

**Cómo citar:**

Naranjo, S. (2015). Aproximación al concepto de Antropología Teatral según Eugenio Barba. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 206-223.

# APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE ANTROPOLOGÍA TEATRAL SEGÚN EUGENIO BARBA\*

## APPROACH TO EUGENIO BARBA'S CONCEPT OF THEATER ANTHROPOLOGY

Sergio Naranjo Velásquez\*\*

\*\* Magíster en Estudios Teatrales. Integrante del grupo de investigación SARX Antropología de la Corporalidad, Universidad Internacional de Catalunya. Barcelona, España.  
E-mail: sergionaranjo13@gmail.com

### RESUMEN

Para aproximarnos al concepto de Antropología Teatral de Eugenio Barba, en este artículo se identificarán las diferencias entre la Antropología Teatral y otros estudios antropológicos, considerando, en primer lugar, que la complejidad de cada una de las categorías y su diálogo constante no permiten establecer las fronteras con total evidencia, lo que lleva, con relativa frecuencia, a confundir unas con otras. Asimismo, explicando “lo que no es la Antropología Teatral”, se puede llegar de forma indirecta a identificar la propia Antropología Teatral.

El orden en el que se exponen los conceptos de las otras antropologías no es un orden aleatorio ni cronológico. Se parte de las antropologías más distantes de la Antropología Teatral, abordando después las más afines y llegando a la Antropología Teatral de Eugenio Barba y a su significado como disciplina “independiente”.

### PALABRAS CLAVE

Antropología teatral, antropología cultural, antropología social, antropologías del espectáculo, técnica, ciencia, cuerpo, pre-expresividad, tercer teatro, principios-que-retornan, extra-cotidianidad.

### ABSTRACT

In order to understand Eugenio Barba's concept of Theatre Anthropology, this article identifies the differences between Theatre Anthropology and other Anthropology studies, considering first and foremost how the complexity of each category and the constant dialog does not allow establishing boundaries based on evidence, which frequently leads to confusion among one another. Furthermore when explaining “what Theatre Anthropology is not” can lead to indirectly identifying what Theatre Anthropology is. The order in which the concepts of other anthropologies are exposed is neither random nor chronological. It starts from the most distant anthropologies Theatre Anthropology, to later address the most similar and then reaching Eugenio Barba's Theatre Anthropology and its significance as an “independent” discipline.

### KEY WORDS

Theatre Anthropology, cultural anthropology, social anthropology, performance anthropology, technique, science, body, pre-expressivity, third theatre, recurrent principles, extra-daily technique.

---

\* Recibido: 10 de junio de 2015, aprobado: 18 de agosto de 2015.

## INTRODUCCIÓN

Objetivos de la investigación: 1) Identificar las fronteras entre la Antropología Teatral y las disciplinas afines al teatro como: teratología, sociología del teatro, semiología teatral, teatro antropológico, etnoescenología, etnodrama, antropología cultural y antropología social. 2) Establecer los puntos en común entre la Antropología Teatral de Eugenio Barba y las antropologías afines al teatro. 3) Comprobar si la Antropología Teatral puede ser una disciplina “independiente” a las antropologías afines al teatro. 4) Evidenciar por qué la Antropología Teatral niega proclamarse ser una “ciencia” del teatro. 5) Delimitar con más claridad lo que es y no es la Antropología Teatral de Eugenio Barba. Alcance de la investigación: En primer lugar, la investigación no pretende explicar el significado de varias disciplinas afines al teatro con la intención de dar juicios de valor sobre qué disciplina realiza sus análisis de mejor forma en el teatro, tampoco pretende establecer un ranking cuantitativo de disciplinas antropológicas afines al teatro. La investigación realiza un estudio de tipo correlacional, para identificar las múltiples variables que existen entre la Antropología Teatral de Eugenio Barba y las antropologías afines al teatro, para esclarecer mejor el significado de Antropología Teatral como disciplina “independiente”. Metodología empleada: Cualitativa. El orden en el que se exponen los conceptos de las antropologías afines al teatro, no tiene un orden aleatorio no cronológico. Se parte de las antropologías más distantes de la Antropología Teatral, abordando después las más afines y llegando por último

a la Antropología Teatral de Eugenio Barba como disciplina “independiente”. Asimismo, la investigación parte con la premisa de explicar “lo que no es la Antropología Teatral”, para “lo que no es llegar de forma indirecta a identificar la propia Antropología Teatral”.

