacio escénico. Por otro lado, de acuerdo con una concepción “pobre” de la escena, estos objetos se reducen a los estrictamente necesarios para la acción y adquieren valor dramático a partir del devenir escénico del actor. Respondiendo al carácter móvil del signo teatral (Pavis, 2003: 420), puede observarse en la puesta dos usos diversos de los objetos: por un lado, un mismo objeto representa sucesivamente diversos sentidos -es decir que cada objeto tiene usos múltiples- y, por otro lado, un objeto inexistente es creado por el accionar del actor. El artificio teatral se hace ostensible también en el resto de los sistemas de signos de la puesta: la iluminación, el vestuario -que, sin embargo, por momentos aparece también como una prolongación del cuerpo de la actriz, como su “segunda piel”-, el maquillaje.

Como el resto de las producciones del grupo, la puesta modifica la tradicional relación -frontal y distanciada- entre actor y espectador a partir de la flexibilización del espacio de veda y de un vínculo de mayor proximidad. Por momentos la actriz se dirige directamente al público -que se ubica a los lados laterales de la sala-, interpelándolo e incluyéndolo en su devenir escénico.

La evidenciación de sentido aparece notablemente limitada, en tanto no se busca la transmisión clara y precisa del sentido del texto sino, más bien, poner en evidencia la mirada subjetiva de la historia y el protagonismo absoluto de cada uno en la construcción de sentidos. Se trabaja, entonces, con la sugerencia y la ambigüedad, que favorecen la apertura y la multiplicación de sentidos, desde una concepción relativista de la

recepción¹⁵⁷. Esta idea nos remite a la clásica definición de la obra de arte propuesta por Heidegger (1978) a partir la fórmula “tierra y mundo”. El mundo expuesto por la obra es el sistema de significados que ella inaugura; la tierra es producida por la obra en la medida en que es puesta delante, mostrada como el fondo oscuro, nunca totalmente consumable en enunciaciones explícitas, sobre el que radica el mundo de la obra. En este sentido, la obra despliega- relega significados y funda su propia lógica en la medida en que produce un continuo efecto de infrasciencia, de desambientación, del equilibrio oscilante y precario, entre lo que se muestra y lo que se oculta en el mismo acto de mostración. Este efecto de ambigüedad plantea la ruptura con el concepto tradicional del arte, con su tranfondo tranquilizador y bello, basado en la idea de armonía y de perfecta conciliación entre interior y exterior, entre la “esencia” y su manifestación existencial. El hecho de incorporar el texto, como decíamos, en los momentos finales de la preparación del espectáculo, invirtiendo de este modo el orden tradicional y “lógico” del proceso creativo constituye, sin duda, una de las trasgresiones más notables a la práctica teatral tradicional. Gilio lleva al extremo este principio, en tanto es generalmente el trabajo del actor el elemento que funciona como puntapié inicial de su propio proceso creativo como director, en tanto lo moviliza hacia la búsqueda de una anécdota que aparezca como adecuada para las partituras actorales. Por otro lado, los actores nunca conocen el tema del espectáculo hasta que el proceso del montaje esté en su última etapa, para evitar así todo posible condicionamiento. En este caso, la idea del personaje de Lola Mora apareció recién después de que la actriz hubiera fijado y memorizado su material compositivo en partituras físico- vocales. En esta modalidad de trabajo se hallan implícitas dos ideas fundamentales. Por un lado, tal como creía Grotowski el personaje sólo adquiere existencia *para el espectador*, en tanto es el resultado del montaje del director. Esta liberación que experimenta el actor de la “tiranía” del personaje -que no constriñe ni condiciona su proceso compositivo, así como tampoco constituye el objetivo de su trabajo- supone también una liberación para el espectador con respecto a la tiranía de una visión única y predeterminada del espectáculo, en tanto es él mismo quien debe recomponer, desde su

¹⁵⁷ La concepción relativista del hecho escénico –que aparece como una constante en los espectáculos de esta tendencia- supone que: “La recepción espectador- espectáculo se representa por la convicción de que siempre existe, y además obligatoriamente, una diferencia entre los significados propuestos por el espectáculo y (por sus enunciadore) y los significados efectivamente recibidos por el espectador (...). En consecuencia, no se trata, para el espectador, de encontrarlos o reconocerlos en el espectáculo sino, por el contrario, de construirlos en cooperación con éste. Y en primer lugar con el actor”. (De Marinis, 1986: 15)

propia subjetividad, el diseño del personaje y la trama. La otra implicancia estética de este modo de encarar el proceso creativo es que la palabra aparece únicamente como un refuerzo del valor expresivo de los lenguajes no verbales. Lejos de impugnarse, la palabra se recupera entonces desde una dimensión dramática y desde un trabajo escénico plurisensorial.

Por otro lado, la actriz deviene imprevistamente en narradora, alternando constantemente entre esos roles, entrando y saliendo del personaje. Este hecho contribuye también a cuestionar el tratamiento realista del personaje a partir de todos los mecanismos de distanciamiento implícitos en este acto: la ruptura de la cuarta pared, la descripción de la acción, la anulación del suspense, la apelación directa al espectador, etc.

Al mismo tiempo, la puesta se apoya en la copresencia de oposiciones: silencio/ estatismo- música o palabras/ dinamismo, retención de la energía (sats)- “derroche” de energía, limitación o contención de los movimientos- ampliación y extensión de los movimientos, reducción- ampliación del espacio. El espectador se encuentra, pues, frente a un conjunto complejo y no jerarquizado de acciones, de datos y estímulos diversos, fragmentos que sólo podrá recomponer posteriormente a partir de su propia operación de montaje.

Con respecto a la armonización de los signos, debemos destacar que Gilio concibe sus puestas en escena como un conjunto integrado. Los signos escénicos se apoyan en la subpartitura del actor, lo cual evita su dispersión, garantiza la coherencia de los signos escénicos y dota de unidad a la puesta. En efecto, a pesar de la estructura fragmentada que plantea una serie de situaciones relativamente autónomas entre sí, éstas fluyen manteniendo una cierta continuidad. La sucesión de cuadros o estampas evidencian un tratamiento poético, plástico y creativo de la imagen teatral -que, por momentos, adquieren una entidad similar a las imágenes de un sueño-. La puesta se presenta como un universo de sentido autónomo, que posee su propia coherencia, basada en la intensificación de la lógica onírica y lo irracional.

2.3.3. La Antropología Teatral como disciplina pedagógica

Como nuestro teatro sólo dispone de actores y público, somos especialmente exigentes con ambos. Aún cuando no nos sea posible formar al público -al menos no de modo sistemático-, podemos sin embargo formar al actor. (Grotowski, Hacia un teatro pobre)

Según creemos, la actividad pedagógica constituye uno de los canales más importantes para transmitir los principios y valores que sustentan el trabajo del actor de la Antropología Teatral. Como señalamos anteriormente, como disciplina pedagógica la Antropología Teatral elabora una nueva concepción del vínculo maestro- discípulo que redefine completamente esta práctica, al tiempo que ve en la educación y la expresión corpórea los valores fundamentales para re-pensar la formación del actor: sus objetivos, su modalidad, su metodología.

La Antropología Teatral rechaza el preconcepto de la existencia de un único modelo pedagógico. Su oposición a la pedagogía teatral tradicional se manifiesta, entre otras cosas, en su cuestionamiento de la idea del aprendizaje como incorporación, más o menos activa, de conocimientos, habilidades y técnicas que no pueden ser sino generales y despersonalizadas y que, en definitiva, atentan contra el principio mismo del aprendizaje, basado en la comprensión de la propia individualidad, de las necesidades y las capacidades particulares de cada individuo.

Por lo tanto, lejos de *transmitir* un conocimiento o una metodología idénticos para todos, uno de los objetivos de este modelo pedagógico es que el actor pueda alejarse rápidamente de los parámetros establecidos a partir de una búsqueda personal, en la que el rol del maestro debe limitarse a la orientación y la guía. La relación pedagógica aparece, en esta concepción, como resultado de una “recíproca elección” en la que, no sólo es el discípulo quien elige a su maestro sino también el maestro a su discípulo, lo cual “encierra la exigencia de una relación pedagógica distinta, basada en un intercambio y una influencia profunda que llega hasta una relación en la que no se sabe quién es el maestro y quién el alumno.” (Barba, 1987: 135).

Esta noción de “maestro” proviene de una concepción oriental, la idea de “gurú”, que es quien encarna y, al mismo tiempo, transmite el conocimiento. Remitámonos, en este sentido, a Jeanne de Salzmann y Henri Tracol, (1993) aluden a la función del maestro dentro de la tradición oriental:

(...) la función del maestro no se limita a la enseñanza de las doctrinas, sino que significa una verdadera encarnación del conocimiento, gracias a la cual el maestro puede provocar un estímulo y, por su sola presencia, ayudar al alumno en su búsqueda¹⁵⁸.

Por su parte, en *Hacia un teatro pobre*, el ensayo que da título al libro de Grotowski y que, acorde a su estilo, oscila permanentemente entre la oralidad y la escritura- el director relata la experiencia de preparación de *El Príncipe constante*. La última parte de este ensayo está dedicada a la relación entre director y actor que, en su concepción, no es otra cosa que la prolongación del vínculo maestro- discípulo. Aún sin mencionarlo, Grotowski (2002: 20) alude a su vínculo con Cieslak: “Hay algo incomparablemente íntimo y productivo en el trabajo que realizo con el actor que se me ha confiado. Debe ser cuidadoso, confiado y libre, porque nuestra labor significa explorar sus posibilidades hasta el máximo; el conocimiento se proyecta hacia él, o más bien, *se encuentra en él* y nuestro crecimiento común se vuelve la revelación”

En tanto la tarea de explorar las posibilidades extremas del actor implica un cierto riesgo, es necesario que tanto el director como el actor posean una absoluta confianza en el otro:

El conocimiento se proyecta hacia él, o más bien, se encuentra en él y nuestro crecimiento común se vuelve revelación. Ésta no es la instrucción que se le ofrece a un alumno, sino una apertura total hacia otra persona en la que el fenómeno de “nacimiento doble o compartido” se vuelve posible. El actor vuelve a nacer, no sólo como actor sino como hombre y con él yo vuelvo a nacer. Es una manera muy torpe de expresarlo pero lo que se logra es la total aceptación de un ser humano por otro.

Esta idea transgrede profundamente el vínculo habitual entre director y actor, así como también la noción de una relación jerárquica, erudita, en la que alguien posee el poder -el conocimiento- y el otro lo recibe pasivamente. Lejos de ello, lo que Grotowski propone y lleva a la práctica es una relación de paridad en la que ambos individuos crecen y se descubren a sí mismos y al otro en un vínculo de profunda colaboración y de apertura recíproca. La tarea del maestro es, pues, “enseñar a aprender”, “crear las condiciones de una experiencia a través de la cual el conocimiento puede ser “vivido” del modo más pleno posible” (de Salzmán- Tracol, 1993: 25) y, por supuesto, guiar al discípulo en su

¹⁵⁸ Jeanne de Salzmán y Henri Tracol, *Nota*, en G.I. Gurdjieff, *Incontri con uomini straordinari*, Milano, Adelphi, 1993: 24-25.

búsqueda, tarea que se homologa a la del director en una situación de preparación de un espectáculo.

Esta concepción del vínculo director- actor como una prolongación (o, mejor, una variante) del vínculo maestro- discípulo, constituye una de las bases de la práctica pedagógica de la Antropología Teatral.

Esta relación pedagógica, basada en el modelo teatral oriental puede definirse, entonces, a partir de tres parámetros: a) el maestro es alguien que no solamente posee el conocimiento, sino que también lo encarna; b) este conocimiento va más allá de lo que puede ser escrito o verbalizado; y c) el maestro transmite este conocimiento al alumno en una relación personal directa, profunda, sincera. (De Marinis, 1999: 12-13).

En las distintas variantes del teatro oriental el alumno hereda físicamente la experiencia del maestro, que es transmitida de una generación a otra bajo la forma de precisos impulsos musculares, calidad de tensiones, dinamismos particulares que alteran el comportamiento “natural” para dar lugar al comportamiento artificial. Parte de la experiencia teatral que transmite el maestro es, entonces, un “conocimiento tácito o incorporado” (13), que sólo puede transmitirse oralmente y sobre todo con medios no verbales, mediante el ejemplo concreto y la imitación, en una relación profunda con el alumno. En este sentido, la práctica pedagógica del actor oriental se define también a partir de una “zona del silencio” en la que “lo esencial permanece mudo”. Un silencio “que, finalmente, transmite algo, de forma imprevista, según una lógica superior a cualquier conocimiento pedagógico” (Barba: 1987: 27) y que no puede ser transmitido sino que debe ser descubierto por cada actor. De allí la desconfianza, por parte de Grotowski y sus seguidores, de los “manuales” técnicos y de la escritura como transmisora de conocimientos prácticos -idea que, como vimos, también atormentara a Artaud y que explica, en parte, su rechazo por la literatura-. Como señala Barba (1987: 26) en este sentido:

Una verdadera relación de transmisión concierne a muy pocas personas. Lo que transcurre entre ellos es, en el fondo, una semilla de silencio activo escondido en la pulpa de un saber casi científicamente formulable. Cuando la relación pedagógica se amplía hacia un círculo más grande de personas, permanece tan solo la pulpa. Cuando después se pasa de la relación directa a la palabra escrita, y el que escribe no puede conocer a aquel para quien escribe, las palabras se convierten en mármol y pierden su silencio.

Con la expresión “directores- pedagogos”, Fabricio Cruciani (1995) se refiere a la tradición de grandes directores (Stanislavski, Artaud, Meyerhold, Grotowski, Barba) que fueron, asimismo, grandes maestros de actores -de un modo directo o indirecto-, y cuyas experiencias prácticas y reflexiones teóricas posibilitaron el surgimiento de un nuevo actor y de un nuevo teatro que establece significativas rupturas con la escena dominante. Este actor surge como resultado del trabajo sobre sí mismo, del redescubrimiento del cuerpo y de la conquista de la acción. En efecto, más allá de sus grandes divergencias estéticas e ideológicas, los “directores- pedagogos” determinaron la centralidad del actor, considerado como sujeto y objeto de la “acción real”, en el fenómeno creativo y dieron origen a una nueva pedagogía vinculada con el nuevo saber- hacer del actor, convirtiendo al teatro en un campo de indagación cognoscitiva y de investigación espiritual que sobrepasa el objetivo del mero divertimento y de la evasión. (De Marinis, 2000: 11).

Este “nuevo actor”, que sienta las bases de la Antropología Teatral es, pues, un actor creativo que basa su trabajo compositivo en la expresividad de su cuerpo y en la conquista de la “acción eficaz” (Artaud, 2002; Grotowski, 1986). El modelo pedagógico de la Antropología Teatral se basa en la investigación de la acción real y conciente, que apunta al objetivo de llevar la vida a la escena y de trabajar sobre la verdad primaria del actor, que es su realidad corpórea. La acción real se basa en dos elementos: por un lado, en la precisión, en tanto coherencia formal externa y, por otro lado, en la organicidad entendida como coherencia interna, asegurada por la presencia integral del actor.

Las investigaciones de estos directores- pedagogos y, especialmente de Artaud y de Grotowski confluyen en el planteo, por parte de la Antropología Teatral, de una nueva pedagogía teatral.

Si bien, como sabemos, las ideas esbozadas por Artaud acerca de la preparación técnica del actor poseen un cierto nivel de abstracción -debido, entre otras cosas, a la utilización de un lenguaje poético, pletórico de imágenes y metáforas- constituyeron, sin embargo, el puntapié inicial para una línea de investigación sobre la praxis del actor. Para desmentir el difundido equívoco de que Artaud rechazaba la técnica habría que remitirse a sus escritos tempranos, recopilados en *El teatro y su doble*. En ellos expresa -contrariamente a la idea, planteada por los surrealistas, de que todos los seres humanos son potencialmente artistas- que el verdadero creador requiere de una formación técnica -que, según él, no debía consistir en una formación académica y, menos aún, en una capacitación

intelectual-, lo cual no invalida la posibilidad de que adquirieran un rol activo a partir de la reformulación del lugar del espectador. Por otro lado, la idea de la regeneración corpórea, que se basa en la misma dialéctica de descomposición- recomposición que funda muchas de las pedagogías actorales del siglo XX, apunta a lograr la desarticulación de los automatismos (biológicos, sociales, culturales, personales) que impiden el fluir de una acción espontánea, plena, real, tanto en la escena como en la vida. Este trabajo del actor sobre sí mismo, sobre su propio cuerpo, es el elemento que, según creemos, resultara más productivo para las poéticas teatrales de la segunda mitad del siglo XX y especialmente para la Antropología Teatral.

A partir de estas investigaciones, retomadas posteriormente por Grotowski, la Antropología Teatral elabora una serie de técnicas que conforman una base pedagógica común, es decir, transnacional, apta para la formación del actor en cualquier cultura. Sin caer en el error de pensar en un modo común de hacer teatro, lo que se plantea es la posibilidad de que un modelo teatral se ponga en relación con las experiencias de otras culturas teatrales para intentar hallar principios similares a partir de los cuales transmitir sus propias experiencias. Para los exponentes de la Antropología Teatral, la apertura a la diferencia no significa, pues, caer en el sincretismo y en la confusión de lenguajes. (Savarese: 1980: 15).

A partir de sus diversos viajes al Japón o a la India, Barba toma contacto con los ejercicios del actor-bailarín del kabuki y el kathakali, que se propone adaptar a la tradición pedagógica occidental. Sin embargo, lejos de aspirar a “imitar” o a reproducir los tipos de entrenamiento o las poéticas actorales del actor oriental, el director plantea a sus actores la necesidad de “observar” y de asumir el desafío individual de descubrir y desarrollar, en sí mismo, procesos análogos a los que lleva a cabo el actor oriental cuando pone en evidencia los principios que rigen su presencia escénica y su particular uso del cuerpo.

En la práctica pedagógica que caracteriza a la Antropología Teatral el modelo oriental aparece básicamente en dos aspectos: (Barba, 1987: 183-184)

1. En la codificación de reglas precisas del comportamiento escénico (a partir de la relación peso/ equilibrio, de diversos usos de la columna vertebral, de la alternancia entre introversión y extroversión en las diferentes partes del cuerpo. El análisis de estas reglas, que van más allá de los estilos y de las convenciones de las formas teatrales, puede facilitar al actor occidental un conocimiento de los procesos de la propia energía.

2. En el cuestionamiento de la concepción occidental del proceso pedagógico, basada esencialmente en la transmisión de resultados, es decir, de técnicas que pueden ser reproducidas y utilizadas por los futuros actores.

En este sentido, lo que propone la Antropología Teatral es un aprendizaje basado en la observación y el análisis de los procesos creativos del actor en diversas tradiciones teatrales, lo cual permite “descubrir” modalidades de trabajo diferentes; usos del cuerpo diversos que brindan la posibilidad, a quien observa, de desarrollar procesos análogos en sus propios cuerpos. Desde la primera sesión del ISTA, en octubre de 1980, los participantes -actores, directores y teóricos- se enfrentan a una praxis pedagógica distinta de la habitual, que se plantea como meta el “aprender a comprender”.

A partir de la praxis pedagógica de Stanislavski, los ejercicios para el actor comienzan a considerarse como un complejo de prácticas destinadas a transformar el cuerpo y la mente cotidianos en un cuerpo- mente escénico. Por su parte, Grotowski se propone romper con el círculo ensayo- espectáculo que encierra al actor, para lo cual decide, además de aumentar el tiempo de los ensayos, crear un verdadero *espacio pedagógico*, una *escuela* de formación de actores. El director polaco encuentra esta síntesis entre teatro y escuela en la noción de *laboratorio*, un ámbito para la investigación interdisciplinaria, para la constante experimentación, formación (ético- técnica) y entrenamiento del actor. El entrenamiento de los actores del *Teatro Laboratorio* adquirió entonces la entidad de una práctica autónoma que, independientemente de la producción de espectáculos, apuntaba a la formación integral del actor. El entrenamiento se basaba en una serie de ejercicios físicos -sobre todo gimnásticos -acrobáticos, y de ejercicios plásticos que se dividen, a su vez, en ejercicios elementales- tomados, entre otras fuentes, de Jacques Dalcroze- y ejercicios de composición- provenientes principalmente de la pantomima de Decroux, tendientes a la elaboración de “nuevos ideogramas gesticulares” y faciales y, por último, ejercicios vocales relacionados con la respiración, los resonadores corporales, la impostación de la voz y la dicción. Como expresamos anteriormente, lejos de creer que el entrenamiento podía significar para el actor la adquisición de un saber- hacer -que podía derivar en el exhibicionismo y el puro virtuosismo-, o de aspirar a enseñar a actuar, el director concebía esta práctica como una “vía negativa” (1970), como un medio para

localizar y “remover” las resistencias que bloquean el trabajo creativo para conducir al actor al “núcleo viviente y original” de su comportamiento (Barba).