## ¿QUÉ ES LA ANTROPOLOGÍA TEATRAL?

La **Antropología Teatral** es un concepto acuñado por Eugenio Barba<sup>1</sup> desde mediados de los años setenta y desarrollado por la ISTA (*International School of Theatre Anthropology*) desde 1980. Escuela creada por Barba con el propósito de:

[...] ser el lugar donde se transmite, se transforma y se traduce una nueva pedagogía del teatro. El laboratorio de investigación interdisciplinaria y marco que permite a un grupo de hombres de teatro intervenir en el medio social que lo rodea, tanto con su trabajo intelectual como a través de sus espectáculos [...]. (Pavis, 2008, p. 43)

La ISTA no solo ha logrado trascender internacionalmente en el ámbito de la investigación teatral, sino que además ha despertado el interés de otras disciplinas como la de la antropología, tanto a nivel sociocultural como físico y fisiológico. En este contexto, es pertinente, además de descubrir las características propias de la Antropología

<sup>1</sup> Eugenio Barba nació en Italia en 1936. Es director e investigador teatral, creador del reconocido grupo Odin Teatret en Oslo (Noruega) en 1964, con el que fundó en 1979 la ISTA, permitiéndole así indagar a fondo su concepto de Antropología Teatral.

Teatral, identificar diferencias con otros estudios antropológicos: antropología cultural, antropología social y otros aplicados al teatro que nombraremos como “antropologías del espectáculo”: la sociología del teatro, el teatro antropológico, la teatrología, la semiología teatral, la etnoescenología y el etnodrama.

### ANTROPOLOGÍA: ¿CULTURAL, SOCIAL Y TEATRAL?

La **antropología cultural** es una **ciencia** que realiza un trabajo descriptivo, analítico e interpretativo de los símiles y diferencias culturales, basados por un lado en la actividad etnográfica (realizar trabajo de campo) y en la etnológica (comparación transcultural).

Suele aplicarse, por lo general, a trabajos etnográficos de talante holístico, ocupados en estudiar las formas en la que en la cultura afecta a la experiencia individual, o en ofrecer una visión global del conocimiento, de las costumbres y de las instituciones de un pueblo. (Barfield, 2001, p. 43)

Para Barba:

[...] la única afinidad que une la Antropología Teatral a los métodos y a los campos de estudio de la antropología cultural es el saber que aquello que pertenece a nuestra tradición y aparece como una realidad obvia puede, en cambio, revelarse como un nudo de problemas inexplorados. (Barba, 1994, p. 27)

La Antropología Teatral nunca ha proclamado ser una “ciencia”. Este punto de inflexión es crucial para diferenciarla respecto a otro tipo de antropologías y estudios teatrales, como es el caso de la “antropología cultural”, aunque sí comparte con esta la realización de trabajos de campo, las comparaciones transculturales o el interés central por el conocimiento del ser humano en sus diferentes manifestaciones artísticas en cada tradición. La vocación de la Antropología Teatral es comprender mejor los principios técnicos de los actores en las diferentes culturas y confrontar estas técnicas con otras, con el fin de encontrar principios similares que le permitan al actor ser más eficaz actoralmente.

La Antropología Teatral:

[...] no ejecuta medidas, no se sirve del método estadístico, no trata de deducir las consecuencias para el comportamiento del actor de los conocimientos médicos, biológicos, psicológicos, sociológicos o de la ciencia de la comunicación. Se basa en una búsqueda empírica, de la cual extrae principios generales. Se desarrolla en una dimensión operativa en pos de la eficacia de la acción escénica. Define un campo a indagar y forja los instrumentos teóricos para explorarlos. Individualiza leyes pragmáticas. ¿En definitiva, es una ciencia? (Barba, 1994, p. 69)

No se plantea ser una ciencia, puesto que para realizar estas preguntas no se vale de un modelo estructurado verificable, ni pretende encontrar leyes, sino buenos consejos para el actor.

Esta diferencia que separa la Antropología Teatral de los estudios antropológicos no es la única. La **antropología social** definida por Wissler en 1929 se plantea como principal objetivo:

[...] la vida social del hombre y no su anatomía, su fisiología o su psicología. A veces nos referimos a esta vida social como civilización, pero en antropología social es preferible el término cultura; y la cultura, utilizada en este sentido técnico, incluye todas las actividades colectivas, o los hábitos convencionalizados, de una tribu o una comunidad. (Barfield, 2001, p. 45)

La antropología social, al desligar su interés por la anatomía, fisiología y psicología del hombre, preocupándose solamente por las relaciones sociales, entra en divergencia con la Antropología Teatral, puesto que esta indaga a fondo intereses físicos y mentales del actor<sup>2</sup>.

Sin embargo, comparte con la antropología social un interés por primar la dimensión sociológica antes que la dimensión “estética”. Ejemplo de ello es el Odin Teatret<sup>3</sup>, que visualiza su quehacer “contrariamente al teatro institucional o al de vanguardia, donde se pone énfasis en la producción, la reflexión y/o en la propagación de la cultura” (Watson, 2000, pp. 46-47).

<sup>2</sup> Es pertinente tener en cuenta que para Eugenio Barba la palabra “actor” hace referencia tanto a actores como a bailarines.  
<sup>3</sup> El Odin Teatret se trasladó en 1966 a Holstebro (Dinamarca). En 2014 cumplió 50 años en la actividad teatral, tanto de espectáculos como de labor investigativa. Su particular entrenamiento actoral y espectáculos han servido de inspiración a muchos otros grupos e investigadores en el mundo. Véase: <http://www.odinteatretarchives.com>

A este tipo de teatro, que se opone al teatro institucional o al de vanguardia, la Antropología Teatral lo denomina “Tercer Teatro”<sup>4</sup>, el cual:

[...] se centra en las relaciones: entre aquellos que componen el grupo en particular, en su relación con otros grupos y en su relación con el público. Este núcleo de interés en la red de relaciones tiene sus cimientos en el individuo y su rol en la comunidad. (Watson, 2000, pp. 46-47)

La Antropología Teatral, aunque no ejecute medidas y no se valga de ningún método estadístico científico, no podrá negar la influencia de la antropología social y cultural. Sin embargo, esta no podrá ser matriz de la antropología teatral, ya que su forma de proceder científica no le da la libertad necesaria para ejecutar estudios teatrales relacionados con la técnica actoral. Aunque suene paradójico, la Antropología Teatral y la antropología social y cultural son campos separados y a su vez “interconectados”. ¿Es entonces la Antropología Teatral una ramificación de estudios afines al análisis del espectáculo, tales como sociología del teatro, teatro antropológico, teatrología, semiología teatral, etnoescenología y etnodrama?

<sup>4</sup> Para la Antropología Teatral, en el “Tercer Teatro” no existe diferencia entre la vida personal y la profesional, puesto que es más significativo el proceso en el que se hace teatro que en el producto. “Para los practicantes de este tipo de teatro, la filosofía sociocultural del grupo y la manera en la que esa filosofía se aplica al trabajo diario y se refleja en sus puestas es usualmente más importante que la forma y el contenido de las mismas” (Watson, 2000, p. 47).

## ESTUDIOS ANTROPOLÓGICOS MÁS AFINES AL TEATRO

La **sociología del teatro** es una “disciplina que se interesa por el modo en que el espectáculo es producido y recibido por una colectividad humana y que puede ser objeto de una encuesta empírica (sobre la estructura sociodemográfica del pueblo, por ejemplo)” (Pavis, 2008, p. 429). Y que:

[...] más que dedicarse a establecer las relaciones de la obra con la infraestructura económica, debe evaluar sobre todo el vínculo existente entre la obra, textual o escénica, y las mentalidades, las concepciones ideológicas de un grupo, de una clase social, de un momento histórico. (Pavis, 2008, p. 429)

Dichos estudios de análisis, por lo general, se hacen a partir de un momento expresivo, o sea, cuando el espectáculo está concebido y ha sido representado ante un público.

Se podrán hacer análisis examinando si la intención de la obra fue coherente con la recepción del público; o bien si el grupo o la compañía se desempeñan con un interés social, político o pedagógico determinado; o acerca de si esa misma representación tiene otra recepción en algún otro marco social o estado de la sociedad en un momento dado; y de cuál puede ser la función del teatro dentro de una comunidad dada.

La sociología del teatro tiene interés por descubrir cómo una colectividad humana recibe un espectáculo; parte de la visión de espectador, del producto

terminado y representado, mientras que la Antropología Teatral, aunque también comparte una visión de espectador, no solo se decantará por reflexionar sobre las concepciones ideológicas del grupo o las implicaciones sociales que ha tenido lo representado en el espectador, sino también por todo el proceso que llevó a dichos actores a interpretar lo allí ejecutado. El proceso aquí tiene la misma o más importancia que el producto finalizado; es una manera diferente de intervenir, única de la Antropología Teatral, con miras hacia un “Tercer Teatro”, un teatro antropológico.