Grotowski entrenaba a sus actores a partir de ejercicios individuales -creados especialmente para y por el actor, en función de sus propias dificultades-, siempre motivados por asociaciones interiores que renovarían constantemente la partitura física-vocal-. En este sentido, Grotowski creía, como postulaba el Stanislavski de las acciones físicas, que para ser auténtica, la reacción física debía aparecer como la manifestación exterior de un proceso interior -y, por lo tanto, subjetivo- vinculado con la historia particular de cada actor, con sus asociaciones e imágenes interiores. Como parte de su cuestionamiento a las escuelas tradicionales de teatro y de formación actoral, Grotowski señalaba la “confusión” que éstas propiciaban acerca del concepto de “acción física”, que constituye el procedimiento compositivo más importante para el actor¹⁵⁹. En tanto no hay acción física sin una motivación, sin una intención, sin un impulso originado en el interior del cuerpo, todo movimiento que provenga de un impulso involucra todo el organismo.

Esta concepción del entrenamiento se difunde rápidamente en la práctica teatral occidental dando lugar, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, a una red cada vez mayor de seminarios, laboratorios, talleres, “ateliers”, “workshops”, que conformaron una “nueva pedagogía” basada, no en la ejecución de fragmentos acabados en sí mismos (espectáculos o escenas de espectáculos), sino en la enseñanza misma de los ejercicios como experiencia teatral activa.

En una de las cartas que escribe al director del Odin, Grotowski responde a la inquietud de Barba acerca de los ejercicios que había aprendido en Polonia:

Hace bien en revisar nuestros ejercicios. Como usted sabe perfectamente no existe un modelo ideal, todo debe cambiar continuamente. Nosotros también estamos atravesando una fase de trabajo distinta de la que usted siguió: desde la manera de dirigir los ensayos en *El Príncipe constante* hasta los ejercicios. Todo está muy lejos e incluso distinto de como lo hacíamos antes. (...) Por lo que se refiere a los ejercicios, esto quiere decir individualizar el entrenamiento y hacer emerger la “tarea”, la línea de las motivaciones del actor. En la técnica psíquica el proceso de

¹⁵⁹ A diferencia del movimiento o la mera actividad, la acción física tiene una motivación prefijada y un objetivo por lo cual, indefectiblemente, debe producir transformaciones en la situación dramática. Tampoco los gestos deben confundirse con las acciones físicas, en tanto éstas últimas se originan en el centro del cuerpo e involucra todo el organismo -cosa que no sucede con el gesto, más superficial y “periférico”- (Grotowski, 1988).

concretización se ha desarrollado mucho. Creo que estamos creando una variante europea del tantra o del bahkti, que tiene sus raíces en la tradición mediterránea.

Como ya señalamos, los resultados del entrenamiento de Richard Cieslak -que Grotowski considera como un proceso de referencia para quien se dedique a las prácticas preformativas- se plasman completamente en *El Príncipe Constante*, a propósito del cual, comenta el crítico Josef Kelera:¹⁶⁰

La fuerza, y más aún, el éxito de *El príncipe constante*, a mi entender, provienen sobre todo del personaje principal. En la interpretación del actor, los elementos fundamentales de la teoría de Grotowski se manifiestan de modo tan preciso y tangible que ofrecen, no sólo una demostración de su método, sino también los estupendos frutos que éste da.

La esencia de todo esto no consiste en realidad en el uso que el actor hace de su voz o del cuerpo desnudo con el que plasma formas móviles de sorprendente expresividad; y no consiste tampoco en la manera con que la técnica del cuerpo y de la voz forman un todo a lo largo de los extensos y extenuantes monólogos que, tanto desde el punto de vista vocal como físico se aproximan a la acrobacia. Se trata de algo muy distinto. (...)

En mi profesión de crítico teatral no me había sentido tentado hasta ahora a usar esa expresión atrozmente trivial y trillada que en este caso específico, sin embargo, suena como algo muy válido: es una interpretación “inspirada” (...). Una especie de luz psíquica emana del actor. No me siento capaz de encontrar otra definición. En los momentos culminantes de su papel, todo aquello que constituye la técnica recibe una iluminación que vienen desde adentro, con una luz literalmente imponderable. A cada momento, el actor levita (...). Se encuentra en estado de gracia.

Sin adscribir a ninguna escuela ni movimiento en particular en lo que hace a la formación del actor, el modelo pedagógico de la Antropología abreva en una gran variedad de fuentes, especializaciones disciplinarias, técnicas y poéticas que se ocupan de la actuación: *yoga*, pantomima, acrobacia, danza, diferentes deportes, métodos de origen más estrictamente teatral. Lo que propone, pues, no son nuevas técnicas de actuación y de formación del actor sino un uso diverso de esas técnicas, de allí su vinculación con sistemas tan disímiles como el stanislavskiano, el grotowskiano y el meyerholdiano. La Antropología Teatral profundiza, aún más, la autonomía que Grotowski otorga al entrenamiento, hasta hacerlos completamente independientes con respecto al trabajo sobre el espectáculo. En este sentido, como señala Barba (2005: 174): “El training como partitura

de acciones a la vez (acabada) y provisoria, en relación con un particular momento de la investigación y de la experiencia del actor (...) constituye el contexto histórico de la génesis de la Antropología Teatral”.

Por otro lado, el entrenamiento apunta a enfatizar la interrelación cuerpo- mente. Así, los ejercicios físicos que propone la Antropología Teatral -y que adoptan, con algunas variantes, los exponentes de esta tendencia en Buenos Aires- apuntan a disminuir cada vez más la distancia que separa el pensamiento de la reacción física y permiten desarrollar un nuevo comportamiento, un modo diferente de moverse, de actuar y reaccionar, sin que ello signifique permanecer en un nivel superficial en tanto se trata de utilizar los ejercicios como un instrumento para penetrar en la profundidad del individuo.

El actor deberá entrenar su cuerpo y su voz y, al mismo tiempo, deberá aprender a canalizar y controlar el desborde físico de las emociones para evitar caer en acciones desordenadas y estereotipadas, basadas en la imitación exterior del dolor, la alegría y otros estados interiores y en uso declamatorio y falso de la voz. Lo que se busca con el entrenamiento es hacer aparecer los comportamientos sociales de la vida cotidiana -que, por otro lado, constituyen el objeto de la tendencia mimética del realismo/ naturalismo, para procurar ir más allá de los reflejos socialmente condicionados, para dominar y transformar ese proceso en situaciones teatrales.

La preparación que el actor de este modelo requiere no es puramente teatral -y en ello reside, precisamente, su particularidad-, sino que debe basarse en un cierto eclecticismo. Lo que se le solicita es, pues, el dominio de una gran cantidad de técnicas y disciplinas y, por otro lado, un conocimiento absoluto de su propio ritmo (biológico, orgánico) y de sus posibilidades expresivas. En el contexto de este modelo pedagógico, el aprendizaje del actor es un proceso que se prolonga durante muchos años, lo cual explica el dominio absoluto que posee este tipo de actor de su cuerpo y su voz.

En oposición a la pedagogía teatral tradicional, no se trata de aprender una serie de técnicas actorales que terminan conformando clichés y estereotipos que, en definitiva, son soluciones superficiales, sino de “aprender a aprender”, en tanto, como sostiene Barba: “el teatro es el lugar donde las convenciones y las trabas sociales deben desaparecer para dejar sitio a una comunicación sincera y absoluta” (1987: 34). Pero la formación del actor de la

¹⁶⁰ “Monólogos de Ryszard Cieslak en su papel de Príncipe: pasos hacia la cima”, citado en *Hacia un teatro pobre*. (2002: 65)

Antropología Teatral supone, obviamente, una dimensión ética vinculada especialmente con la disciplina y el trabajo constantes. Señala, con respecto a esto, Grotowski (1970: 59)

La expresividad está siempre relacionada con algunas contradicciones y contrastes: una autopenetración sin el acompañamiento de la disciplina no constituye una liberación, sino que se siente como una forma de caos biológico (...). Uno de los mayores peligros que amenazan al actor es, naturalmente, la falta de disciplina, el caos. No es posible expresarse en medio de la anarquía. Creo que no puede existir ningún proceso creativo auténtico en el actor si le falta disciplina o espontaneidad.

Así como la Antropología Teatral cuestiona a la crítica y a los estudios teatrales tradicionales por centrar su análisis únicamente en el espectáculo en tanto producto- objeto, acabado en sí mismo, manifestando un evidente desinterés por el *contexto* y por el *proceso* creativo, una de las críticas fundamentales a la pedagogía teatral tradicional es, justamente, un “afán exitista” a partir del cual se plantea como objetivo únicamente la creación de espectáculos. Lo que se reclama, en este sentido, es tener en cuenta también los contextos de producción, la recepción y, especialmente, el *proceso* de construcción del espectáculo, en tanto fase creativa en la que confluyen diversas “dramaturgias” y en la que se pone en juego el entrenamiento del actor, realizado, como decíamos, de un modo constante e independientemente de los espectáculos.

Otra crítica que, desde el seno de la Antropología, se plantea a la teoría teatral y al modelo pedagógico hegemónico es la ilusión pseudo- científica de completitud y objetividad, así como también la apelación a una única metodología de enseñanza. De lo que se trata, en cambio, es de abordar los objetos de análisis -esto es, el espectáculo y su proceso creativo, la formación y el entrenamiento del actor- desde un horizonte teórico amplio y a partir de la convergencia de una serie de modelos, teniendo en cuenta, además, la imposibilidad -y la inutilidad- de la mera reconstrucción del producto espectacular.

Creemos que la larga experiencia pedagógica que, dentro de estos parámetros, desplegó Eduardo Gilio, director del Teatro Acción, aparece como un paradigma del modelo pedagógico de la Antropología Teatral.

Gilio adscribe a la concepción pedagógica de este modelo¹⁶¹, en tanto concibe la formación del actor como un proceso de “vía negativa” que, contrariamente a lo que

¹⁶¹ Como señaláramos, el grupo ha participado, en varias ocasiones, de las sesiones del ISTA -en la última de las cuales (2006) han presentado el espectáculo *Elgía a Lola Mora*, lo cual les ha permitido tomar contacto

plantea la pedagogía tradicional, no apunta a la adquisición de técnicas y conocimientos, sino a la eliminación de las resistencias que bloquean el trabajo creativo.

La formación del actor de este modelo tiene lugar en una situación de “laboratorio”, basada en dos concepciones fundamentales: la autodisciplina y la reforma permanente. En el caso del Teatro Acción, el hecho de que el resultado del trabajo de cada uno de los actores se desarrolle a lo largo de líneas estéticas y técnicas diversas pone en evidencia, sin embargo, que detrás de esa aparente homogeneidad de resultados, existe una profunda unidad de método.

La visión pedagógica de este modelo se propone:

- 1- Contribuir a la formación de un actor completo, considerado el sujeto creativo más importante del fenómeno teatral, gracias al descubrimiento de sus propias posibilidades expresivas;
- 2- Facilitar al actor el acceso a la “autenticidad”-que no debe confundirse con la mimesis realista- de la interpretación dramática.

Muros de espuma (1993- 2001), *Tras las huellas de un sentido* (1996), *Noa Noa* (1996) y *El hilo de Ardiana* (2001) son demostraciones de trabajo -convertidas luego en espectáculo- que nacieron como consecuencia de la necesidad de los actores del Teatro Acción de exhibir los resultados de su investigación en los planos específicos del entrenamiento, del proceso creativo y de la personalización de los principios técnicos por parte del actor, y se erigen como ejemplos paradigmáticos de la modalidad de trabajo de la Antropología Teatral. *Muros de espuma* -que se encuentra contaminado con elementos de la biografía personal y profesional de la actriz que lo protagoniza- presenta un recorrido desde los ejercicios más elementales hasta la creación de la propia dramaturgia de acciones y su posterior montaje por parte del director. En este sentido, la puesta aparece como una síntesis de las concepciones pedagógicas de la Antropología Teatral y del vínculo maestro-discípulo/ director- actor, tal como la define la Antropología Teatral.

En *Muros de espuma*, la actriz ejecuta las secuencias de acciones físico- vocales al tiempo que explica los objetivos que impulsan cada ejercicio y las dificultades que se propone vencer. Si bien estas motivaciones -vinculadas, como decíamos, con la historia

con otras culturas teatrales y otros modelos pedagógicos- especialmente provenientes de la tradición oriental, una de las principales fuentes en las que se nutre la Antropología Teatral.

personal de cada actor- constituyen un saber privado y “secreto” que generalmente se evita exponer para proteger al actor, pone de manifiesto, en este caso, la existencia de un relato que “sostiene” y justifica, al modo stanislavskiano, las acciones, y que une la partitura externa con la vida interior. Del mismo modo, se ponen en evidencia los mecanismos de la dramaturgia escénica y el funcionamiento de las técnicas actorales, como forma de transgredir la pretensión ilusionista- mimética del teatro realista. Este tipo de muestra-espectáculo es una constante para muchos grupos que se inscriben en este modelo teatral y evidencia una importante dimensión metateatral, en tanto se trata de un “ejercicio” escénico que les permite repensar su propio modo de trabajo, autocorregirse, “abrirse” y mostrarse a los otros, así como también reflexionar acerca de las propias estrategias pedagógicas - especialmente vinculadas con el entrenamiento y el autodidactismo- que aparecen, en este espectáculo, “mezcladas” con los procedimientos compositivos de una puesta en escena¹⁶². Pero creemos que el valor más importante de esta tarea de “ajuste” es poner en primer plano el proceso compositivo y creativo (del actor y del director, de una puesta en escena), en oposición a la importancia y el interés que el teatro tradicional deposita en el espectáculo como producto terminado, como resultado de un proceso cuyas huellas oculta.

El espectáculo es el resultado del entrenamiento personal elaborado por la actriz y demuestra que el valor de esta práctica reside en el trabajo cotidiano, personal, y en la posibilidad de dominar el propio cuerpo.

Enumeramos, a continuación, los ejercicios que conforman el entramado significativo del espectáculo:

- Desplazamientos por todo el espacio variando el punto de apoyo del cuerpo.
- Movilización de cada parte del cuerpo de un modo autónomo.
- Trabajo con el fluir de los impulsos, generando una acción orgánica, es decir, aquella que se origina en la médula espinal y se prolonga hasta las extremidades.
- Proponer diversos desplazamientos y movimientos a partir del principio de las oposiciones. La consigna es luchar contra la fuerza de gravedad.
- Proponer diversos cambios en la dirección de las acciones en el espacio.

¹⁶² El Odin Teatret ha sido, sin duda, el primero grupo que propuso este modo de muestra- espectáculo con la presentación de *El hermano muerto*, elaborado por Julia Varley a partir de su práctica de entrenamiento y de *La alfombra voladora*, que presenta un formato similar, en tanto recrea fragmentos de las intervenciones de Varley en diversos espectáculos del Odin, desde los orígenes del grupo.

-Alterar el equilibrio cotidiano a partir de distintas formas de equilibrio precario o “equilibrio de lujo” (Barba). En una segunda parte del ejercicio, se busca reproducir posiciones de modelos pictóricos (de esculturas, pinturas o fotos) que se encuentren en un equilibrio precario.

- Producir modificaciones en la tensión de cada parte del cuerpo para experimentar diversas “calidades” de energía.

-Realizar la mayor cantidad posible de movimientos corporales -procurando, además, que sean abiertos y amplios-con una soga atada al tobillo y cuya otra extremidad se sostiene con la mano manteniéndola en tensión.

- Realizar una secuencia de acciones a partir del impulso de una parte del cuerpo (por ejemplo, la cadera, el torso, los brazos). Las variantes de la zona del cuerpo en que se origina el impulso ponen en evidencia la transformación de esa secuencia y las distintas calidades de energía que se utilizan en cada caso.

-Presentar los mismos materiales desde “personajes” diversos: el cambio de la actitud corporal, del tipo de gestualidad y de los objetos utilizados produce cambios notables en la partitura, en tanto restringe, extiende, amplía o reduce los movimientos del cuerpo y las acciones o el espacio utilizado.

Si, en esta primera parte de la muestra- espectáculo las consignas y el desarrollo de los ejercicios fueron determinados por el maestro- director, en una segunda parte es la actriz quien crea sus propios ejercicios -ejemplificando el pasaje del entrenamiento guiado al entrenamiento individual de los actores más experimentados- a partir de sus dificultades personales y de los obstáculos concretos que surgen en el proceso creativo.

La tarea de la actriz en la composición de la partitura escénica alternó entre la creación del diseño formal (la partitura físico- vocal) y la decisión sobre las características del ejercicio a partir de una pauta muy sencilla dada por el director y la creación personal - sin la guía del director- de la idea- base del ejercicio y de sus objetivos. Esta modalidad de trabajo no hace más que poner en evidencia la libertad creativa y el gran protagonismo del actor en el proceso compositivo. Todos los ejercicios se alternan con secuencias de relajación, en las que los músculos se aflojan para, inmediatamente, recuperar la “tensión escénica”.

La segunda parte del espectáculo consta de los siguientes ejercicios:

- Proponer la mayor cantidad posible de modos de caerse y levantarse, utilizando diversos apoyos corporales.
 - Realizar distintos ejercicios acrobáticos, con el objetivo de integrar el cuerpo y la mente en cada acción. (Ejercicio propuesto por la actriz)
 - Experimentar diversos tipos de respiración (diafragmática, torácica, etc.) alternando distintos resonadores corporales. Para ejemplificar esto, la actriz crea acciones físicas contraponiendo, por ejemplo, la respiración diafragmática (que amplía las posibilidades de la voz), con la respiración torácica (más superficial, asociada con vivencias personales).
 - Imitar, con la única ayuda de la voz, sonidos, tonalidades y timbres de voz a partir de la utilización de distintos resonadores, como así también de palabras o cantos.
 - Improvisar una secuencia de acciones físicas a partir de un estímulo determinado. Repetir la acción hasta fijarla, en todos sus detalles. Luego, realizar variaciones en esta secuencia según distintos principios:
 - a-Cambios de ritmos
 - b- Cambios de dirección
 - c- Cambios en la calidad/ intensidad de energía
 - d- Cambios del “tamaño” de la acción
 - e- Reducción y ampliación del espacio de movilidad.
- Todas estas variantes en la partitura física deben mantener intactos los impulsos originales de cada movimiento o acción.
- Centrar una secuencia (o más) de acciones en diferentes partes del cuerpo, de cuyo impulso original surge el movimiento o acción.
 - Improvisar a partir de un estímulo exterior, con el objetivo de fijar un conjunto de acciones con un principio y un final.
 - Potenciar la expresividad de las múltiples tensiones que atraviesan el cuerpo del actor. Este fluido de tensiones es el “bios” del actor, su energía y define su presencia escénica.
 - Comprimir, en movimientos restringidos, las mismas energías físicas puestas en marcha para la realización de una acción más amplia. La retención de energías (el sat) revela el máximo de intensidad en el mínimo de actividad.
 - Utilizar el principio de la simplificación para concentrar la partitura a un espacio más restringido, manteniendo todos los impulsos originarios, pero reproduciendo únicamente los elementos esenciales de la acción

- Realizar, con la voz, una secuencia equivalente a la secuencia de acciones.
- Elaborar diversas secuencias a partir de un estímulo musical, que no sólo impulsa las acciones sino que las modula a partir de su propio ritmo. Una variante del mismo ejercicio es la relación texto- música, la música determina el ritmo del texto, lo asimila a su cadencia, decir musicalmente el texto, cantarlo. El agregado del texto pone de manifiesto las variaciones que sufren las acciones a partir de la introducción de un elemento exterior y la progresiva asimilación de ese elemento, que se convierte entonces en parte estructural de la partitura.
- Realizar una secuencia de acciones deteniéndose en el momento previo de cada acción, para poner en evidencia el momento de *sats*, es decir, de mayor retención y contención de la energía.