Un **teatro antropológico** que, para la Antropología Teatral, no es más que su síntesis expresiva, el resultado de un proceso de creación basado en los paradigmas de la Antropología Teatral: la obra de teatro lista para ser representada. Sus creaciones hacen parte de un “Tercer Teatro”, tal como las concibe Eugenio Barba con su grupo Odin Teatret, el cual no forma parte de un teatro institucional ni tampoco de vanguardia, sino que su visión teatral va más allá del simple quehacer para convertirse en una forma de vida.

Este teatro antropológico se esfuerza por examinar las relaciones del ser humano con la naturaleza y la cultura. Sus creaciones y prácticas culturales tienen la visión de un teatro fuera de la institucionalidad. La dedicación y el compromiso por el arte de los grupos de este teatro antropológico son su patrimonio más preciado. Las propuestas estéticas, derivadas de una profunda disciplina en el trabajo corporal y actoral, les permiten sostenerse en el tiempo, muchas veces luchando contra

la corriente en un mundo cada vez más globalizado que se interesa por un teatro plenamente institucional, que divide radicalmente la relación y compromiso por el arte con el público.

A continuación una cita extensa en la que Eugenio Barba critica la forma de proceder de este teatro institucional y de vanguardia, denominador común en los espectáculos de Occidente:

Todavía existe la necesidad de confrontarse con un trabajo artístico que presente la reflexión crítica de la propia condición humana. Pero esta necesidad del espectador es pisoteada sin cesar por directores ávidos de fama y dinero, y por actores-vedettes que adoran cosquillar las vísceras de su público prodigándose en imitar la vida en vez de ser miembros disciplinados de un grupo artísticamente creativo. Luego están los directores del “realismo”, sumamente ignorantes de la finalidad de sus espectáculos, que buscan a tientas innovaciones excéntricas y escalofríos inusitados, sin la más mínima coherencia estética e incapaces de distinguir entre un efecto formal y uno realista. Su trabajo es un desperdicio, sólo confunde al público y a los actores. Sin hablar de los críticos que balbucean frases vacías esforzándose espasmódicamente por comprender los hallazgos casuales del director, él mismo ignorante del verdadero sentido de su trabajo. (Barba, 1997, p. 33)

En comparación con la cita anterior, Eugenio Barba encuentra dentro del

teatro antropológico un trabajo artístico que reflexiona realmente sobre la propia condición humana de modo crítico. Grupos como el *Teatro de las fuentes* de Grotowski (Polonia), el *Odin Teatret* de Eugenio Barba (Dinamarca), la *Fura dels Baus* (España), *La Candelaria* de Santiago García (Colombia) y el *Teatro de los Andes* de César Brie (Bolivia), entre otros, hacen parte de este teatro antropológico. En su práctica artística existe un compromiso casi sagrado por mantener la relación entre arte, teatro y público. Es un teatro de “barrio”, de dominio público, pensado en y para la comunidad, que busca entre sus ejecutores un gran nivel artístico, generalmente con componentes ideológicos sustentados en una dimensión estética, como ocurre en el caso del teatro *La Candelaria* de Bogotá, que, al mando de su director y fundador Santiago García<sup>5</sup>, ha producido más de 50 espectáculos por medio de la “creación colectiva”<sup>6</sup>. Obras que rechazaban entrar en el circuito comercial, por lo general polémicas por su gran contenido político, basadas en la

<sup>5</sup> Santiago García, arquitecto de profesión, nació en Bogotá en 1928. Su entrenamiento actoral comenzó en 1957 con el japonés Seki Sano, quien promulgaba las técnicas de Stanislavski y Meyerhold; después continúa sus estudios en el Actor's Studio de Nueva York. En 1963 viaja a estudiar en la Universidad de Teatro de las Naciones en Francia; terminados sus estudios, regresa a Colombia, para en 1966 fundar el grupo de teatro *La Candelaria*, uno de los más representativos grupos de América Latina. En 2012 es nombrado Embajador Mundial del Teatro ante la UNESCO.

<sup>6</sup> El Teatro de Creación Colectiva, muy popular en América Latina a mediados de los años sesenta y setenta, nace a partir de un método de trabajo del que se apropia un grupo de teatro de carácter experimental, tiene noción de “laboratorio teatral”, el rol de director, actor, autor, escenógrafo y músico, que se integran de forma orgánica, tendrá una visión de contestataria entre sus participantes, no desligada de los hechos sociales del momento. La búsqueda de una autonomía política y cultural “rechaza el teatro burgués basado esencialmente en la palabra y en la repetición mecánica del discurso que no responde a la realidad vivencial del momento” (Velasco, 1987, p. 28); por ende pretende ser un teatro popular alejado del comercial, un teatro que por momentos se nutre de procesos de agitación histórica y social, lo que responde a un teatro de actualidad y trascendencia.

experimentación y la investigación, siendo un “laboratorio teatral”, no solo pensando en la elaboración del espectáculo, sino además usando este para su formación tanto teatral como “espiritual”. Toda una visión grotowskiana: el “arte como vehículo”<sup>7</sup>.

Pasemos a continuación a considerar la **etnoescenología**, creada en 1995 por Jean-Marie Pradier<sup>8</sup>, que es quizá uno de los estudios más cercanos a la Antropología Teatral de Eugenio Barba. La etnoescenología promueve el estudio de las prácticas espectaculares en el mundo entero, tal como lo propone también la Antropología Teatral, desligando el etnocentrismo que el teatro europeo tiene como criterio de análisis de otras prácticas espectaculares que no pertenecen a su cultura.

La etnoescenología amplifica su campo de acción priorizando aquellas que devengan de los ritos, ceremonias, o los mal llamados “fenómenos menores”<sup>9</sup>, los cuales no son compatibles con los paradigmas de investigación teatral occidental, que pretenden traducir todo aquello que le es incompatible o que no se entiende en una fórmula europea, tomando el teatro europeo como criterio de análisis, del

cual deben partir todos los estudios que se le realizan a otras culturas, ignorando así la riqueza misma de la otra cultura. La etnoescenología y la Antropología Teatral se sumergen en la otra cultura, no pretenden crear esquemas de análisis científicos, no transgreden en ningún momento lo auténtico de esa cultura. Al contrario, es lo auténtico lo que les llama la atención.

La etnoescenología:

[se] propone revisar la teoría de la recepción y de las técnicas del espectador entendiendo que el teatro y los comportamientos de representación forman un subconjunto de las prácticas simbióticas. En contraposición a la noción clásica de “catarsis”<sup>10</sup> y a la propuesta brechtiana de “distanciamiento”<sup>11</sup>, expone la noción de “ingurgitación emocional” como una necesidad biológica humana y estimulante del bios del espectador en el momento de la representación. (Herrera, 2010, p. 2)

Mientras que la Antropología Teatral no tiene como fin último realizar un análisis en pro de la recepción del espectador sino por el contrario en pro del actor, encontrar

<sup>7</sup> “El arte como vehículo” tiene un poderoso significado para Grotowski. El término hace referencia al teatro con la intención de usarlo como vehículo en la búsqueda espiritual, la cual ya no es ejecutada como actor sino como “performer”. “El performer es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro. Es el danzante, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos. El ritual es performance, una acción cumplida, un acto. El ritual degenerado es espectáculo. No quiero descubrir algo nuevo sino algo olvidado” (Grotowski, 1992-1993, p. 76).

<sup>8</sup> Jean-Marie Pradier es profesor emérito de la Universidad de París (Francia), Doctor en Psicología y Letras, creador del término Etnoescenología. Numerosas veces ha participado en encuentros de la ISTA, de la cual es miembro permanente.

<sup>9</sup> Manifestaciones culturales que se encuentran desvaloradas o no son de gran renombre.

<sup>10</sup> La noción de *catarsis* en la *Poética* de Aristóteles (Pavis, 2008, p. 64) es definida como purgación de las pasiones en el momento en que el espectador se identifica con el héroe trágico. Como objetivo y consecuencia, la tragedia provoca la evacuación y descarga afectiva a través de los sentimientos de piedad y temor.

<sup>11</sup> Bertolt Brecht (Pavis, 2008, p. 65) asimila la catarsis a la alienación ideológica del espectador y al hecho de que los textos centran la atención en la ahistoricidad de los personajes. En cambio, la idea de *distanciamiento* evoca la conciencia de la experiencia, y la distancia crítica-estética.

símiles, “principios que retornan”<sup>12</sup>, los cuales usará como buenos consejos técnicos. “Los buenos consejos tienen una particularidad: pueden ser seguidos o ignorados. No son impuestos como leyes: bien pueden ser respetados o pueden ser transgredidos y superados” (Barba y Savarese, 2010, p. 15).