Antes de analizar brevemente *Muros de espuma*, debemos aclarar que, si bien el eje de articulación de todos los fragmentos de esta muestra- espectáculo es la explicación que brinda la actriz al espectador con el objetivo de exponer los resultados de su investigación personal, de esclarecer su modalidad de trabajo y los posibles caminos de un proceso creativo, existe una “semilla de silencio activo” (Barba, 1987: 26), una actitud reservada y, en cierto sentido, evasiva, que preserva los detalles acerca de una experiencia de trabajo. Grotowski creía, en este sentido, que la exposición pública de los descubrimientos realizados constituye una exhibición innecesaria de un acto creativo que no deja de ser privado y que, además, es intransferible en tanto forma parte de la experiencia personal de cada actor. La regla de “respeto absoluto” se extiende -según reza la “Declaración de principios” escrita para uso interno del Laboratorio Teatral- al lugar de trabajo, los trajes, la utilería, cualquier elementos de la “partitura de actuación”, un tema musical o las líneas del texto”. En el caso de los integrantes del Teatro Acción debemos agregar, además, que cada actor vuelca sus experiencias profesionales, sus dudas, sus metas y los obstáculos vinculados con su entrenamiento y con su desempeño personal en el grupo en un diario personal, que constituye un verdadero documento de análisis.

Muros de espuma pone en evidencia que el trabajo técnico del actor se divide en dos fases sucesivas: descomposición/ recomposición del cuerpo, montaje/ desmontaje de la acción física. La precisión de las acciones que componen las partituras físicas es el signo de una energía dirigida hacia un único fin y son el resultado de estímulos exteriores -también

precisos, concretos y situados en el espacio- que ponen en marcha la fantasía del actor y que constituyen, por lo tanto, el punto de partida del proceso creativo. Cada acción llevada a cabo el actor debe -como pedía Stanislavski- ser conciente y transformadora, así como también poseer un objetivo, un comienzo, un desarrollo y un final claramente establecidos.

Se manifiesta una lógica sonora a través del ritmo de las acciones físicas y vocales, que se configuran a partir de las variaciones de tono y velocidad, los intervalos, los cambios de volumen e intensidad de la voz, los acentos tónicos que subrayan ciertas frases o palabras, las pausas, la respiración, los distintos matices de la voz. Esta pulsación vocal y física constituye, en esta concepción, una señal de que el cuerpo vivo participa en la acción de un modo integral.

En lo que respecta al actor, como ya señalamos, su creatividad se incentiva a partir de una sensación de protección y de seguridad durante el entrenamiento y en los ensayos, que debe recrearse en la situación teatral. Para ello debe eliminarse todo posible bloqueo - la inseguridad, los miedos o en el caso de un actor tradicional, la necesidad de recordar el texto-. Debe lograr, además, dejar atrás aquello que acaba de realizar y olvidarse momentáneamente del curso que tomarán posteriormente sus acciones; su único objetivo estar presente en el “aquí y ahora” de la acción.

Se deduce, a partir de esta puesta en escena -como así también del resto de las producciones del grupo- la concepción del actor como un sujeto que acciona, y que lo hace de un modo diverso al cotidiano, a partir de acciones reales, pero no realistas, creíbles -por su autenticidad-, pero no miméticas con respecto a un referente exterior. En efecto, si bien el actor recurre a los principios de una acción real, opera en ellos una serie de cambios: el “descentramiento” del equilibrio, la introducción de un principio de oposición en cada acción o entre diversas partes del cuerpo -que puede obtenerse, por ejemplo, construyendo una resistencia-, la transformación del peso en energía. De lo que se trata es de crear “acciones vivas”-es decir, aquellas en las cuales el actor compromete su espina dorsal y su torso, en una concepción deudora del principio fundamental del mimo decrouxiano- a partir de la creación de un equivalente de las fuerzas que operan en nuestro cuerpo en las acciones cotidianas.

Lo interesante es observar cómo, por medio de este proceso de artificialización -que comienza con la elaboración de partituras físicas por parte del actor y culmina en su ensamblaje y armonización a cargo del director, es posible retornar a un sentido de

organicidad en el que la técnica pierde su mecanicidad y las acciones “fluyen” de un modo más natural.

Por otro lado, esta muestra de las diversas fases por las que atraviesa el proceso creativo del actor y del director pone en evidencia la función que la Antropología Teatral adjudica a ambos en la creación de un espectáculo. En efecto, como señala Julia Varley (2006), se trata de un trabajo conjunto, de colaboración mutua, que puede condensarse en la imagen de “un bloque de mármol, que el actor y el director deben esculpir juntos, en una relación simbiótica, para crear la escultura” (Julia Varley, 2006). En este trabajo conjunto la función orientadora del director puede definirse a partir de las siguientes tareas:

- a- Estimular las imágenes mentales sobre las que se apoya el actor para improvisar.
- b- Ayudar al actor a memorizar y fijar la partitura físico- vocal desde el interior.
- c- Revitalizar durante todo el proceso creativo esta partitura con asociaciones e imágenes internas.
- d- Sostener el trabajo del actor en el momento en que su partitura está sujeta a modificaciones y manipulaciones.
- e- Renovar las acciones físicas durante el espectáculo y evitar su cristalización y su mecanización.

A partir de su experiencia de cuarenta y dos años como actriz del Odin, Julia Varley sostiene:

La libertad creativa del actor se sustenta, en el estricto dominio de la técnica. Una vez que el actor fija detalladamente su trabajo en una estructura, es esa misma estructura la que le permite sentir que su cuerpo está vivo, que sus acciones son orgánicas y que su imaginación y sus asociaciones interiores pueden fluir libremente. Como actriz siento que la forma, que al comienzo estaba en primer plano y que debí elaborar concientemente, desaparece de algún modo, no pienso en ella ni me esfuerzo en recordarla, sino que es el cuerpo el que piensa¹⁶³.

¹⁶³ En la conferencia que brindara Julia Varley el martes 22 de noviembre de 2006, en el IUNA (Instituto Universitario Nacional de Arte), en la ciudad de Buenos Aires.

2.4. Omar Pacheco y el *Teatro Libre*: las variantes del modelo teatral antropológico.

2.4.1. Historia y poética del grupo.

Durante su exilio en Estados Unidos, Omar Pacheco -actor, autor y director teatral- realiza una intensa actividad como director en la ciudad de Nueva York. En el año 1977 funda, junto al director de cine colombiano Tulio Ossa, la organización multidisciplinaria *Exilio Hoy* -que cuenta, aún en la actualidad, con el asesoramiento del director argentino- en el estado de Connecticut, donde realiza talleres abiertos multidisciplinarios con profesionales del cine, la antropología, el teatro y la danza. Tres años más tarde, en 1980, se establece en San Pablo, Brasil, donde organiza diversos seminarios para actores. Allí funda el grupo Teatro Cero con el que lleva adelante una intensa actividad pedagógica, concretada en numerosas producciones con las que recorre el norte de Brasil. En 1981, ya de regreso en Buenos Aires, continúa desarrollando una metodología de trabajo conformada a partir de sus propias experiencias prácticas y su condición de autodidacta. Esta metodología comprende, no sólo una modalidad concreta de trabajo, sino también un modelo pedagógico, que pone en práctica a través de talleres y seminarios de investigación.

Pacheco crea el Grupo Teatro Libre (teatro- escuela) en 1983, época de gran efervescencia política y cultural debido al fin de la dictadura, en la que los intelectuales y artistas manifestaban un gran interés en agruparse y hacer causa común, enfrentados a la ardua tarea de reconstruir un país sumido en ruinas, tanto a nivel social, como político, económico y cultural. El grupo, se conforma como resultado de un riguroso trabajo de investigación de Omar Pacheco que respondía al propósito de encontrar alternativas creadoras para un teatro nuevo y, como él mismo señala, para un “actor nuevo” y un “hombre nuevo”¹⁶⁴. El Grupo Teatro Libre constituye un ejemplo paradigmático del modo en que los exponentes de la tendencia de la Antropología Teatral conciben la idea de “grupo” que, como señalamos, no responde a la tradicional concepción de elenco, en tanto, lejos de disolverse una vez concluida la representación de un espectáculo, los actores conforman un núcleo permanente de trabajo, de investigación y experimentación, que se vinculan a partir de intereses estéticos y filosóficos. De hecho, como en los casos analizados anteriormente, la mayoría de los actores que integran el grupo en la actualidad se

¹⁶⁴ Salvo aclaración, las expresiones de Pacheco y los actores del Grupo Teatro Libre corresponden a dos entrevistas que les realizáramos en julio y octubre de 2006.

integraron a él desde sus inicios y se formaron actoralmente con Pacheco. Se encuentra implícita, en esta idea, la concepción de grupo militante, que esgrime la posibilidad concreta de elaborar una cultura de resistencia: “Creo mucho en la fuerza de los grupos, tanto en el plano artístico como social e ideológico, y en la democratización grupal” señala el director en un reportaje que le realizara Hilda Cabrera para el periódico *Página 12* (19-05-01)

El año 1983 señala el lanzamiento “oficial” del grupo, porque constituye el momento en que sus integrantes definen un marco teórico y práctico para desarrollar su propuesta artística y se establecen con rigor profesional. Desde sus comienzos, el grupo alterna la producción de espectáculos callejeros, con los de sala -éstos últimos presentados, generalmente, en espacios no convencionales, o en su propio teatro, re-organizado para cada puesta en escena-. Mencionemos, como los espectáculos más representativos del Grupo Teatro Libre: *Juan y los otros*, que se presenta en 1984 y que responde a un proceso de investigación específico. A partir de este trabajo, Pacheco decide dedicar un tiempo a la experimentación en situación de laboratorio (entrenamiento grupal e individual) y un tiempo para la investigación de procesos particulares asociados con un espectáculo determinado, hecho que con el tiempo se convierte en una constante del grupo, y que lo vincula estrechamente con el modelo de la Antropología Teatral-. *Juan y los otros* es, pues, producto de un trabajo de investigación relacionado con la modalidad del teatro callejero, que apunta a crear un lenguaje específico y a plasmar la poética del grupo. Las siguientes producciones del Grupo Teatro Libre la poética individual de cada actor, al tiempo que definen los rasgos de una poética grupal, claramente identificable: *Andróginos* (1985), *Génesis* (1987), *Obsesiones* (Centro Cultural Recoleta, 1988), *Sueños y ceremonias*, (que se estrena en Neuquén, en 1990 y se repone en el Teatro Lasalle, en Buenos Aires); *Memoria*, (estrenada en el Teatro Babilonia, en 1993 y repuesta en La Otra Orilla, donde se mantiene en cartel durante nueve temporadas), *Cinco Puertas*, espectáculo con el que, desde su estreno en La Otra Orilla, en 1997, realiza siete temporadas consecutivas, y *Cautiverio* (La Otra Orilla, 2000). Estas últimas producciones conforman una trilogía, a la que, en el año 2006, se le agrega otra pieza, *La cuna vacía*, que puede considerarse una suerte de “versión tardía”, en tanto continúa la misma línea estilística y semántica que las piezas antes mencionadas. Previamente a esta pieza, el grupo estrena -ya por fuera de la trilogía- *Del otro lado del mar* (2005?).

El Grupo Teatro Libre cuenta, desde 1994, con un espacio propio: el Teatro La Otra Orilla, nombre emblemático con el que, indirectamente, los actores y el director hablan de cómo se ven a sí mismos, y definen su posición dentro del campo teatral, manifestando su voluntad de permanecer al margen de los modos habituales de producción y de mantener una relativa independencia con respecto a las instituciones legitimantes oficiales. La Otra Orilla es, además, un centro de investigación y formación teatral y el espacio de producción del grupo. La sala se mantiene económicamente gracias a las actividades culturales que organizan los actores y, principalmente, a la práctica pedagógica de su director.

Esta obra ha recibido los premios Nexo (1998) y Leónidas Barletta, por la categoría Nuevas Tendencias (1997/1998), mientras que por *Memoria* reciben, en 1993, el Premio María Guerrero a la dirección, otorgado por la Asociación Amigos del Teatro Nacional Cervantes y el ICI (Instituto Cooperativo Iberoamericano del gobierno español). Este hecho no hace más que poner en evidencia las tensiones existentes entre el centro y la periferia del campo teatral, entre lo canónico- oficial- legitimado y aquellos grupos/teatristas/tendencias que, voluntariamente, se ubican al margen de los parámetros establecidos. En el mismo sistema de tensiones puede englobarse la participación del grupo en diversos festivales, que funcionan como agentes legitimantes -más allá del hecho de que algunos de estos eventos sean organizados y protagonizados por tendencias teatrales “alternativas”¹⁶⁵.

Pero es la actividad del propio director el factor que ejemplifica más cabalmente las tensiones entre centro- periferia (del campo teatral) puesto que, si por un lado manifiesta su voluntad y plena conciencia de relacionarse con un “teatro alternativo” al modelo institucionalizado, por otro lado, y a pesar de su gusto por los márgenes plantea -de un

¹⁶⁵ El grupo se presenta oficialmente en el Primer Festival Latinoamericano de Teatro, en Córdoba, con *Juan y los otros*. En 1985. La misma obra se presenta luego en el marco de la Fiesta Nacional del Teatro, (TEATRAZO '85), realizada en Buenos Aires; mientras que en 1986 participan en el Festival Internacional de Montevideo, Uruguay, y en el Congreso Mundial de Educación para el Adulto, organizado por la OEA (Organización de Estados Americanos), en el Centro Cultural General San Martín, de Buenos Aires, también con *Juan y los otros*. Este espectáculo les garantizó, además, su participación en el Primer Festival Nacional de Teatro Independiente, organizado por la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires en 1988. Al año siguiente integran la nómina de grupos participantes del Festival Nacional de Teatro Callejero, (TEATRAZO '89), que se lleva a cabo en Tucumán, donde presentan *Obsesiones*. Con *Sueños y Ceremonias* se presentan en EUROKAZ, Festival Internacional de Teatro de Zagreb, Croacia (1992) y en el 4° Dallas Festival, (Texas, Estados Unidos, 1996). Mientras que con *Cinco Puertas* participan en el II Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires (1999), en el 23° Festival Internacional de Teatro y Expresión Ibérica (FITEI), en Porto (Portugal) y en la 43° Edición del *Spoletto Festival* (Umbria, Italia), estos dos últimos eventos realizados en el año 2000 y, luego, en el Festival de Sydney, 2002. El Grupo Teatro Libre participó, además, del festival internacional de Buenos Aires (2003/ 2005).

modo más o menos conciente- una del estrategia “del hereje” (Bourdieu, 1997:62) que, desarrollada de un modo más o menos consciente, utiliza ese mismo discurso “alternativo” con vistas a ocupar lugares legitimados dentro del campo teatral. Bourdieu habla de “ortodoxia” y “herejía” en el sentido que Max Weber da a estos términos en su teoría de los “agentes religiosos”. Dice Bourdieu (1997: 63) a propósito de esto: “Las estrategias de los agentes y de las instituciones inscriptos en la lucha literaria, es decir sus *tomas de posiciones* dependen de la *posición* que ocupen en las estructuras del campo (...), que los impulsa, ya sea a conservar la estructura de esta distribución, por lo tanto a perpetuar las reglas del juego en rigor o a subvertirlas”.

Baste mencionar como ejemplo, en este sentido, su trabajo de dirección del espectáculo *Tangueras* (2002), perteneciente al circuito comercial –oficial, estrenado en el Teatro El Nacional.

De acuerdo con los parámetros de la Antropología Teatral, Omar Pacheco organiza diversas actividades culturales en barrios y organismos del estado, muchas de las cuales fueron coordinadas por la Secretaría de Cultura de la Nación, (hecho que manifiesta, una vez más, la tensión oficial/ alternativo), al tiempo que desarrolla una intensa actividad pedagógica, fruto de sus investigaciones -teóricas y prácticas- centradas en la actividad del actor. El Centro de Investigación y Formación Actoral *La Otra orilla*, creado y dirigido por él, constituye una suerte de laboratorio teatral que adscribe a los parámetros pedagógicos del modelo teatral antropológico. Allí, el director y sus discípulos desarrollan además su propia metodología de trabajo, que Pacheco denomina “Método interdisciplinario”, en tanto contiene elementos provenientes de la psicología, del cine y, especialmente, de la Antropología Teatral. Es interesante destacar que el Centro de Formación cuenta con la asistencia de estudiantes y actores provenientes de diversas regiones del país. Según el director “Este acercamiento y adhesión de personas provenientes de regiones geográficas tan disímiles no es azaroso. Los contactos iniciales de muchos de ellos, sus primeros registros, están vinculados con espacios abiertos, con tradiciones y festividades antiguas; familiarizados con los elementos primarios de la naturaleza. Estas impresiones generan signos en estado preconciente o inconsciente opuestos a la cosificación y falta de identidad que provocan las grandes ciudades” y continúa señalando “El aprendizaje propone transformar el comportamiento social en un acto creativo, a partir de una visión antropológica del hombre y en un teatro de franca ruptura en su forma y contenido”. La

concepción que esgrime el director acerca del entrenamiento físico cotidiano del actor, aparece claramente vinculada con las nociones planteadas por Grotowski en su Laboratorio Teatral y definida por la Antropología Teatral. Se trata de un entrenamiento que requiere “una gran disciplina y sacrificio” y apunta a “la ruptura de los hábitos y los clichés, y la construcción de un imaginario distinto: algo que nos saque del naturalismo y nos ponga cerca de una instancia superador” (Pacheco, *Página 12*, 19-05-01).

Los espectáculos del grupo proponen un uso innovador del espacio, entendido como un ámbito de relación, de vinculación con el espectador. En este sentido puntualiza Artaud (2002: 85) la necesidad de reemplazar el espacio escénico y la tradicional separación de la sala por un “espacio total, sin tabiques ni obstáculos, que será el teatro de la acción, un espacio utilizado en todas las posibilidades expresivas de sus dimensiones”. Este espacio lúdico, configurado a partir de las acciones del actor, requiere “una comunicación sin mediaciones entre espectador y espectáculo, entre actor y espectador, desde que éste, ubicado en el centro de la acción, está rodeado y atravesado por la misma” (85). En ese sentido, Grotowski (1986), quien consideraba al espacio como un elemento vital de la composición escénica, objeto de operaciones de adaptación, reorganización y transformaciones diversas que apuntaran a potenciar su espectacularidad implícita. A pesar de que la “escritura autoral” de Pacheco y la poética del grupo presenta rasgos reconocibles y particulares, cada espectáculo requiere, como decíamos, un proceso de búsqueda particular que se plasma en el resultado final. El espacio aparece, entonces, como una dimensión que debe construirse, y no sólo a través de la experiencia del actor, sino también a partir de la experiencia del espectador. Se trata de un espacio que debe rehacerse en cada puesta en escena y que adquiere una dimensión dramáticamente activa -en tanto constructora de sentido-.

El modo en que Omar Pacheco concibe la tarea dramática se aleja del modelo tradicional para girar en torno al trabajo del actor: tanto si se trata de un material que ha sido creado y fijado por el mismo actor en partituras físicas como en el caso de que el material configurado por el actor sea fijado por un agente exterior -generalmente el director o, eventualmente, un dramaturgo -. En este sentido, afirma Pacheco:

Creo en una dramaturgia nueva donde lo más importante es que el actor transmita lo que piensa y lo que siente más que lo que dice. Por eso nosotros no podríamos llamar a un actor de afuera ni creo que los nuestros pudieran trabajar en cualquier

lugar. Yo no tengo una dependencia petrificada de la dramaturgia ni una concepción del actor como un reproductor de los deseos del director. (*Clarín*, 8-9-2000)

La poética del Grupo Teatro Libre se basa en los procedimientos de la parodia, la multiplicación de los planos de realidad y de sentidos, la autoseñalización del proceso teatral, la creación de un lenguaje opaco que subraya la artificialidad del teatro, la fragmentación, el quiebre de la linealidad discursiva, la valoración de la materialidad del lenguaje. Pero sin duda uno de los procedimientos compositivos más importantes de sus espectáculos es lo que Einsestein definía como atracción:

La atracción (desde el punto de vista del teatro) es cualquier momento agresivo del teatro, es decir, cualquier elemento suyo que ejerza sobre el espectador un efecto sensorial o psicológico, probado experimentalmente y calculado matemáticamente, tal que produzca determinadas sacudidas emotivas, las cuales a su vez, todas juntas, determinan en quiénes las perciben, la condición para recibir el lado ideal y la conclusión final ideológica del espectáculo (...) Yo considero la atracción, desde el plano de la forma, como el elemento autónomo y primero de la construcción del espectáculo: la unidad molecular (esto es, constitutiva) y de la *eficiencia* (*dejstvennost*) del teatro y del *teatro en general*¹⁶⁶.

La poética espectacular del grupo se construye a partir del recurso de la descomposición- recomposición/ montaje de la acción escénica basado en:

- a- Un juego de contrastes entre diversas acciones o entre diversos segmentos de acciones, entre diversas imágenes o secuencias de imágenes que se seleccionan y se configuran a partir de una verdadera operación de montaje.
- b- La no linealidad de las acciones, la ausencia de una concatenación lógico- causal y la repetición basada en múltiples variantes.

En todas las producciones del grupo se busca incomodar y desestabilizar al espectador que desde un comienzo se halla sumergido en una semi-oscuridad, desde donde entrevé imágenes de gran impacto sensorial y poder sugestivo, y percibe la energía casi palpable de los actores, a partir de una relación de gran proximidad física. Se trata de “tocar” casi físicamente al espectador y despertarlo de su adormecimiento, a través de un juego de contrapunto, rupturas de tono, asimetrías, contrastes. La conformación de un lenguaje escénico hermético y complejo, redundante en una puesta en escena cerrada sobre sí misma, autotextual.

¹⁶⁶ Citado en Cruciani- Falletti, *op. cit.*, 1992: 74.

En este sentido, se apunta al espectador que vive el teatro como una experiencia energética y sensorial, en tanto se lo provoca y se lo interpela desde la creación de partituras físico- vocales que valorizan la materialidad de los signos y que se hallan desbordadas por la emotividad. Tal como expresa el director en el programa de mano del espectáculo *Del otro lado del mar*: “Mi propuesta busca instalar al espectador en un espacio inhabitual, sin definición temporal, para vulnerar su resistencia intelectual y apuntar directamente a la percepción y a sus sentidos”. Idea que, obviamente, resulta válida para el resto de sus producciones escénicas.

2.4.2. Función social del modelo antropológico

Tal como Jauss (1976) mencionara a propósito de la literatura, la función social del teatro consiste en introducir la experiencia artística en el horizonte de expectativa de la praxis vital del espectador para producir un efecto retroactivo en su comportamiento social.

Más allá de esta función social básica del teatro, Artaud no cree -como puede deducirse de diversos pasajes de *El teatro y su doble-* que el teatro posea una vocación estrictamente política o que tenga la capacidad de producir cambios en la sociedad, al menos no de un modo inmediato y directo. Señala a este respecto que: “Tenemos necesidad de auténtica acción pero sin consecuencias prácticas. La acción del teatro no desborda al plano social y menos, mucho menos, al plano moral y psicológico” (Artaud, 2002: 101). Lo cual no significa, por supuesto, que el teatro permanezca ajeno a la “agitación e inquietud propia de su tiempo”. Lejos de ello: “El teatro puede impulsar (...) esa transformación profunda de las nociones, costumbres, creencia y preceptos en que se sustenta el espíritu de la época” (103). Un teatro eficaz es, para él, aquel que a través de una acción sutil e indirecta consigue “liberarnos de nuestra pequeña mezquindad”, logrando “una cualidad de semejanza universal de tal orden que produzca un efecto inmediato” (102). En este sentido, el teatro aparece como un espacio de resistencia que, en tanto fenómeno vivo, se muestra absolutamente sensible al contexto en el que se produce, “pero habrá de serlo a su manera; vale decir, ejerciendo resistencia a la tendencia económica y técnica del mundo, pondrá otra vez de moda las inquietudes centrales y pasiones que el teatro moderno ha ocultado tras el epidérmico barniz del hombre falsamente civilizado” (107).

La cultura -y, por lo tanto, el teatro- deben hacerse cargo de las necesidades profundas del hombre, convirtiéndose en un instrumento capaz de ampliar nuestros horizontes cotidianos, de fundar una nueva realidad o de extender sus límites, creando un universo de sentido para el hombre.

Asimismo, en el Primer Manifiesto del Teatro de la Crueldad (2002: 79-88), y en una concepción solidaria con los principios vanguardistas, Artaud plantea la necesidad de convertir al teatro en una “máquina de desautomatización y contraposición” que logre despertar al hombre de su sueño. El teatro debe actuar sobre la sensibilidad del hombre y modificar su percepción como forma de modificar el orden social. Se trata, entonces, de utilizar al teatro como instrumento cuyo alcance se limita -nada más y nada menos- que a la dimensión individual y subjetiva del hombre, a la esfera de su vida privada en tanto, sólo movilizándolo profundamente al espectador a través de la dimensión sensorial del espectáculo será posible, eventualmente, la transformación social.

Esta idea es retomada y profundizada por Grotowski, para quien el teatro constituye uno de los tantos medios posibles para que el hombre pueda alcanzar la plenitud personal y la trascendencia espiritual. En efecto, la cada vez mayor centralidad del actor en su concepción teatral y en sus espectáculos -reforzada por la ruptura de las convenciones del teatro tradicional y por la anulación de la distancia entre actores y espectadores- no es más que la metáfora de la centralidad del hombre y de su capacidad de construir su propio destino. En este sentido, la función del teatro es, para Grotowski: (1986: 16), la de ayudarnos

a cruzar nuestras fronteras, sobrepasar nuestras limitaciones, colmar nuestros vacíos, colmarnos a nosotros mismos. (...) En esta lucha con la verdad íntima de cada uno, en ese esfuerzo por desenmascarar el disfraz vital, el teatro, con su perceptividad carnal, siempre me ha parecido un lugar de provocación. Es capaz de desafiar a sí mismo y a su público, violando estereotipos de visión, juicio y sentimiento.

Por su parte, y en una misma línea de pensamiento, los exponentes de la Antropología Teatral descreen de la posibilidad del teatro de operar cambios directos en la sociedad. “El valor del teatro no reside hoy día en su función sociológica, difusa e indefinible, sino en el sentido psicológico preciso y distinto que asume para cada actor y para cada espectador” (Barba, 1987: 38). Renunciando a lo que aparece, en nuestros tiempos, como una utopía, lo que se pretende no es “desenmascarar a la sociedad burguesa

(...) sino desenmascaramos a nosotros mismos como miembros de semejante sociedad”. En este sentido, se adjudica al teatro -y al arte en general- un objetivo menos ambicioso: el cuestionamiento de los valores culturales establecidos; al tiempo que se cree firmemente en la posibilidad del teatro de erigirse como un instrumento de autoconciencia que nos permitiría intentar comprender, a través de la propia experiencia, el tiempo y los acontecimientos que nos tocan vivir:

Ya no se trata de ser un misionero o artista original. Se trata de ser realistas. Nuestro oficio es la posibilidad de cambiarnos. (...). No debe preguntarse: ¿qué significa el teatro para el pueblo? Es una pregunta demagógica y estéril. Más bien: ¿qué significa el teatro para mí? La respuesta convertida en acción, sin compromisos ni miramientos, será la revolución en el teatro. Barba (1987: 253)

La renuncia a la función sociológica del teatro –que aparece como difusa e indefinible- deja lugar, entonces, a la observación del sentido psicológico, preciso y diverso que adquiere el teatro para cada actor y para cada espectador.

Según creemos, el teatro de Omar Pacheco presenta, en este sentido, una interesante variante con respecto al modelo teatral antropológico en tanto, si bien por un lado recupera y acentúa la función que adjudicaron al teatro Artaud y Grotowski, esto es, la de constituir un instrumento de transformación y toma de conciencia para el actor y el espectador -lo cual supone, para otros exponentes del modelo teatral antropológico, renunciar a la pretensión de cambiar la cultura o la sociedad-, por otro lado construye una fuerte crítica social y política a los abusos de poder, la corrupción y a quienes, enegrecidos por el poder, se convierten en verdaderos “monstruos”. Se profundizan, entonces, las premisas de la Antropología Teatral acerca del sentido social del teatro: no se trata únicamente de cambiar al hombre, sino también de construir una sociedad distinta por medio del arte.

Dentro de esta tendencia encontramos dos líneas divergentes: la línea mayoritaria que, enarbolando la bandera de la resistencia adhiere a la nueva utopía posmoderna y sostiene, por lo tanto, la creencia de que el cambio es posible -aunque siempre partiendo de una dimensión concreta e individual- y la visión pesimista, que registra la decadencia de los sistemas políticos vigentes, la pérdida de los valores tradicionales y la voluntad de autodestrucción del hombre. Ambas líneas, sin embargo, defienden la necesidad de la memoria - personal y colectiva- como el único pilar desde el cual podemos constituirnos como sujetos y, por extensión, como sociedad. (Sarlo, 2005). La segunda línea se identifica con lo que Pellettieri (2002) denomina “teatro de la desintegración”, en tanto muestra la

desintegración textual y social, la incomunicación familiar, el feroz consumismo, la violencia gratuita, la ausencia de amor y solidaridad en la convivencia y lo hacen, a nivel estético, refuncionalizando algunos procedimientos del absurdo y, a nivel semántico, intensificando el relativismo y el nihilismo absurdista. Mientras que la primera de ellas –en la que ubicamos el teatro de Pacheco– se vincula con un “teatro de la resistencia” (Pellettieri, 2002). Este teatro expresa un renovado interés por elaborar estrategias culturales de preservación y de resistencia contra las formas universales e indiferenciadas y contra la cultura oficial aunque “ya no pretende la ruptura del sistema teatral anterior sino que, desde su interior, propone una nueva forma de hacer teatro sin desconocer los modelos del pasado. La recontextualización y refuncionalización del discurso moderno se construye, en esta cultura de resistencia, a partir de la supresión de las oposiciones forma/ contenido, realismo/ formalismo, cultura alta/ cultura popular. (Pellettieri, 2002: 12).

La concepción del teatro como *práctica social*, como instrumento de conocimiento y toma de conciencia (es decir, como hecho didáctico, aunque de un modo diverso a como lo practicarán, por ejemplo, los exponentes del teatro independiente argentino de la década del ‘30) puede deducirse a partir del análisis de los metatextos de Omar Pacheco y de los integrantes del Teatro Libre, así como también de los comentarios críticos sobre sus espectáculos.

El *Teatro Libre* adhiere a una concepción del teatro que lo define como una ceremonia para “iniciados”: sus espectáculos están dirigidos a un número reducido de espectadores (no más de sesenta o setenta), que participan de una suerte de “rito”, idea que se plasma a partir de un particular uso de los signos escénicos: iluminación tenue, música creada especialmente para la puesta en escena y valorada en su capacidad de crear atmósferas, un espacio que anula las distancias entre espectador y actor flexibilizando notablemente el espacio de veda (Breyer) pero que, sin embargo, no será destruido ni invadido en ningún momento, pero también desde una actuación “orgánica”, que integra el cuerpo y la mente. El teatro debe ofrecerse, pues, un mundo- otro, paralelo a la realidad cotidiana, un ámbito separado, distinto, en el que un grupo de personas se reúne para aunar sus fuerzas y su energía y para confrontarse con los propios interrogantes, con los enigmas no resueltos. De ello se desprende la creencia de que toda comunidad refuerza sus vínculos a través de las manifestaciones culturales.

Como señalamos, el teatro de Pacheco define su función social básicamente a partir del planteo de una crítica mordaz a la práctica abusiva del poder y, particularmente, a la represión y a los horrores cometidos por la dictadura en nuestro país, sin caer por ello en un estricto revisionismo histórico. El teatro aparece, en este sentido, como una práctica militante -idea que marcó profundamente los inicios de la trayectoria artística de Omar Pacheco¹⁶⁷- y el actor adquiere una función social en tanto, “Como el bufón, el brujo o el loco, el actor confronta al grupo con un imaginario desconocido y devela códigos”. (Helbo: 1987: 15). El actor es quien debe mostrar aquello que permanece oculto, aquello que el resto de los individuos no pueden o no quieren ver. En este sentido explícitamente político del teatro, Pacheco y el Grupo Teatro Libre se vinculan con la poética del Living Theatre. Este grupo -implicado en las mismas búsquedas artísticas de Artaud y Grotowski- radicaliza, en sus producciones de la década del '70, la función política del teatro, considerándolo como un instrumento de acción práctica encaminada hacia una eventual revolución anarquista. Lo que pretendían era contribuir a liberar la imaginación del público hacia nuevas formas sociales y económicas. Sin embargo, la concepción de teatro estrechamente vinculada con lo político que caracterizó los inicios de la carrera teatral de Pacheco adquirió diversos matices a lo largo de los años, a partir de ciertas variantes en sus intereses estéticos y en sus investigaciones prácticas, más centradas actualmente en lo no-dicho y en el poder de sugerencia del teatro.

En las últimas décadas, el escenario político- social de nuestro país ha experimentado profundos cambios, el más importante de los cuales es, sin duda, la desaparición de las dictaduras y la restauración de los procesos democráticos con la consiguiente necesidad de redefinir los valores y las tradiciones nacionales. Este proceso de reconstrucción de la identidad colectiva ha sido acompañado por cruentas crisis sociales y por constantes fluctuaciones económicas; sin embargo, el teatro multiplica sus estrategias de

¹⁶⁷ Además de haber integrado -como mencionáramos-, junto a Tulio Ossa en 1978 el grupo Exilio Hoy, organización interdisciplinaria creada en el estado de Connecticut con autores y directores argentinos exiliados -mencionemos, entre ellos, a Griselda Gambaro y Alberto Adelach- para brindar conferencias y realizar trabajos prácticos en la Universidad de Yale, donde Pacheco dictaba cátedra de Teatro en el Departamento de Literatura Hispana y Portuguesa. Allí, Pacheco promueve un proyecto, que fuera aprobado por la Comisión para las Artes del Estado de Connecticut, sobre la integración de sectores minoritarios en los Estados Unidos (portorriqueños, negros, chicanos e inmigrantes) Su militancia continúa cuando, a principios de los '80, viaja a San Pablo (Brasil) para realizar tareas de investigación junto al director Augusto Boal y para dictar seminarios. Una vez conformado el grupo de trabajo se realizó una gira por el norte de Brasil donde, en una práctica similar a las “giras” y los trueques del Odin Teatret, los actores presentan su propuesta escénica en “regiones sin teatro”.

rsistencia y se fortalece, debido precisamente a los mismos problemas que pudieran restringirlo.”

En las puestas de Pacheco se evidencia la utilización del lenguaje teatral -basado, como señalamos, en la creación de imágenes poéticas y sugestivas y en un uso no convencional de los signos escénicos- como un instrumento de indagación histórica que explora en profundidad aspectos dolorosos de nuestro pasado, especialmente aquellos referidos a los horrores de los regímenes dictatoriales. Pero, al mismo tiempo, este espectáculo propone nuevas miradas sobre el hombre latinoamericano, enfrentado al proceso cotidiano de reconstrucción de la democracia y, por extensión, de la propia identidad, y sumido al mismo tiempo en la paradoja que le plantea la necesidad de ser parte de un mundo globalizado, pero desde la periferia. El teatro aparece, en esta concepción, como un espacio de reflexión que señala las contradicciones y las fisuras de nuestro tiempo. Sin embargo, el director tiene plena certidumbre -como puede comprobarse tanto en sus textos como en su metatextos- de la imposibilidad de proponer soluciones. De lo que se trata, en cambio, es de contribuir a fortalecer la conciencia sobre nuestra historia, sobre nuestras propias carencias y debilidades.

La dimensión biográfica se filtra constantemente en el trabajo de producción y de preparación de los espectáculos del grupo. En este sentido, el exilio del director durante la dictadura militar, su concepción de teatro como militancia y la experiencia de dos de los integrantes del grupo como hijos de desaparecidos constituyen elementos omnipresentes en la configuración de una poética propia y en la atmósfera de las puestas en escena. El teatro potencia, en estos casos, su capacidad de testimoniar/ indicar/provocar transformaciones, al tiempo que el “grupo teatral” aparece como una instancia en la que puede verificarse una experiencia liberadora, humanizadora y de agudo sentido cultural.

En su pretensión de concientizar al público sobre la necesidad de la memoria para recuperar la identidad, los trabajos del Grupo Teatro Libre en la postdictadura asumen la actitud comprometida que, en los primeros años de democracia aparecía como un imperativo en nuestro campo intelectual y que involucró a otros autores paradigmáticos de la época, como Griselda Gambaro, quien alude al poder concientizador del teatro, potenciado por su carácter de práctica comunitaria: “El teatro es siempre un encuentro colectivo cuyo sentido es producir una lectura transformadora de la realidad, para

ensanchar sus límites, alterarlos, imaginarlos de otra manera”. (Entrevista a Gambaro, Heredia- Díaz, 2003: 8)

En la trilogía compuesta por *Memoria*, *Cinco Puertas* y *Cautiverio* aparece fuertemente cuestionada la concepción objetivista del fenómeno teatral, en tanto no se busca relatar hechos del pasado, sino transmitir una vivencia profundamente emotiva y conmovedora; la experiencia de la desaparición de personas, en este caso, desde la óptica de los allegados directos de las víctimas-. El relato aparece desligado de las convenciones narrativas, no sólo porque está compuesto por un entramado de potentes imágenes y sonidos que incorporan apenas unas pocas palabras (en la forma de exclamaciones y gritos), sino también porque, lejos de apelar al poder comunicativo de esas palabras, se las utiliza como un elemento que contribuye a plasmar la expresión corporal del dolor -psíquico y físico- más profundo. A nivel semántico, las piezas que componen la trilogía se proponen reflexionar sobre el modo en que el horror se filtra en el seno de las familias, en las entrañas de los seres humanos; sobre el modo en el que el control ejercido en la esfera pública usurpa la vida privada: no queda, entonces, resquicio alguno ni lugar dónde poder escapar, ni intimidad que resguardar; el estado totalitario arrebató, no únicamente el poder político, sino también la totalidad de la vida social y la vida privada del individuo. El enemigo se filtra, penetra en el interior del ser humano, lo resquebraja. En una “sociedad disciplinada” que ha llevado hasta el límite el perfeccionamiento de los mecanismos de sumisión y explotación, es el propio individuo quien “reproduce por su cuenta las coacciones del poder; las hace jugar espontáneamente sobre sí mismo; inscribe en sí mismo la relación de poder en la cual juega simultáneamente los dos papeles; se convierte en el principio de su propio sometimiento” (Foucault, 1997: 206).

De allí el peso que cobran las imágenes creadas en escena a partir de una concepción plástica y coreográfica que potencia dramáticamente la contradicción entre la belleza y el horror. La efectividad de estas imágenes se afirma con la presencia- ausencia de la palabra, con la desintegración -desvanecimiento de un lenguaje que se asocia con la imposibilidad de nombrar, de plasmar y transmitir el horror y el esfuerzo por sobrevivir, a pesar del dolor. Una ausencia de lenguaje que no puede dejar de asociarse con la realidad político- social de nuestro país en la primavera democrática de los '80. En efecto, paralelamente a lo que sucedía en la sociedad, los personajes- víctimas de las piezas de

Pacheco¹⁶⁸ logran, no sólo el trazado preciso del enemigo, sino también su enfrentamiento: elaboran entonces la estrategia de recurrir, una vez abandonado el autoengaño, al grito o al silencio, anulando de este modo la posibilidad de diálogo. Así, del silencio verdadero que metaforizaba el sometimiento y la resignación de un pueblo forzado a aceptar la opresión se produce una transformación en los personajes, que comienzan a detentar un mutismo irónico que, en definitiva, hace resonar con más potencia los subterráneos gritos de rebelión. Se abre, entonces, en las vidas de los protagonistas, la posibilidad de un cambio, la esperanza de un futuro distinto

Pero el dolor no es sólo el del presente de los personajes, que se esfuerzan por recordar/ revivir (*en el cuerpo y a través del cuerpo*) sino también el del pasado que retorna. Y aquí la clara alusión a la era del silencio: un silencio aterrorizado en un extremo y cómplice en el otro, acaso irresponsable en el vasto arco intermedio constituido por el grueso de la sociedad. La reconstrucción del pasado implica también quitar a los opresores que operan continuamente sobre el pasado para legitimar y justificar el presente, el patrimonio de la memoria (Benjamin, 1971: 81).

El contrapunto generado entre las imágenes y las palabras -que aparecen en estas piezas absolutamente divorciadas, tanto como lo estaban en la realidad política que se pretende escenificar-, constituye una apelación a la instancia espectral, sobre la que recae la incómoda responsabilidad de ver, de saber, de adivinar detrás de la sombra de lo que no puede ser mostrado. Porque, como señala Todorov (1993: 261) acerca de los campos de concentración: “Ya no es el mismo combate el que se debe sostener, pero el combate no ha terminado, se produce en otro lugar, en la memoria, en el juicio que hacemos sobre el pasado, en las lecciones que sacamos de él”

*Cinco Puertas*¹⁶⁹, cuyo núcleo semántico es la desintegración de una familia, carece de un lenguaje verbal explícito, sólo presenta palabras inarticuladas pertenecientes a un

¹⁶⁸ Aludiendo nuevamente a un referente ineludible del teatro de la postdictadura, digamos que es posible hallar, en este punto, un paralelismo con las piezas de Gambaro de la década del '80. En efecto, a partir de *La malasangre* (1981) se produce una mutación en los personajes gambarianos: “En boca de Dolores (La malasangre), de la cortesana japonesa (De sol naciente) o de la infeliz princesa tebana (Antígona furiosa), la palabra será grito, clamor, denuncia pero siempre arma liberadora contra el silencio cómplice de la muerte” (Beatriz Trastoy, “La oclusión de la palabra en Griselda Gambaro”, en *Espacio de crítica e investigación teatral*, año 4, n°6/7, 47-51.1990: 51).

¹⁶⁹ *Cinco Puertas*. Autor y Director: Omar Pacheco. Actuación: Fernando Blanco, Darío Dolci, Griselda Galarza, Carolina Ghigliaza, Luciana Méndez, Martín Monroy, María Morales Mly. Musicalización: Lito Vitali. Operación de luces: Cecilia Maletti. Operación de sonido: Cecilia Ochoa. Efectos especiales. Pablo Aguirre.

lenguaje- jeroglífico, en tanto plasmación de mundos oníricos. Se trata de un lenguaje poético, no narrativo, basado en imágenes de una gran belleza plástica. La puesta propone, desde la subjetividad individual y colectiva del cuerpo sufriente la imagen de un país convertido en un verdadero campo de batalla, guiado por el norte de la eliminación del enemigo subversivo en aras de la llamada “Doctrina de la Seguridad Nacional” que, como sabemos, abrigó el pretencioso objetivo de “reorganizarnos” como nación.

El particular uso de la música y los sonidos contribuye a configurar una partitura escénica poética, al tiempo que la utilización de la luz en función de la desmaterialización del espacio conforma una verdadera “dramaturgia lumínica” a partir de la producción de diversos efectos, como el agrandamiento de los cuerpos o su aparición- desaparición frente al espectador. Asimismo, Pacheco recurre a una de las constantes que más acabadamente definen su poética: el “espacio lumínico”, definido a partir de un uso de la iluminación proveniente del campo cinematográfico: la valoración lumínica del campo escénico, la construcción y yuxtaposición de una multiplicidad de espacios en tiempos reducidos, inhabituales en el teatro, la fragmentación, la alternancia entre “plano” y “contraplano”, los cambios de ritmo. La puesta se vincula también con la danza en cuanto a la precisión, casi coreográfica, de las partituras de acciones de los actores y del desarrollo de las posibilidades del cuerpo como núcleo escénico, en su descomposición- resignificación, elemento que también vincula la poética del espectáculo con la Antropología Teatral-.

Por su parte, si tanto *Cautiverio* como *Memoria*¹⁷⁰ aluden a los exterminios de la historia de la humanidad -en el primero de los casos lo hace a partir del referente de la Inquisición. A propósito del poder concientizador del teatro expresa su director, refiriéndose, en este caso, a *Memoria*:

Me interesa mostrar la forma en que una sociedad es organizada para cambiar la mentalidad de la gente, para ejercer la violencia e instalar el horror. Para lograr que un país calle y sea humillado. En *Memoria*, mi referencia era la vida privada de un torturador. En *Cinco Puertas* el ghetto de Varsovia como un símbolo de la locura nazi, y aquí la Inquisición y el papel de la Iglesia, pero también el cautiverio como algo internalizado. Esta sería la historia de “alguien” a quien lo liberan por haber

¹⁷⁰ *Cautiverio*. Autor: Omar Pacheco. Actuación: Fernando Blanco, Maximiliano Cáceres, Adrián Chait, Darío Dolci, Carlina Erasme, Julieta Lazo, Carolina Gighliazza, Sebastián Moyano, Cecilia Ochoa. Música original: Cecilia Candia. Efectos especiales: Carina Magariños. Dirección: Omar Pacheco. Sala La Otra Orilla. (2001)

Memoria. Autor: Omar Pacheco. Actuación: Fernando Blanco, Jenny Cerutti, Adrián Chait, Darío Dolci, Carlina Erasme, Carolina Gighliazza, Julieta Lazo, Martín Monroy, María Morales. Diseño de luces: Omar Pacheco. Dirección: Omar Pacheco. Teatro La Otra orilla. (2003)

hablado, pero que no deja de ser un cautivo. Hay un paralelo con nuestra historia posterior a la dictadura, y una reivindicación del papel de la mujer, de su capacidad para callar, resistir y permanecer en la lucha. Dos intérpretes de nuestro grupo son hijos de desaparecidos, y me interesa relacionar lo que hacen hoy ellos con la experiencia de sus padres” (Página 12, 19-05-01)

La puesta responde a una concepción musical basada en un juego de ritmos y melodías y en la alternancia de diferentes tipos de energía, resultado del entramado de las diversas partituras físicas de los actores, y se convierte en un elemento muy potente que vincula al espectáculo con la concepción de un “teatro sagrado” (Peter Brook, 1994), claramente diferenciado del mundo real. Noción que anticipa Artaud cuando distinguía, entre los rasgos de una escena “eficaz”, su capacidad de evocar lo invisible por medio de los signos escénicos, de alcanzar “lo no manifiesto a través de lo manifiesto” (2002: 28) y, por supuesto, también Grotowski (1965), en su concepción de la escena como un acontecimiento mágico, un “rito sin ritual”, un rito pagano basado en la acción y no en la fe.

Por otro lado, tal como indicara el director polaco para su teatro pobre, *Cautiverio* presenta una serie de objetos - tales como la gorra y el uniforme militar, los sarcófagos- e imágenes de gran densidad que, si bien por un lado funcionan como marcas temporales que aluden, de un modo metonímico, a una época concreta -los años de la dictadura militar argentina del ‘76- no dejan de remitir, por efecto simbólico, a otros momentos de extrema crueldad en la historia de la humanidad.

Por último, nos interesa hacer mención de *La cuna vacía*¹⁷¹, por cuanto aparece como cuarto eslabón de lo que se suponía una trilogía clausurada y responde al mismo eje temático y a la misma concepción formal. A nivel semántico, la pieza reflexiona sobre la ausencia y la desaparición de personas como una de las formas más despiadadas de la destrucción de una familia y del quiebre de una sociedad. Su estructura dramática presenta tres planos narrativos: el primero de ellos, sin precisión temporal, es el de la pareja; el segundo, el de las Madres, personajes que aluden explícitamente a las madres de Plaza de Mayo. Si bien este nivel narrativo se vincula de un modo directo con una situación concreta de nuestra historia, la intención de universalizar el dolor y la experiencia de la

¹⁷¹ *La cuna vacía*. Dramaturgia: Omar Pacheco. Intérpretes: Grupo Teatro Libre: Fernando Blanco, Carolina Gighliazza, Romina Lugano, Enrique Lardo, María Silvia Facal, Luis Ortellado, Romina Azzigoti, Frnanda Gonzñales, Mariana Agüero, Malena Colella, Victoria Pedrozo, Magalí Sanmarco, Maria Julia Cimarosti,

búsqueda de la verdad contribuyen a borrar esa marca temporal y su anclaje espacial. Mientras que el tercero, el del prestidigitador, constituye un plano narrativo simbólico que, por medio de la utilización de procedimientos como la parodia, la caricaturización, el humor negro, la satirización, funcionan como una crítica mordaz al uso abusivo del poder en su máxima expresión.

Muchos han sido los autores que, desde la óptica de la filosofía, la historia o la crítica literaria y artística han reflexionado sobre la necesidad de la memoria, personal y colectiva, y como el único pilar desde el cual podemos constituirnos como sujetos y, por extensión, como sociedad y como el modo más adecuado de evitar el retorno del horror; entre ellos, Tzvetan Todorov (1993), Giorgio Agamben (2000), Beatriz Sarlo (2005). En *Frente al límite*, Todorov (1993: 36) reflexiona sobre el peligro que supone el olvido del pasado -muchas veces como autodefensa psíquica esbozada por el individuo ante la imposibilidad de enfrentarse directamente con el horror-: “No es el pasado como tal el que me preocupa; es sobre todo porque creo leer en él una enseñanza que se nos dirige hoy a todos (...). Los acontecimientos no revelan jamás por sí solos su sentido, los hechos no son transparentes; para que nos enseñen alguna cosa, tienen necesidad de ser interpretados”. La misma inquietud que subyace en la mayoría de las puestas en escena de Omar Pacheco y, especialmente en aquellas que analizamos: Se trata, entonces, de *asumir la necesidad* de la memoria, “de atreverse a enfrentar los hechos y a interpretarlos desde una postura crítica”¹⁷². Pacheco transita ese riesgo trasladando la indecible crueldad de nuestra realidad política a espacios familiares, para dar cuenta, de un modo más próximo a nuestra cotidianidad, del desborde de toda lógica, de toda explicación tendiente a desentrañar lo que estaba ocurriendo. Los personajes de sus piezas siguen el mismo derrotero de la sociedad, deslizándose paulatinamente desde la forzada pasividad hacia la rebelión y, luego, hacia la dolorosa asunción de la realidad como primer paso para comenzar a esbozar una posible salida.

El tratamiento de una temática como ésta, profundamente angustiante y dolorosa, redundante, en el caso de las puestas que integran la trilogía y de *La cuna vacía*, en la afirmación de la capacidad concientizadora del arte y adjudican al teatro una función profundamente afirmativa y, en algún sentido, revolucionaria: la de fortalecer los lazos

Mario Di Nicola, Jorge Leonardo, Juliana Mazza. Diseño de iluminación: Omar Pacheco. Música original: Rodolfo Mederos. Gerardo Gardelín. Dirección: Omar Pacheco. Centro Cultural de la Cooperación.

comunitarios, de entablar procesos vivos de comunicación que restituyan a los sujetos su capacidad de esbozar sus propias respuestas y sus propios juicios, al tiempo que subrayan la necesidad del relato, del recuerdo, del testimonio, el imperativo de sobrevivir. Señala Todorov en este sentido (1993: 103):

Los detenidos en los campos vivieron una experiencia extrema; es su deber ante la humanidad informar abiertamente acerca de lo que vieron y experimentaron, pues la verdad se enriquece incluso en la experiencia más horrible; sólo el olvido definitivo convoca a la desesperación. Desde el punto de vista ya no de uno mismo sino de la humanidad (...), una vida no es vivida en vano si queda de ella una señal, un relato que se añade a las innumerables historias que constituyen nuestra identidad, contribuyendo así, aunque sólo sea en una ínfima medida, a hacer de este mundo algo más armoniosos y perfecto. Tal es la paradoja de esta situación: los relatos del mal pueden producir el bien.

En las piezas del Grupo Teatro Libre, la posibilidad de futuro -incierto por definición- sólo logra configurarse a partir de la nueva facultad de los personajes de *decir*, de *nombrar*, aunque no necesariamente a través de la palabra, sino desde el cuerpo, *con* el cuerpo, un cuerpo marcado que, como decíamos, revive el horror; un cuerpo- memoria (Grotowski) que no puede olvidar y que necesita enfrentarse con su propia verdad para reconstruir su propia identidad y la identidad colectiva, la que nos constituye como nación. En efecto, los tópicos señalados como centrales en la producción del grupo conducen necesariamente a la noción de *responsabilidad*. El camino introspectivo propuesto en estas piezas nos interroga acerca del papel que desempeñamos como sujetos y, por extensión, como ciudadanos. Los personajes -la sociedad- deben asumir un proceso de autocritica y concientización que los conducirá a la verdad.

Pacheco y el Grupo Teatro Libre defienden la utopía del cambio social a partir del teatro, en oposición a la idea barbiana de que el teatro no puede “salvar” a la sociedad porque ha perdido su función popular y colectiva, en tanto ya no es parte integrante de una estructura social compacta. En este sentido, Barba sostiene que, en una sociedad “dispersa” ya no existe un público homogéneo y, por lo tanto, creer que el teatro tiene funciones didácticas o revolucionarias es desconocer se historia (1987: 35). Esta idea -deudora del pensamiento grotowskiano acerca de la imposibilidad, en la sociedad contemporánea, de

¹⁷² Entrevista personal a Omar Pacheco, Julio de 2006.

retornar al mito -es cuestionada por Pacheco y sus actores. Aún reconociendo las nuevas condiciones culturales y sociales, la caída de los grandes relatos y certezas, el Teatro Libre deja entrever, a través de sus producciones, la creencia en la posibilidad de transformar esa realidad a partir del cambio individual -en todo acorde a los postulados de la Antropología Teatral- pero también a partir del poder del teatro de desenmascarar los discursos oficiales, de detectar y desarticular las políticas de sometimiento. Se trata, en este caso, de incidir de un modo directo en la problemática de los desaparecidos y en las búsquedas de las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo.

La definitiva renuncia -verificada en la mayoría de las tendencias teatrales desde la década del '80- a la utopía brechtiana, que sostenía la posibilidad de transformar, desde la escena, las estructuras sociales y de acabar con las situaciones de injusticia y abuso de poder, no implica la renuncia a asumir una actitud comprometida -como lo demuestran Omar Pacheco y el Grupo Teatro Libre, con la realidad social de su tiempo y la voluntad de afirmar la propia identidad.

Si, más allá de la función social que define Pacheco para su teatro debemos recordar la concepción de la Antropología Teatral a este respecto con el objetivo de demostrar que el pensamiento de Pacheco no hace más que proponer una variante, desde su propia perspectiva y sus intereses como creador:

El teatro que propicia la Antropología es, por sí mismo, un acto político, aunque este sentido no aparezca explícitamente en los espectáculos. Aunque es posible que un espectáculo sea leído políticamente, lo político aparece, para nosotros, en su significación de ruptura, de cambio en relación al contexto y al teatro "políticamente correcto". El sentido político se manifiesta también en la conformación de un grupo como un microorganismo, cuyos integrantes viven según sus propios criterios¹⁷³.

Creemos que, además de lo que señala acertadamente el creador del ISTA, el poder político de este modelo se encuentra en su lucha contra la pretendida deshistorización y la consiguiente naturalización de las prácticas culturales que, llevada a cabo por el grupo o la cultura dominantes, intentan ocultar el carácter dinámico de toda práctica cultural. La Antropología asume, en sí misma, esta condición dinámica, permanentemente abierta, de la cultura teatral y redefine sus parámetros a partir de diversas tradiciones teatrales,

¹⁷³ En entrevista personal a Eugenio Barba, realizada en Buenos Aires, en octubre de 2006.

reconociendo su propio proceso de producción cultural como posibilidad de resistencia al juego de la dominación cultural y de la cultura “mundializada”¹⁷⁴.

El poder político de este tipo de teatro -más acentuado y puesto en evidencia, en el caso del grupo de Pacheco, más desdibujado en el caso de otros exponentes- es la capacidad de mostrar posibilidades, de plantear la existencia de caminos alternativos, de crear un microcosmos (tanto en los propios espectáculos como a través de la vida en comunidad), de un mundo- otro donde dar vida a la propia utopía. En este sentido, el verdadero significado subversivo del teatro es, como señala Cruciani (1992: 93), la creación de *otro* universo: “Es la compañía teatral, la tribu, el diseminar acciones en los sitios más diversos, el transgredir la experiencia estética en experiencia existencial”.

¹⁷⁴ El concepto de “mundialización” planteado por Pérez Lindo (1995) se refiere a un proceso por el cual se establece un espacio económico, social, político y cultural común. En este sentido afirma el autor que la mundialización ha potenciado el impacto de los medios de comunicación social sobre los individuos y los pueblos creando así un nuevo espacio cultural que homogeneiza al mismo tiempo que divide a los actores sociales. A. Pérez Lindo *Mutaciones. Escenarios y filosofías del cambio de mundo*. Buenos Aires: Biblos, 1995.

Conclusiones finales y perspectivas futuras

A lo largo de esas páginas hemos realizado una descripción y un análisis de la productividad de las poéticas artaudiana y grotowskiana en el teatro porteño. Dicha productividad se verifica en la incorporación y la resemantización, por parte de nuestro teatro, de una serie de postulados filosóficos, principios ideológicos y concepciones estéticas que implicaron el cuestionamiento de la visión tradicional de la práctica escénica y su redefinición a partir de nuevos parámetros. Para analizar esto nos hemos centrado en los dos momentos de la historia de nuestro teatro en que se hace manifiesta dicha productividad: la década del '60, en el seno de la neovanguardia del Instituto Di Tella y, desde mediados de la década del '80, cuando dicha productividad se concreta plenamente en la conformación de la Antropología Teatral, que constituye una de las múltiples tendencias del campo teatral de Buenos Aires en la postdictadura.

El creador del Teatro de la Crueldad es, sin duda, una de las personalidades más importantes de la escena contemporánea, y sus concepciones estéticas e ideológicas contribuyeron en mayor medida a cambiar el modo de hacer y de entender el teatro. Ahora bien, la dimensión simbólica, virtual y metafísica de *El teatro y su doble* se disuelve completamente en el materialismo absoluto del segundo Teatro de la Crueldad. Así, la idea de la centralidad del cuerpo del actor - planteada por Artaud en la década del '30 desemboca, en el contexto antimetafísico de los años '40, en la idea del *Hombre-cuerpo* y en la configuración de una escena que, en tanto lenguaje físico puro. Es esta concepción radical del cuerpo la que, como señaláramos, resulta más fructífera para la Antropología Teatral.

El campo teatral argentino acusó una visible influencia artaudiana, más allá de su carácter productivo o meramente reproductivo, directo o indirecto. Pero creemos que la verdadera importancia de este primer "impacto" del teatro de Artaud no fue -al menos no únicamente- el que puede ser rastreado en elementos concretos, sino especialmente en el valor que adquirió para el teatro posterior; no sólo, en lo que atañe a esta investigación, por haber derivado en la conformación de la Antropología Teatral, sino porque, como señalamos, ha modificado profundamente la forma de concebir el teatro, así como también la praxis y la teoría teatral en general.

Jerzy Grotowski continúa, en muchos sentidos, las búsquedas filosóficas y estéticas de Artaud, cuya impronta aparece en el rechazo de la mimesis realista, en la valoración absoluta del cuerpo del actor -que se ubica en el centro del proceso creativo-, en la configuración de un “teatro pobre”, reducido a su esencia y definido como “experiencia de contagio” entre actor y espectador. Pero también, en el caso de la Antropología Teatral, en la concepción del arte no como un fin en sí mismo sino como un “vehículo” (1970), como un instrumento que permite alcanzar la plenitud individual, la total conjunción entre la dimensión física y la mental. A partir de esta búsqueda común, concretada en la apropiación productiva de modelos teatrales orientales, Artaud y Grotowski sientan las bases de lo que será una disciplina teatral transnacional: la Antropología Teatral, que se ocupa fundamentalmente del actor y de su actuación y se define como “el estudio del comportamiento pre- expresivo en situación de representación organizada” (Barba, 2005: 26).

El análisis del campo teatral porteño de la década del '30, cuando tiene lugar la primera modernización teatral argentina nos permite indagar el impacto de la vanguardia teatral europea. El teatro independiente de los años '30 produjo una primera modernización en nuestro teatro, en tanto se apropió de procedimientos provenientes del simbolismo, el grotesco y el expresionismo europeos, resemantizados al servicio de una tesis realista, pero no se apropió de los artificios ni de la ideología de la vanguardia histórica (Pellettieri, 2000:45). Resulta fundamental, pues, a los fines de nuestra investigación, en tanto constituye el antecedente de un segundo momento innovador, que retoma muchos de sus postulados: la segunda modernización teatral de la década del '60. En ambos casos, se trató de modernizaciones marginales en relación al primer mundo que, por medio de la destrucción de los modelos finiseculares y el culto a “lo nuevo”, combinaron las recepciones productivas de la vanguardia europea con la capacidad de nuestro teatro de generar su propia dinámica.

Con respecto a la Segunda Modernización, el estudio de la génesis y el desarrollo de la neovanguardia del Di Tella nos permitió investigar los diversos modos de apropiación de la poética artuadiana y, más tarde, del teatro de Grotowski, concretados dentro de este microsistema. En este sentido, hemos intentado demostrar que la apropiación de dichos modelos innovadores se definió, en ese momento, a partir de un carácter meramente reproductivo, en tanto se basó en la imitación de estereotipos y en un conocimiento

superficial del teatro artaudiano y de la poética grotowskiana, por lo cual no llegaron a formar sistema en Buenos Aires. Más allá de eso, creemos que la actividad del Instituto Torcuato Di Tella resultó sumamente valiosa para la promoción a los nuevos creadores y para la difusión de nuevas formas artísticas, entre ellas, los rudimentos del Teatro de la Crueldad, de Antonin Artaud y del Teatro Laboratorio, de Jerzy Grotowski. Asimismo, entre los aportes del Di Tella al teatro argentino

La Antropología Teatral es un sistema cerrado en sí mismo, con una concepción del hecho escénico diversa a la del teatro tradicional y con un programa estético que sintetiza, a partir de nuevos parámetros, los principios planteados por Artaud y por Grotowski. Su atención al territorio empírico de la práctica del actor incluye la sistematización de un método de trabajo y de entrenamiento que combina técnicas de diversos modelos actorales y de distintas tradiciones. En ese sentido, la Antropología Teatral reconoce la importancia de la tradición teatral y “la estrecha ligazón de interdependencia entre reconstrucción del pasado y nueva creación artística” (Barba, 2005: 28). Esta rigurosa refundación del hecho teatral a partir de una nueva definición de las tareas de sus protagonistas y de las 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. 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 del mecanismo de la inducción.

Hemos intentado demostrar que, a diferencia de lo que sucedió en la década del '60 en que, como dijimos, esta apropiación estuvo signada por una serie de malentendidos e imitaciones estereotipadas, la conformación y consolidación en Buenos Aires del modelo de la Antropología Teatral, desde mediados de la década del '80, pone en evidencia una lectura profunda de los postulados filosóficos y estéticos de Artaud y de Grotowski, que se plasman en una serie de espectáculos paradigmáticos, pero también en la actividad pedagógica y en la producción teórica que llevan adelante los exponentes de esta tendencia en Buenos Aires. Hemos efectuado un relevamiento exhaustivo de los modos en que dichas poéticas son incorporadas intertextualmente a las puestas en escena de este modelo, las variantes, la refuncionalización de sus procedimientos y los nuevos sentidos que adquieren en el seno de nuevas poéticas. Hemos establecido, en este sentido, ciertas constantes -

obligatorias y optativas- del modelo de la Antropología Teatral, que comprende tanto la poética como la actividad pedagógica y la producción teórica de los grupos y teatristas que se inscriben en él. Para ello, además de analizar algunos espectáculos paradigmáticos en Buenos Aires, hemos considerado el hecho teatral no únicamente a partir de su resultado - el espectáculo-, sino especialmente a partir del carácter procesual del hecho creativo, tal como lo preconiza la Antropología Teatral. Por lo tanto, hemos analizado también otros aspectos fundamentales que hacen a la praxis teatral de los grupos o teatristas seleccionados: las prácticas de formación del actor, su entrenamiento, las poéticas de actuación, las prácticas pedagógicas, la producción teórica, la concepción ética y filosófica que subyace a esta práctica. Finalmente, y más allá de la conformación de este modelo teatral, nos hemos propuesto evaluar los cambios que el pensamiento de Artaud y de Grotowski retomados por Barba- produjeron en la escena argentina, tanto en la praxis teatral como en el modo de concebir el hecho escénico.

Asimismo, en tanto disciplina teórica, la Antropología Teatral propone la revisión de la propia cultura teatral, al tiempo que cuestiona ciertas concepciones de los estudios teatrales tradicionales -mayoritariamente centrados en el análisis del resultado, es decir, en el espectáculo como producto- para concentrar su investigación en el trabajo del actor, en su formación y su entrenamiento, y en el proceso creativo. Los estudios teatrales reconocen la necesidad de adoptar nuevas concepciones teóricas y categorías de análisis que tengan en cuenta la presencia, difícilmente codificable- del cuerpo y la voz del actor y de la recepción del espectador, para lo cual, sin dejar de lado su especificidad vinculada al hecho teatral como fenómeno de significación y comunicación, se propone el reemplazo de la semiología clásica -basada en el signo y en el espacio observable- por una semiología que establezca un circuito entre el principio estructurante y codificador y el principio desestructurante, propio de los acontecimientos (Pavis, 2000, 40- 437/ De Marinis, 2000:15) y que se proponga “analizar la materialidad de los signos -voces, gestos, intensidades, ritmos, combinatorias de formas y de fuerzas: tantos elementos que no son, en efecto, fácilmente *definibles* en el marco de una estrecha semiología de la comunicación, pero no por ello y por naturaleza *indefinibles*” (Pavis, 1992: 31).

Creemos que, más allá de la importancia de los análisis puntuales, resulta fundamental ampliar y profundizar el estudio de nuestro teatro de un modo integral y relacional, a partir del reconocimiento de elementos de continuidad, de innovación y de

recuperación entre diferentes momentos históricos del teatro argentino y del análisis de la evolución de una misma poética a través del tiempo. Pensamos, en est sentido que, a partir del estudio de los textos dramáticos y de las puestas en escena intertextuales con los principios teóricos y prácticos de las poéticas de Artaud y de Grotowski es posible hallar ciertas claves que contribuirán a comprender la evolución del teatro argentino, pero también a interpretar el pasado y el presente de nuestra cultura y de nuestra sociedad, como así también implicancias teórico- metodológicas que podrían funcionar como punto de partida para nuevas investigaciones que se propongan analizar la vinculación de las puestas en escena del teatro porteño con poéticas transnacionales.

1- CORPUS Y FUENTES UTILIZADAS :

Segunda Modernización Teatral Argentina (década del '60)

- No hay piedad para Hamlet* (1965), de Mario Trejo y Alberto Vanasco, dir. por A. Cousté
- Artaud 66*, (1966) Alberto Cousté
- *Antología del Teatro de la Crueldad*, dir. Por Alberto Cousté, por el grupo *Teatro de la Peste*.
- Libertad y otras intoxicaciones* (1967), Mario Trejo y La Tribu
- Apocaliptosis*, de Alejo Pirovano, dirigida por Norberto Montero (Di Tella, julio '67)
- Tiempo Lobo* (1968), Carlos Traffic y el Grupo Tiempo Lobo.
- Krapp* (1968), de Samuel Beckett, por el Grupo Tiempo Lobo
- Tiempo de fregar* (1969), Roberto Villanueva y Carlos Traffic
- Casa. Una hora y ¼* (1969). Tiempo Lobo: creación colectiva
- La Orestíada y/ o el sombrero de Tristán Tzara* (1968, creación colectiva)

- Antropología Teatral (1983- 2003)

- La jaula* (1985), Eduardo Gilio y Teatro Acción
- *Ubú Rey* (1987), Eduardo Gilio y Teatro Acción
- *Fragmentos de soledad* (1989), Eduardo Gilio y Teatro Acción
- *Kaledhan* (1990) José María López y Kumis Teatro.
- Dewanee*, (1991) José María López y Kumis Teatro.
- *La Luna* (1991), Eduardo Gilio y Teatro Acción
- *Asterión* (1992), Guillermo Angelelli
- *Estigia* (1993), Guillermo Angelelli y El Primogénito.
- *El Reino* (1993), Eduardo Gilio y Teatro Acción
- Antígona*, (1994), José María López y Kumis Teatro.
- *Genoveva* (1995), Eduardo Gilio y Teatro Acción
- *Nada y Ave* (1996), Guillermo Angelelli y El Primogénito.
- *El viaje* (1997), Eduardo Gilio y Teatro Acción
- *Muros de espuma* (1999), Eduardo Gilio y Teatro Acción
- *Quédate conmigo esta noche* (1998), José María López y Kumis Teatro.
- *TTT* (2000), Eduardo Gilio y Teatro Acción
- *Teatre Kábaret* (2001), Eduardo Gilio y Teatro Acción
- *Xibalba* (2002), Guillermo Angelelli
- *Elegía a Lola mora* (2003), Eduardo Gilio y Teatro Acción
- *Tres y ½. Interiores.* (2003), José María López y Kumis Teatro

Críticas periodísticas, notas y artículos en periódicos y revistas especializadas:

Sobre el teatro de Artaud y de Grotowski en Buenos Aires:

Primera Plana, 6-08-63/ "Artaud: el cántico de los condenados", en *Primera Plana*, 11-05-65
"Profeta Artaud: esta vez el pánico", *Primera Plana*, 28-11-65/ "En busca del teatro perdido", en
Primera Plana, 5-07-66/ *Primera Plana*, 22-11-66/ 30-8-66 /25-10-66/ "Gestos y opiniones del
padre Ubú", 20-11-66/ 22-11-66 / 3-01-67 / 17-01-67/ "Histonium", por Roberto Medina 31-01-
67/ "La victoria de la peste", *Primera Plana*, 7-02-67 / 2-05-67 / 25-06-67/ 30-06-67 /11-07-67/

25-07-67/ 29-08-67/ 17-10-67/ 24-10-67/ 28-11-67/ “Antonin Artaud: el poeta asesinado”, por Alberto Cosuté, 27-02-68 / 16-07-68 / 17-09-68/ “Alfred Jarry: el Ángel Mistificador”, 16-07-68/ 5-11-68/ 26-11-68/ “El evangelista de Grotowski”, por Ernesto Schóo, 19-11-68/ 7-01-69/ 25-03-69 / 15-04-69/ 3-06-69/ 1-07-69/ “Grotowski: La muerte de Dios”, 16-03-71/ “El encuentro con el profeta”, por Néstor Tirri, 16-11-71 / “Grotowski”, 3-08-71
“Hacia una vanguardia”, *Talia*, n°30, Año V, julio 1967

Panorama, 17-09-68

Confirmado, 11-05-67/ 10-04-69/ 3-07-69/ 26-11-69/ 10-12-69/ 5-10-71

Análisis, 21-07-70/6-09-71

La Prensa, 5-5-71-

“Cara a cara y en público con Jerzy Grotowski” en *Teatro 70*, n° 0/1, junio 1971

“Grotowski en Buenos Aires: Una visita explosiva”, CUAL número 18/19, octubre- noviembre 1971

Teatro '70, julio- agosto 1972 (Número monográfico dedicado a Jerzy Grotowski)

Julio Cortázar: “Muerte de Antonin Artaud”, *Sur*, 163, mayo 1984

Revista *Máscara*, año 3, N° 11 y 12, octubre 1992, reedición octubre 1996 (N° monográficos sobre Grotowski)

Sobre la neovanguardia y el Instituto Di Tella:

Periódicos y revistas especializadas: *El escarabajo de oro*; *El Grillo de Papel*; *Primera Plana*; *Confirmado*; *Análisis*; *La Prensa*; *La voz del interior*; *Clarín*; *La opinión*; *La Nación*; *El espectador*; *La patria*; *Talia. Revista de teatro y arte*; *Panorama*; *Histonium*; *El Mundo*.

Archivos consultados:

INET (Instituto Nacional de Estudios Teatrales)

ARGENTORES

INSTITUTO TORCUATO DI TELLA, Universidad Di Tella, Buenos Aires

BIBLIOTECA NACIONAL

BIBLIOTECA DEL CONGRESO NACIONAL

ARCHIVO NACIONAL

Entrevistas realizadas:

Eugenio Barba

Guillermo Angelelli.

Eduardo Gilio y los actores del grupo *Teatro Acción*.

Omar Pacheco

José María López

2- Bibliografía

1- Actualización bibliográfica de conceptos teóricos

1. 1 Bibliografía sobre análisis cultural y serie social

- Adorno, Theodor, 2003. "Intento de entender *Fin de partida*", en *Notas sobre literatura* Madrid: Ariel: 270-310
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo, 1983, *Literatura/ sociedad*. Buenos Aires: Hachette.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo, 1997, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.
- Bourdieu, Pierre, 1990, *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- Baudrillard, Jean, 1991, *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama.
- Benjamin, Walter, 1968, «The work of art in the age of mechanical reproduction», en su *Iluminations* (ed. H. Arendt), New York, Harcourt, Brace & World Inc.
- Benjamin, Walter, 1994, *Discursos interrumpidos*. Barcelona. Planeta
- Benjamin, Walter, 1998, *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter, 1999, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- Berman, Marshall, 1989, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.- Catálogos.
- Calabrese Omar, 1987, *La era neobarroca*. Cátedra: Madrid.
- Casullo, Nicolás, 1998, *Modernidad y cultura crítica*. Buenos Aires: Paidós.
- Chartier, Roger, 1992, *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial
- Debord, Guy, 2000, *La sociedad del espectáculo*, Madrid: Pre- textos.
- De Certau, Michel, 1984, *The practice of everyday life*, Berkeley: University of California Press.
- Durkheim, Emilio, 1968, *Las formas elementales de la vida religiosa*, Buenos Aires: Schapire.
- García Canclini, Néstor, 1992, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires: Sudamericana.
- García Canclini, Néstor, 1993, *Rehacer los pasaporte. El pensamiento visual en el debate sobre multiculturalidad*. Ponencia presentada en el XVIII Coloquio Internacional de Arte en Zacatecas, Septiembre.
- Grignon, Claude y Passeron, Jean-Claude, 1991, *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Foucault, Michel, 1969, *Las palabras y las cosas*, México: Siglo XXI
- Foucault, Michel, 1985, *La arqueología del saber*, México: Siglo XXI
- Foucault, Michel, 1995, *Freud, Nietzsche y Marx*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- Foucault, Michel, 1997, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI
- García Canclini, Néstor, 1993, *Rehacer los pasaportes. El pensamiento visual en el debate sobre multiculturalidad*. Coloquio Internacional de Historia del Arte Zacateca, septiembre.
- Heidegger, Martin, 1978, "El origen de la obra de arte", en *Arte y poesía*. México: FCE: 37-123
- Jameson, Fredric, 1971, *Marxism and Form: Twentieth- Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton: PUP
- Jauss, Hans Robert, 1995, *Las transformaciones de lo moderno*, Madrid: Visor.
- Ginzburg, Carlo, 1989, *Mitos, emblemas, indicios*, Barcelona: Gedisa.
- Kuhn, Thomas. S., 1975, *La estructura de las revoluciones científicas*. México: F.C.E.
- Manheim, Kart, 1975, *Ensayos de sociología de la cultura*. Madrid: Aguilar
- Merleau- Ponty, Maurice, 1994, *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península
- Nietzsche, Frederic, 1973, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Introducción,

traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza. (El libro del bolsillo).

-Rosa, Nicolás, Susana Cella y otros, 1998, *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires

-Sarlo, Beatriz, 1985, *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogos.

-Sarlo, Beatriz, 2005, *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI.

-Todorov, Tzvetan, 1993, *Frente al límite*. México: Siglo XXI

-Vattimo, Gianni, 1991, "El arte de la oscilación. De la utopía a la heterotopía.", en *Criterios*, n° 30, La Habana

-Williams, Raymond, 1980, *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

1.2 Sobre Teoría Literaria y Análisis del discurso

-Adorno, Theodor, 1983. *Teoría estética*. Buenos Aires: Orbis- Hyspamérica

-Bajtín, Mijail., 1989. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI

-Ballo, Guido, 1968, *Occhio critico*. Torino

-Baudrillard, Jean, 1991, *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama.

-Barthes, Roland, 1964, *Essais critiques*, Paris: Seuil

-Benjamín, Walter, 1976, "El autor como productor", en *Brecht. Ensayos y conversaciones*. Montevideo: Arca.

-Eco, Umberto, 1985, *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.

-Eco, Umberto, 1997, *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen/ Tusquets

-Frye, Northon, 1977, *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila.

-Jakobson, Roman, 1970, *Essais de linguistique générale*. Paris: Éditions de Minuit.

-Jameson, Frederic, 1980, *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y el formalismo*. París: Hachette.

-Jitrik, Noé, 1996, "Canónica, regulatoria y transitiva", en *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica literaria*, Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata, I, 1: 153-166

-Krisinsky, Wladimir, 1989, "La manipulación referencial en el drama Moderno", en *Gestos*, 7, Irvine: University of California Irvine, (abril), 9-31.

-Lotman, Yuri., 1988, *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo

-Lukács, Georg, 1965, *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Siglo XX.

-Noé, Luis Felipe, 1965, *Antiestética*. Buenos Aires: Van Riel.

-Maingueneau, Dominique, 1976, *Initiations aux méthodes de l'analyse du discours*. Paris: Hachette

-Ortega y Gasset, José, 1982, "Idea del teatro y la novela", en *Revista de Occidente*. Madrid: Alianza.

-Mukarovski, J. 1977, *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gilli.

-Ricoeur, Paul, 2004, "La imaginación entre el discurso y la acción. En hermenéutica y acción". Buenos Aires: Ed. Docencia

-Sarlo, Beatriz, 2000. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: FCE

-Sontang, Susan, 1984, *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral

-Tinianov, J., 1970. "Sobre la evolución literaria", en T. Todorov (comp.). *Teoría de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signos.

-Todorov, Tzvetan, 1974, *Las categorías del relato literario*, AA.VV. *Análisis de la estructura del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

-Todorov, Tzvetan, 1975, *Poética. ¿Qué es el estructuralismo?*. Buenos Aires: Losada.

1.3. Sobre teoría teatral, texto dramático, puesta en escena y el actor

-Bablet, Denis, 1990, *Les voies de la Création Théâtrale*, vol, 1. Paris : CNRS.

- Bablet, Denis, 1993, *Les voies de la Création Théâtrale*, vol. 2. Paris : CNRS.
- Barko, I. y Burgess, B., 1988, *La dynamique des points de vue dans le texte de théâtre*, Paris : Lettres Modernes.
- Barletta, Leónidas, 1961, *Manual del actor*. Buenos Aires: Stilcograf.
- Barletta, Leónidas. 1969, *Manual del director*. Buenos Aires: Stilcograf
- Barrault, Jean Louis, 1953, *Reflexiones sobre el teatro*. Buenos Aires: Peña/ Del Giudice editores.
- Brecht, Bertolt, 1970, *Escritos sobre teatro*. 3 volúmenes, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Brecht, Bertolt, 1972, *Pequeño organón para el teatro*. Buenos Aires: Alfa
- Breyer, Gastón, 1962, "La escenografía: intento de definición contemporánea", en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*. V época, año VII 4.
- Breyer, Gastón, 1968, *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Brook, Peter, *El espacio vacío*. 1994, Barcelona, Península.
- Ceballos, Edgard, 1992, *Principios de dirección escénica*. México: Escenología.
- Craig, Edward Gordon, 1987, *El arte del teatro*. México: UNAM- GECSA
- Cruciani, Fabrizio, 1995, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*. Roma: Editori & Associati.
- Dällembach, Lucien, 1977, *Le Récit spectaculaire* Paris: le Seuil.
- De Marinis, Marco, 1982, *Semiótica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano: Bompiani.
- De Marinis, Marco, 1986, « Problemas de semiótica teatral: la relación espectáculo- espectador », en *Gestos 1*, abril: 101- 109.
- De Marinis, Marco, 1987, *El Nuevo teatro (1947-1970)*, Barcelona: Paidós
- De Marinis, Marco, 1997, *Drammaturgia dell 'attore*, Bologna: I Quaderni del Battello Ebro.
- De Marinis, Marco, 2000, *In cerca dell' attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma: Bulzoni.
- De Marinis, 2004, *Visioni della scena. Teatro e scrittura*. Roma: Editori Laterza.
- De Toro, Fernando, 1986, "Reflexiones para la historia literaria y del teatro hispanoamericano", en *Gestos*, I, abril.
- De Toro, Fernando, 1987, *Semiótica del Teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.
- Diderot, Denis, 1971, *La paradoja del comediante*. Buenos Aires: La Pléyade.
- Dort, Bernard, 1968, *Teatro y sociología*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor- Col. Estar al día
- Dort, Bernard, 1978, "Attore in prima persona", en *Il Signore Della scena. Regista e attore nel teatro moderno e contemporaneo*. Milano: Feltrinello, (131-141)
- Dubatti, Jorge, 1999, *El teatro Laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, Jorge, 2003, *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel
- Eco, Umberto, 1988, "El signo teatral", en *De los espejos y otros ensayos*. Buenos Aires: Lumen:42-49
- Eco, Umberto, 1989, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen
- Fédida, Pierre, 1983, *Le Corps, le texte et la scène*. Paris: Delarge.
- Féral, Josette, 2004, *Teatro, teoría y práctica: Más allá de las fronteras*. Colección Teatrológica, O. Pellettieri (dir.), Buenos Aires: Galerna.
- Fowler, Alastair, 1971, "The Life and the Death of Literary Forms", en *New Literary History* II, 2, (Winter): 39-55.
- Helbo, André, 1987, "Les sciences du spectacle", André Helbo, J. Dines Johansen, Patrice Pavis y Anne Ubersfeld (dir.), *Théâtre Modes d'approche*. Bruxelles, Labor ; 11-32
- Ingarden, Roman, 1971, "Les fonctions du langage au théâtre", en *Poétique*, 8: 531-538

- Javier, Francisco, 1984, *Notas para la historia científica de la puesta en escena*. Buenos Aires: Leviatán.
- Javier, Francisco, 1986, *Los lenguajes del espectáculo teatral*. Universidad de Buenos Aires: SEUBE
- Javier, Francisco, 1998, *El espacio escénico como sistema significante*. Buenos Aires: Leviatán.
- Kowzan, Tadeusz, 1992 "El signo en el teatro", en AA.VV., *El teatro y su crisis actual*. Caracas: Monte Ávila: 25-51
- Kantor, Tadeusz, 1984, *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Kott, Jan, 1969, "El Hamlet de este medio siglo," en *Apuntes sobre Shakespeare*. Barcelona: Seix Barral
- Kott, Jan, 1985, "Sobre la tragedia y la contemporaneidad", en *Innombrable*. Nº 1: 67-72
- Lecoq, Jacques, 1987, *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*. Paris: Bordas.
- Meiches, Mauro y Silvia Fernández, 1992, *Sobre o trabalho do Ator*. Brasilia: Perspectiva
- Meyran, Daniel, y otros, 1998, *Théâtre, public, société. Teatro, público, sociedad. (Actes de III^e Colloque International sur le théâtre hispanique, hispano-américain et mexicain en France, 10, 11, et 12 octobre 1996, Université de Perpignan)*. Perpignan: Coll. Études.
- Nigro, Kristen, 1989, *Griselda Gambaro vista desde lejos: primeros textos y contextos culturales*. Osvaldo Pellettieri (ed.), *Teatro argentino de los '60*, Buenos Aires: Corregidor.
- Pavis, Patrice, 1992, "La interculturalidad como modelo", en *Conjunto*, Nº 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, 2000, *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona: Paidós.
- Pavis, Patrice, 2003, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires: Paidós
- Pavlovsky, Eduardo, 1987, *La ética del cuerpo*, Buenos Aires: Babilonia.
- Pellettieri, Osvaldo, 1990, *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a teatro Abierto*, Buenos Aires: Galerna/ IITCTC
- Pellettieri, Osvaldo, 1992, "Modelo de periodización del teatro argentino", en *Teatro y Teatristas*, Buenos Aires: Editorial Galerna
- Pellettieri, Osvaldo, 1997: *Una historia interrumpida. Teatro argentino Moderno (1949-1976)*, Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo, 1998a: "Modernidad y posmodernidad en el teatro argentino actual (1985-1997)", en *El teatro y su crítica*. Buenos Aires: Galerna/ Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires: 147-167
- Pellettieri, Osvaldo, 1998b: "La dramaturgia en Buenos Aires (1985-1998)", en *La dramaturgia en Iberoamérica*. O. Pellettieri- E, Rovner (eds.). Buenos Aires: Galerna/ CITI/ GETEA: 21-40
- Pellettieri, Osvaldo, 2001, "Introducción", en *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. vol. I* O. Pellettieri (dir.), Buenos Aires: Galerna/ FFyL, UBA: 13-39
- Roubine, Jean- Jacques, 1980, *Théâtre et mise en scène, 1880- 1980*. Paris: PUF.
- Stanislavski, Constantin, 1993, *Mi vida en el arte. Obras completas. Tomo I*. Buenos Aires: Quetzal.
- Stanislavski, Constantin, 1994a, *El trabajo del actor sobre sí mismo. Obras completas. Tomo II*. Buenos Aires: Quetzal.
- Stanislavski, Constantin, 1994b, *El trabajo del actor sobre su papel. Obras completas. Tomo III*. Buenos Aires: Quetzal.
- Serrano, Raúl, 1996, *Tesis sobre Stanislavski en la educación del actor*. México: Col. Escenología
- Taviani, Ferdinando, 1995, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*. Bologna: Il Mulino, p. 44
- Tolmacheva, Galina, 1946, *Los creadores del teatro moderno: Los grandes directores del siglo XIX y XX*. Buenos Aires: Centurión.

- Trastoy, Beatriz y Perla Zayas de Lima, 1997, *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Trastoy, Beatriz, 2002, *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.
- Ubersfeld, Anne, 1989, *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra
- Ubersfeld, Anne, 1996, *La escuela del espectador*. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Veinstein, André, 1983, "Théâtre, étude, enseignement, éléments de méthodologie », Paris: *Cahiers Théâtre- Louvain*.
- Woodyard, George, 2003, "Introducción", en Cossa R., S. Bergman, A. Skámeta, *Teatro hispanoamericano del siglo XX: 1980- 2000* (Tomo I). Canada: Girol Books.
- Zayas de Lima, Perla, 1983, *Relevamiento del teatro argentino (1943-1975)*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso
- Zayas de Lima, Perla, 1990, *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna.
- Zayas de Lima, Perla, 1991, *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-1990)*. Buenos Aires: Galerna

1.4. Sobre recepción e intertextualidad:

- Barthes, Roland, 1986, *El placer del texto*. México: Siglo XXI
- Barthes, Roland, 1998, *Crítica y verdad*. Madrid: Siglo XXI.
- Díaz, Silvina y Marina Sikora, 2000, "Notas sobre la recepción de la obra dramática de Roberto Arlt en su tiempo", en *Roberto Arlt. Dramaturgia y Teatro Independiente*. O. Pellettieri (ed.), Buenos Aires: Galerna/ Fundación Roberto Arlt: 155-165.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, 1987, "Sociología y estética de la recepción" en AA.VV., *En busca del texto*. México: UNAM
- Iser, Wolfgang, 1978, *The act of reading; a theory of aesthetic response*. Londres: Routledge & Kegan Paul y The John Hopkins University Press.
- Jauss, Hans Robert, 1976, *La literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- Jauss, Hans Robert, 1978, *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard
- Jauss, Hans Robert, 1981, "Estética de la recepción y comunicación literaria", en *Punto de vista*, IV, N°12 (julio- octubre)
- Jauss, Hans Robert, 1986, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- Kristeva, Julia, 1969, *Sémiotique: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- Pérez Firmant, Gustavo, 1978, "Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura", en *Romanic Review*. LXIX, N° 1-2, (January- March): 1-16
- Stierle, Karlheinz, 1987, "¿Qué significa "recepción" en los textos de ficción?" en AA.VV. *Estética de la recepción*. Madrid: Arco.
- Zayas de Lima, Perla y Manuel Bayo, 1998, *China/ Occidente: interculturalismo y teatro*. Buenos Aires: Nueva Generación.

2-Marco histórico:

- AA. VV., 1968, *Historia integral argentina*. Buenos Aires: CEAL.
- Dotti, Jorge, 1993, "Nuestra posmodernidad indigente", en *Espacios de crítica y producción*. N°12 (junio- julio): 3-8

- Geirola, Gustavo, 2000, *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Irving: Edición de Gestos.
- Halperin Dongui, Tulio, 1993, *La organización nacional. Historia argentina*. Buenos Aires: Paidós
- Romero, José Luis, 1965, *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires: EUDEBA
- Romero, José Luis, 2003, *La crisis argentina. Una mirada al siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Romero, Luis Alberto, 1994, *Breve historia contemporánea de Argentina*. Buenos Aires: FCE.
- Rosa, José María, 1974, *Historia argentina*. Buenos Aires: Oriente
- Terán, Oscar, 1986, *En busca de la ideología argentina*. Buenos Aires: Catálogos.
- Terán, Oscar, 1991, *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*. Buenos Aires: Puntosur.

2. 1. Bibliografía sobre Historia del teatro argentino, campo intelectual y teatral.

- AA. VV., 1969, *Quién fue en el Teatro Nacional?*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Alvarado M y Rocco-Cuzzi R, 1989, "Primera Plana: el nuevo discurso periodístico de la década del sesenta", en *Revista Punto de vista*. Buenos Aires, nº 22 (27-30).
- Bosch, Mariano, 1929, *Historia de los orígenes del teatro Nacional Argentino*. Buenos Aires: Solar/Hachette
- Bourdieu, Pierre, 1967, "Campo intelectual y proyecto creador", en *Problemas del estructuralismo*, AA.VV, México: Siglo XXI: 135-182
- De Marinis, Marco, 1986, "Problemas de semiótica teatral. La relación espectador-espectáculo", en *Gestos*, I, número 1 (abril): 11-24.
- Díaz, Silvina y Florencia Heredia, 2006, "La nacionalización del teatro independiente: Teatro del Pueblo (1949- 1960)", *Teatro del Pueblo. Una utopía concretada*. O. Pellettieri (dir.). Buenos Aires: Galerna/ Fundación Somigliana: 213-275
- Marial, José, 1955, *El teatro independiente*. Buenos Aires: Alpe.
- Mogliani, Laura, 2001, "Campo teatral y serie social", *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. O. Pellettieri (dir.) Buenos Aires: Galerna: 277-288.
- Mudrovic María Eugenia, 1999, "El arma periodística y una literatura 'necesaria'. El caso *Primera Plana*", en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen 6: El imperio realista*, Buenos Aires: Emecé.
- Ordáz, Luis, 1946, *El teatro en el Río de la Plata: desde sus orígenes hasta nuestros días*. Buenos Aires: Futuro.
- Ordáz, Luis, 1957, *El teatro independiente en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Leviatán.
- Ordáz, Luis, 1982, "El teatro independiente", en *Historia de la literatura argentina*. Tomo V "Los contemporáneos". Buenos Aires: CEAL
- Pellettieri, Osvaldo, 1994, *Teatro argentino contemporáneo (1980-1990). Crisis, transición y cambio*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo, 1997, *Una historia interrumpida. Teatro argentino Moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna
- Pellettieri, Osvaldo, (dir.), 2003, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernización (1949- 1976)*, Vol. IV. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo, (dir.), 2005, *Una historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*, Vol. I. Buenos Aires: Galerna- Instituto Nacional del Teatro: 13-28
- Larra, Raúl, 1952, *Roberto Arlt, el torturado*. Buenos Aires: Alpe.
- Larra, Raúl, 1978, *Leónidas Barletta: el hombre de la campana*. Buenos Aires: Conducta

2.2. Sobre posmodernidad y teatro argentino de intertexto posmoderno

- Aguirre, Gustavo Raúl, *Las poéticas del siglo XX*. Ediciones Culturales Argentinas.
- Altamirano, Carlos, 1989, "Modernidad" y "Posmoderno / Posmodernidad", en Torcuato S. Di Tella (dir.) *Diccionario de Ciencias Sociales y Políticas*. Buenos Aires: Puntosur: 393-395 y 475-476
- Bartis, Ricardo, 1996, "Problemáticas y perspectivas de la experimentación estética en el teatro actual", en *Teatro XXI*, Año VI, N°10. (Primavera). Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A.
- Chomsky, Noam y Heinz Dietrich, 1997, *La sociedad global. Educación, mercado y democracia*. Universidad de Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del Ciclo Básico Común - Liberarte
- Díaz, Silvina, 2003, "El teatro de intertexto posmoderno como puesta en crisis del canon realista", en *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis*. II Congreso Internacional de teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires: CAIA. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, septiembre.
- Díaz, Silvina, 2004, "El teatro en Buenos Aires: una expresión de resistencia cultural", en *Arte y crisis en Iberoamérica. Segundas Jornadas de Historia del Arte*. Fernando Guzmán- Gloria Cortés- Juan Manuel Martínez (comp.). Santiago de Chile: RIL editores/ Facultad de Humanidades. Universidad Adolfo Ibáñez, agosto: 357-364
- Dotti, Jorge, 1993: "Nuestra posmodernidad indigente", en *Espacios de crítica y producción 12* (junio- julio): 3-8.
- Dubatti, Jorge, 1995, *Batato Barea y el nuevo Teatro argentino*. Buenos Aires: Grupo Editor Planeta.
- Dubatti, Jorge, 2003, "Introducción: El teatro como acontecimiento. Micropoéticas y estructuras convivales en la escena de Buenos Aires (1983-2002)", en *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983- 2002). Micropoéticas II*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación: 3-65
- Heredia, Florencia- Silvina Díaz, 2004, Prólogo, en *Griselda Gambaro: de la denuncia al reconocimiento*. O. Pelletieri (dir.) Ficha de Cátedra. Historia del Teatro argentino y latinoamericano. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, julio: 3-15
- Habermas, J., 1981, *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus.
- Habermas, Jürgen, 1993, "Modernidad, un proyecto incompleto", en AA.VV., *El debate modernidad posmodernidad*. N. Casullo (Comp.) Buenos Aires: El cielo por asalto.
- Lodge, David, 1981, "Modernism, antimodernism and postmodernism", en *Working with Structuralism*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Lyotard, Jean François, y otros, 1993, *El debate modernidad/ posmodernidad*. N. Casullo (comp. Y prólogo), Buenos Aires: El cielo por asalto.
- Lyotard, Jean François, 1995, *La condición postmoderna*. Buenos Aires: R. E. I.
- Maisoneuve, A., 1995. *Modelos del cuerpo y psicología estética*. Buenos Aires: Paidós
- Pavis, Patrice, 1994a, "El juego entre la vanguardia y la semiología", en *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo*. La Habana: UNEAC/ Casa de las Américas.
- Pavis, Patrice, 1994b, "Del texto a la escena: Un parto difícil", en *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. La Habana, Colección Criterios. UNEAC. Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba: 73.89
- Sarlo, Beatriz, 1994, *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel
- Pellettieri, Osvaldo, 1991, "La puesta en escena argentina de los '80: Realismo, estilización y parodia", en *Latin American Theatre Review*, 24/2. Spring: 117-131
- Pellettieri, Osvaldo, 1993, "Los ochenta: el teatro porteño entre la dictadura y la democracia", *Separata de Cuadernos Hispanoamericanos*, N°517-9, julio- septiembre: 313-323
- Pellettieri, Osvaldo, 1995, "Posmodernidad y tradición en el teatro actual en Buenos Aires", en *Gestos 19*, abril: 57- 70.
- Pellettieri, Osvaldo, 1999: "Teatro del siglo XX: ¿Teatro del siglo XXI?", *Teatro XXI. Revista del GETEA*, Año V, N° 9, Primavera, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires:12-16
- Rodríguez, Martín, "Prólogo", en Bertuccio, M., Bernardo Cappa, Federico León, 1999: *Teatro de la*

desintegración, Buenos Aires: Eudeba.

-Trastoy, Beatriz, 1991, "En torno a la renovación teatral argentina de los años 80", en *Latin American Review* 24/2, (Spring): 93-100.

3. Bibliografía sobre vanguardia literaria y artística

- AA.VV., 2003, *Vanguardias argentinas*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Béhar, Henri, 1967, *Étude sur le théâtre dada et surréalisme*. Paris: Gallimard
- Bentley, Eric, 1956, "Du côté de l'avant- Garde, *Théâtre Populaire*. Paris: n° 18, mayo.
- Bürger, Peter, 1987, *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona: Península.
- Bürger, Peter, 1993, "La declinación del modernismo", en *Punto de vista*, 46, agosto: 40-48
- Cassou, Jean, 1935, "Le Dadaïsme et le Surréalisme", en Hyugh, R. (ed.), *Histoire de l'art contemporain: la peinture*. Paris: Alcan.
- Dubatti, Jorge, 1990, "El teatro del absurdo en Latinoamérica", en *Espacio de Crítica e Investigación Teatral*. 3, n°5 (abril): 87-93
- Dubatti, Jorge, 2000, "Teatro independiente y vanguardia: contribución a la historia del grupo Yenesí", *Indagaciones sobre el fin de siglo*. O. Pellettieri (ed.), Buenos Aires: Galerna/ FFyL, UBA.
- Duplessis, Yves, 1953, *El surrealismo*. Barcelona: Salvat.
- Eco, Umberto, 1985, "Experimentalismo y vanguardia", en *La definición del arte*. Barcelona: Planeta/ Agostini.
- Eco, Umberto, 1992, "Hacia una vanguardia", en *Sobre los espejos y otros ensayos*. Buenos Aires: Lumen.
- Eco, Umberto, 1999, *Apocalípticos e integrados*. Buenos Aires: Lumen
- García, María Amelia, 2004, "El Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires (1949-1952). Planteos y aproximaciones.", en *Avances*, N° 7, Facultad de Investigaciones de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba: 108-118
- Gambaro, Griselda, 1970, "Teatro de vanguardia en la Argentina de hoy", en *Universidad* N° 81, Santa Fe, julio- diciembre
- Giunta, Andrea, 2001, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Henderson, John, 1971, *The First Avant Garde- 1887-1894*. Londres: NLB
- Hostr, Hal, 2001, "¿Qué hay de nuevo en la "neovanguardia?"", en *Pasajes*, n° 1. Buenos Aires.
- Huysen, Andreas, 2002, *Después de la gran división*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- Javier, Francisco, 1955, "Apuntes sobre tres dramaturgos de vanguardia", en *Talía*, 2, n°13
- Javier, Francisco, 1956, "Apuntes sobre tres dramaturgos de vanguardia", en *Talía*, 3, n°16,
- Javier, Francisco, 1984, "Un rastreo en el teatro de vanguardia", *Notas para la historia científica de la puesta en escena*. Buenos Aires: Leviatán.
- Javier, Francisco, 2005, "Mi experiencia Grotowski", en *Cuadernos de Picadero: Presencia de Jerzy Grotowski*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro, marzo: 4-6
- King, John, 1985, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.
- Longoni, Ana y Mariano Mestman, 2000, *Del Di Tella a Tucumán Arde*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- Longoni, Ana, 2006, "La teoría de la vanguardia como corset. Algunas aristas de la idea de "vanguardia" en el arte argentino de los 60/70", en *Pensamiento de los confines*, n° 18, julio. Buenos Aires: F.C.E.
- López. Liliana, 1996, "El 'happening' y el Instituto Di Tella", en *D Eugene O' Neill al "happening"*.

Teatro norteamericano y argentino 1930-1990. Buenos Aires: Galerna

-López Anaya, Jorge, 1983, "Vanguardia y posmodernismo", en *Revista de Estética*, nº3, Buenos Aires: Escuela de Altos Estudios de CAYC: 67-74

-Maeterlinck, Maurice, 1980, "Menus Propos: Le théâtre", en *La Jeune Belgique*, septiembre.

-Martínez Cuitiño, Luis, 1983, « Vicente Martínez Cuitiño o la primera vanguardia », en *Revista nacional de Cultura*. AÑO 5, Nº 14. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la presidencia de la Nación: 143-154

-Masotta, Oscar, 1967a, *El Pop-art*, Buenos Aires: Columbia.

-Masotta, Oscar, y otros, 1967b, *Happenings*, Buenos Aires: Jorge Álvarez

-Messinger Cypes, Sandra, 1989, "La dinámica del monstruo en las obras dramáticas de Griselda Gambaro", en Diana Taylor (ed.), *Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*. Canadá: Girol Books

-Modern, Rodolfo, 1972, *El expresionismo literario*. Buenos Aires: Universitaria (Biblioteca del Universitario).

-Oteiza, Enrique, 1989, "El Di Tella y la vanguardia artística en la década del '60", en O. Pellettieri (comp.), *Teatro argentino de los '60. Polémica, continuidad y ruptura*. Buenos Aires: Corregidor

-Palant, Pablo, 1954, "Prólogo" a Samuel Beckett, *Esperando a Godot*. Buenos Aires: Poseidón.

-Pavlovsky, Eduardo, 1967, "Algunos conceptos sobre el teatro de vanguardia", en *Teatro de vanguardia II*. Buenos Aires: Ediciones de la Luna: 5-12.

-Pavlovsky, Eduardo, 1985, "La vanguardia en la Argentina", en *Teatro*. Año 5. Nº 23. Noviembre: 36-39

-Pellettieri, Osvaldo, 1993, "El primer teatro de Beckett en Buenos Aires: el arribo de la neovanguardia", en O. Pellettieri, *De Sarah Bernhardt a Lavelli. Teatro francés y teatro argentino 1890-1990*. Buenos Aires: Editorial Galerna/ Revista Espacio: 55-61

-Poggioli, R., 1964, *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente: 35-48

-Sánchez U., 1996, *La escena Moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Alkal Ediciones.

-Seoane, Ana, 2005, "Grotowski en la Argentina: una revolución anunciada", en *Cuadernos de Picadero: Presencia de Jerzy Grotowski*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro, marzo: 21-24

-Romero Brest, Jorge, 1992, *Arte visual en el Di Tella. Aventura memorable en los años '60*. Buenos Aires: Emecé

-Tinianov, Juri, 1968, *Avanguardia e tradizione* Bari: Dédalo.

-Trastoy, Beatriz, 2000, "Madres, marginados y otras víctimas. El teatro de Griselda Gambaro en el ocaso del siglo", en O. Pellettieri (ed.) *Teatro argentino del 2000*. Buenos Aires: Galerna: 37-46

-Trastoy, Beatriz, 2003, "El Instituto Di Tella y la neovanguardia absurdista", en *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Tomo IV: La segunda modernidad (1949- 1976)*. Buenos Aires: Galerna.

-Verzero, Lorena, 2005, "La mirada alegórica del absurdo: Otra lectura de la obra de Griselda Gambaro", en *Telón de fondo. Revista de Teatro y Crítica Teatral*. Año I, Nº1, agosto 2005, B. Trastoy (dir.). Revista digital: www.telondefondo.org.ar

-Vattimo, Gianni, 1991, *Ética de la interpretación*. Barcelona: Paidós

-Williams, Raymond, "La política d la vanguardia", en *La política del modernismo. Contra los nuevos conformismos*. Buenos Aires: Manantial.

-Zayas de Lima, Perla, 1988, *El Instituto Di Tella, coto de vanguardia*, *Espacio*, Año 2, 4.

4. Sobre Antropología cultural y Antropología teatral

-AA.VV., 1992, *El teatro más allá del mar. Estudios occidentales sobre el teatro oriental*. N.

- Savarese (Comp.), México: Grupo Editorial Gaceta.
- Arlt, Mirta, 1996, "El Odin Teatret de Dinamarca a Buenos Aires", en *Teatro XXI*, IV, n°7: 48-49
- Arlt, Mirta, 1999, "Mitos. Ritual para el siglo breve", en *Teatro XXI*, V, n°9 (primavera): 69-70
- Barba, Eugenio, 1965a. *Alla ricerca del teatro perduto*. Padova: Marsilio.
- Barba, Eugenio, 1965b, "Theatre Laboratory 13 Rzedow, en *Tulan Drama Review*, vol. IX, N°3, spring
- Barba, Eugenio, 1981. "Anthropologie théâtrale: premières hypothèses", en *Theatre Internacional* Londres: ITI
- Barba, Eugenio, N. Savarese, 1985, "L'anatomie de l'acteur", en *Contrastes, Buffoneries*, enero.
- 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, 1999, "Il maestro nascosto", en *Culture Teatrali. studi, intervente e scritte sullo spettacolo*. M. De Marinis (dir.) Bologna: I Quaderni del Battello Ebbro. 1, autumno: 17-22
- Barba, Eugenio, 2000, *La tierra de cenizas y diamantes. Mi aprendizaje en Polonia. Seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*. Buenos Aires: Catálogos.
- Barba, Eugenio, 2002, "La cultura del naufragio", en *Revista Teatro /CELCIT*, n° 21, Año 12, 2° época. Buenos Aires: Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral
- 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.
- Cassirer, Ernst, 1979, *Filosofía de las formas simbólicas, II: El pensamiento mítico*. (Trad. Armando Morones) México: FCE
- 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.
- De Marinis, Marco, 1997b, "El teatro y la acción física: una tradición del siglo XX, en *El Teatro y su mundo. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, O. Pellettieri (ed.). Buenos Aires: Galerna.
- De Marinis, Marco, 2002, "Contra la distancia: hacia nuevos paradigmas para la experiencia teatral" en Pellettieri, Osvaldo, *Imagen del teatro*. Buenos Aires: Galerna.
- De Toro, Fernando, 1991, "La identidad actoral en el tercer teatro", en *La escena Latinoamericana*. N° 6, mayo, Buenos Aires, Galerna.
- 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: 383-394.
- Dullin, Charles, 1992, "El actor japonés", en N. Savarese (selección y notas), *El teatro más allá del mar. Estudios occidentales sobre el teatro oriental*. México: Escenología.
- Elíade, Mircea, 1952, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1952 (Grandes Ensayistas).
- Gilio, Eduardo, 2005, *Laberintos I*. Villa Gesell: Ed. Taller Acción
- Hopkins, Cecilia, 1997, "La turbulencia de un espacio paradójico" (entrevista con Eugenio Barba); "Las cuatro visitas del Odin Teatret a Buenos Aires", en *Teatro al Sur*, N°6 (mayo): 42-51
- Innes, Christopher, 1981, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México: FCE

- Lévi- Strauss, Claude, 1976, *Antropología estructural*. Buenos Aires: EUDEBA (trad. Eliseo Verón)
- Lévi- Strauss, Claude, 1983, *Le regard éloigné*. Paris: Plon
- Lévi- Strauss, Claude, 1998, *El pensamiento salvaje*. México: FCE
- Marcus George y Michel Fischer, 2000, *La antropología como crítica cultural. Un momento experimental en las ciencias humanas*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Maus, Marcel, 1936, "Les techniques du corps", *Journal de Psychologie*, n 3-4 XXXII, Paris, marzo-abril.
- Maus, Marcel, 1950, *Sociologie et anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Muguerca, 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.
- Pradier, Jean Marie, 1996, «Ethnoesnologie», en *International de l'Imaginaire*, n°5.
- 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.
- Pradier, Jean Marie, 2001, "Artes de la vida y ciencias de lo vivo", en *Conjunto* n°123: 15-28.
- Pradier, Jean- Marie, 2005, «De la quimera de la abstracción al éxtasis de los cuerpos en escena», en *Teatro XXI. Revista del GETEA*, Año XI, N°21, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires: 3-16
- Ruffini, Franco (dir.), 1981, *La scuola degli attori. Rapporti dalla prima sessione dell' ISTA (Internacional School of Theatre Anthropologie)*. Firenze: La casa Usher
- Ruffini, Franco, 1998, "Nell'autobiografia di Barba, la pedagogía d'un artista", *L'Indice*, 10, dicembre 8-9
- Savarese, Nicola, 1992, "Sugestiones e influencias de los teatros orientales", N. Savarese (sel.- notas), *El teatro más allá del mar. Estudios occidentales sobre el teatro oriental*. México: Escenología.
- Savarese, Incola, 2001, *Teatro eurasiático. Danzas y espectáculos entre oriente y occidente*. México, Escenología.
- Schechner, Richard, 1985, *Between Theater and Anthropology*. University of Pennsylvania Press
- Schechner, Richard, 1992, "El lanzamiento del fuego", en N. Savarese (selección y notas), *El teatro más allá del mar. Estudios occidentales sobre el teatro oriental*. México: Escenología.
- Schechner, Richard, 2000, *Performances. Teorías y prácticas interculturales*. Universidad de Buenos Aires: Libros del Rojas.
- 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
- Valenzuela, José Luis, 1993, *De Barba a Stanislavski. Apuntes para un entrenamiento del actor*, Vol. I. Editorial Universitaria San Luis. Universidad Nacional de San Luis.

5. Antonin Artaud y análisis de su poética

- Artaud, Antonin, 1961, *Oeuvres Complètes*, vol. II. Paris: Gallimard.
- Artaud, Antonin, 1962, *México. Viaje al país de los Tarahumaras*. México: UNAM
- Artaud, Antonin, 1964, *Oeuvres Complètes*. Paris: NRF/ Gallimard.
- Artaud, Antonin, 1971, *El teatro y su doble*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Artaud, Antonin, 1992, «Sobre el teatro balinés», en N. Savarese (selección y notas), *El teatro más allá del mar. Estudios occidentales sobre el teatro oriental*. México: Escenología.

- Artaud, Antonin, 1998, *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*. Buenos Aires: Argonauta. (Trad. y notas, Aldo Pellegrini).
- Artaud, Antonin, 2002, *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Retórica Ediciones.
- Artioli, Umberto, 1978, "La teatrológica artaudiana", en U. Artioli- F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*. Milano: Feltrinelli
- Artioli, Umberto, 1984, "Antonin Artaud: produzione di 'realta' o fame d'impossibile?", en *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*. Milano: Shakesperare & Company.
- Blanchot, Maurice, Jacques Derrida, Vlaude Roy, Paule Thevenin, y otros, 1968, *Polémica, correspondencia y textos*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- Blüher, Karl, A., 1990, « La recepción de Artaud en el teatro latinoamericano », en F. de Toro (ed.), *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna.
- Borie, Monique. 1989, *Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources*. Paris: Gallimard
- Braun, Edward, 1986, "Artaud", en *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*. Buenos Aires: Galerna
- De Marinis, Marco, 1999, *La danza alla rovescia de Artaud. Il Secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948)*. Bologna: I Quaderni del Battello Ebbro.
- Derrida, Jacques, 1987, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », en *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- Díaz, Silvina, 2004a, "La poética de Antonin Artaud en el teatro argentino de la posmodernidad", en *Avances. Revista del Área de Artes*. n° 7, 2003-2004. Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba: 69-81.
- Esslin, Martin, 1976, *Antonin Artaud. The Man and his Work*. Lodon: John Calder.
- Esteve, Patricio, 1993, "Artaud, Genet y el teatro experimental de los '60 en Buenos Aires", en *De Sarah Bernhart a Lavelli. Teatro francés y teatro argentino (1890- 1990)*, O. Pellettieri (ed.). Buenos Aires: Galerna/ Revista Espacio.
- Grotowski, Jerzy, 1972, "Artaud y el teatro de la crueldad", en *Antonin Artaud. Tres piezas cortas*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Mirlas, L., 1978, *Artaud y el teatro moderno*. Buenos Aires: El Ateneo
- Reyes Palacios, Felipe, 1991, *Artaud y Grotowski, ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM/ Grupo Editorial Gaceta, Colección Escenología.
- Ruffini, Franco, 1996, *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*. Bologna: Il Mulino
- Sontang Susan, 1976, *Aproximación a Artaud*. Barcelona: Lumen.
- Thévenin, Paule, 1993, "L'Impossible Théâtre", en *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*. Paris : Seuil.
- Todorov, Tzvetan, 1971, « L'art selon Artaud », en *Poétique de la prose*. Paris : Seuil.
- Virmaux, Alain, 1970, *Antonin Artaud et le théâtre*. Paris : Seghers.
- Zorrilla, Oscar, 1977, *El teatro mágico de Antonin Artaud*, México: UNAM, Difusión Cultural.

6. Jerzy Grotowski y análisis de su poética

- AA. VV., 2005, *Presencia de Jerzy Grotowski*. Cuadernos del Picadero. Cuaderno n°6. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, marzo.
- Ahrne, Marianne, 1999, Entrevista a Jerzy Grotowski, en *Grotowski posdomani*, al cuidado de Ferdinando Taviani, "Teatro e storia", 20/21: 429-432.
- Barba, Eugenio, 1993, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*. Bologna: Il Mulino.
- Barba, Eugenio, 1998, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia, seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*. Bologna: Il Mulino.

- Biagini, Mario, 2001, "Incontro all' Università *La Sapienza*", en *I Giganti della Montagna. Rivista di Cultura teatrale*, N°0, Roma: Università *La Sapienza*: 22-28
- Braun, Edward, 1986, "El Teatro Laboratorio de Grotowski", en *El director y la escena. del naturalismo a Grotowski*. Buenos Aires: Galerna
- De Marinis, Marco, 1988, "El Teatro- Laboratorio de Grotowski", en *El nuevo teatro (1947-1970)*. Buenos Aires: Paidós.
- De Marinis, Marco, 2004, "La parábola de Grotowski: el secreto del *novecento* teatral", en *Breviarios de Teatro XXI*, O. Pellettieri (dir.), Buenos Aires: Galerna/ GETEA.
- Grotowski, Jerzy, 1965, *Hacia un teatro pobre*. Barcelona: Siglo XXI
- Grotowski, Jerzy, 1969, "Teatro e rituale", *Il Drama*, VI, 14-15.
- Grotowski, Jerzy, 1970, *Teatro Laboratorio. Prólogo de Peter Brook*. Barcelona: Tusquets Editor.
- Grotowski, Jerzy, 1982 *Tecniche orginarie dell'attore*, transcripción de las lecciones impartidas en el Instituto del Teatro y del Espectáculo de la Universidad de Roma "La Sapienza", marzo.
- Grotowski, Jerzy, 1985, « Tu es le fils de quelqu'un », en *The drama Review*, XXXI, n°115 :30-41
- Grotowski, Jerzy, 1986, *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI (Trad. De Margo Glantz)
- Grotowski, Jerzy, 1988, « Il performer », en *Teatro e Storia*, 4.
- Grotowski, Jerzy, 1992, "El arte del principiante", en N. Savarese, (selección y notas), *El teatro más allá del mar. Estudios occidentales sobre el teatro oriental*. México: Escenología.
- 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.
- Grotowski, Jerzy, 2001, "L'essence du théâtre", en Josette Féral (ed.), *Les chemins de l'acteur*. Montréal, Ed. Québec, Amérique: 29 y ss.
- Kumiega, Jennifer, 1989, *Jerzy Grotowski. La ricerca nel teatro e oltre il teatro.1959-1984*, Firenze: La Casa Usher.
- Osinski, Zbigniew, 1979, « Au théâtre », en T. Burzynski y Z. Osinski, *Le Laboratoire de Grotowski*. Varsovia: Interpress.
- Raimondo, Mario, 1999, Entrevista a Jerzy Grotowski: Incontri del TG: un'ora con Jerzy Grotowski, en *Teatro e storia*, 20/21
- Reyes Palacios, Felipe, 1991, *Artaud y Grotowski, ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM/ Grupo Editorial Gaceta, Colección Escenología.
- Richards, Thomas, 1993, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*. Milano: Ubulibri.
- Richards, Thomas, 2000, *Il punto-limite della performance*. Pontedera: Documentation series of the Workcenter of Jerzy Gotowski
- Ruffini, F., 1999, "La stanza vuota. Uno studio sul libro di Jerzy Grotowski", *Grotowski posdomani*.
- Taviani, Ferdinando, 1999, "Grotowski posdomani. Ventuno riflessioni sulla doppia visuale", en *Grotowski posdomani*, "Teatro e Storia", 20/21.
- Wolford, Lisa, 2000, "Domande di Lisa Wolford" en *Il punto-limite della performance*. Pontedera, Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN

Aproximación al concepto de Antropología Teatral. Sus vínculos con la antropología cultural, sus características y sus fundamentos de valor.

1. Estado actual de la cuestión-----	1
2. Tesis a sostener y objetivos-----	11
3. Metodología-----	13
4. Justificación de la organización de la tesis-----	17

PRIMERA PARTE *El Teatro de la Crueldad*, de Antonin Artaud y el *Teatro Laboratorio*, de Jerzy Grotowski: una nueva concepción del fenómeno teatral.

1.1. La vanguardia teatral: una rebelión contra el teatro naturalista.-----	19
1.2. La poética de Antonin Artaud: principios estéticos y concepciones ideológicas-----	41
1.3. El <i>Teatro Laboratorio</i> y el “teatro pobre” de Jerzy Grotowski: el cuestionamiento del teatro convencional.-----	67

SEGUNDA PARTE La productividad de la vanguardia teatral europea en el teatro porteño: Primera Modernización (Década del '30)

I-La primera Modernización Teatral argentina (década del '30)

1.1. Diferencia entre vanguardia y modernización.-----	85
1.2. Campo intelectual y teatral -----	94
1.3. Los primeros modernizadores y su apropiación de la vanguardia teatral-----	100

II- La productividad de la vanguardia teatral europea en la segunda Modernización (década del '60)

2.1. Campo intelectual y teatral.-----	119
2.2 La polémica entre realistas y noevanguardistas: acuerdos y divergencias en torno a la concepción del hecho teatral.-----	124
2.3 La neovanguardia teatral y el Instituto Di Tella.-----	138
2.4. La apropiación del “teatro de la crueldad” -----	161

2.5. La “revolución” grotowskiana en nuestro teatro-----175

III: La recepción de la neovanguardia: nuevas pautas de “lectura” del fenómeno teatral-----188

3.1. Circulación y recepción de la poética artaudiana en el teatro porteño de la década del '60-----213

3.2. Nuevas poéticas: nueva crítica. La recepción de la poética grotowskiana en Buenos Aires-----230

TERCERA PARTE: La productividad de las poéticas de Artaud y de Grotowski en el teatro emergente de los '80: la Antropología Teatral

I: La conformación de la tendencia antropológica en Buenos Aires.

1.1. La consolidación del modelo antropológico: sus concepciones estéticas, sus fundamentos ideológicos, su ubicación dentro del campo teatral porteño-----244.

1.2. La Antropología Teatral y sus vínculos con la tradición y con el teatro de intertexto posmoderno en Buenos Aires-----279

1.3. La centralidad del actor en el hecho escénico. El cuerpo como significante privilegiado-----299

1.4. Concepción del texto dramático y de la puesta en escena en el modelo teatral antropológico-----319

II: Exponentes paradigmáticos de la tendencia teatral antropológica en Buenos Aires:

2.1. José María López y *Kumis Teatro*: El desmontaje de la estructura dramática tradicional.

2.1.1. Su formación-----330

2.1.2. Sus espectáculos-----332

2.2. Guillermo Angelelli: El “trabajo del actor sobre sí mismo”.

2.2.1. Su formación y su poética-----341

2.3. Eduardo Gilio y el *Teatro Acción*. El laboratorio como condición de trabajo: el entrenamiento y la experimentación.

2.3.1. Historia y fases del itinerario artístico del grupo-----358

2.3.2. Sus concepciones estéticas e ideológicas-----366

2.3.3. La Antropología Teatral como disciplina pedagógica-----383

2.4. Omar Pacheco y el *Teatro Libre* las variantes del modelo teatral antropológico.

2.4.1. Historia y poética del grupo-----400
2.4.2. Función social del modelo antropológico-----406

Conclusiones finales y perspectivas futuras-----420

Bibliografía

1. Corpus y fuentes utilizadas----- 425
2. Bibliografía-----427

Final