La etnoescenología elabora una etnometodología de análisis sobre otra cultura desde una mirada del resultado; reflexiona y descompone prácticas espectaculares del mundo, tal como lo hace la Antropología Teatral, con la diferencia de que el estudio que hace la Antropología Teatral consiste en buscar en estas prácticas espectaculares unos principios “pre-expresivos”<sup>13</sup> pensados para la formación técnica del actor, principios que determinan la utilización de su cuerpo en escena.

Los principios elementales que gobiernan a nivel celular el bios escénico no se presentan nunca en estado puro, aparecen siempre enmascarados bajo un estilo o una tradición teatral. El nivel pre-

expresivo se indica a través del expresivo. Cuando la apariencia pertenece a estilos y tradiciones extrañas a nosotros, dichos principios elementales corren el riesgo de quedar ocultos por la misma extrañeza de todo lo que los contiene. (Barba, 1994, p. 122)

La etnoescenología tiene una característica única; los estudios que realiza de otras culturas aparecen por momentos en ámbitos infinitos, como lo son los deportes, juegos, artes marciales, rituales, ceremonias, cine, etc. En cambio, la Antropología Teatral es más selectiva en dichos estudios, no por desprestigiar los otros, sino porque su interés está centrado únicamente en el estudio teatral. Por tanto, la Antropología Teatral no se interesa por todas las prácticas culturales que pertenecen a distintos ámbitos, como lo hace la etnoescenología, sino única y exclusivamente por aquellos que le son útiles para encontrar principios técnicos en el actor.

¿Qué manifestaciones culturales pueden ser útiles para extraer principios técnicos para el actor? No importa si en algunos casos las actividades son teatrales o no. Un ejemplo de estudio que realiza la ISTA es acerca del kung-fu, el cual no pertenece a una categoría teatral, sino a una técnica de combate. Para la Antropología Teatral es de gran interés estudiar el kung-fu, por la dimensión que le da este a la

<sup>12</sup> Para Eugenio Barba, los actores y bailarines usan principios similares en espectáculos diferentes, sin importar la época o las diferencias formales de estilo de cada tradición. Encontrar estos principios es para la Antropología Teatral un punto de partida.

<sup>13</sup> La pre-expresividad o principios pre-expresivos, son para la Antropología Teatral la evidencia técnica de un actor. Un buen actor se entrena en el nivel pre-expresivo sin ocuparse todavía de lo que va expresar, sino de cómo poner su cuerpo disponible para expresar, lograr a través de este trabajo pre-expresivo crear un “cuerpo en vida”, que le permita estar presente aun en la inmovilidad. Una demostración técnica “fría” indicará la cualidad técnica de presencia que irradia dicho actor, la presencia por sí misma obliga a mirarlo sin que aún esté “representando”. Este trabajo particular de calidad escénica, se adquiere gracias a la “técnica”, la cual se manifiesta en las diferentes culturas y tradiciones estilísticas, con distintos modos de proceder técnico, pero en todas la pretensión es la misma: lograr una disciplina corporal para fortalecer el cuerpo y su interior, estructurando su mente, lo que desemboca en una presencia escénica.

“Energía”<sup>14</sup>. Otro ejemplo es el tiro con arco en la danza Odissi<sup>15</sup>, donde la actriz, aunque no posea un arco ni unas flechas, ejecuta una secuencia de imágenes que nos permiten evidenciar las diferentes tensiones corporales que ejerce, tanto cuando el arco está tensado como cuando no. Cada posición que realiza amplifica la acción de tirar una flecha como si fuese real, con la diferencia de que no imita a alguien tirando una flecha, sino que parte de esta para recrear la situación, haciendo movimientos artísticos mas no “mecánicos”.

Estos ejemplos permiten evidenciar que la Antropología Teatral puede indagar selectivamente en otras actividades culturales, como lo realiza la etnoescenología de un modo amplio. Sin embargo, existe una categoría que puede estar más especializada en prácticas

espectaculares (performance)<sup>16</sup> en el ámbito teatral: el etnodrama.

El **etnodrama** es un “término aplicado por algunos etnólogos y etnoescenólogos a manifestaciones vinculadas a la vez a la religión, al rito y el teatro. Tales manifestaciones ven el origen del teatro en las ceremonias, tanto si se trata de la tragedia griega, como del Noh<sup>17</sup> japonés o de vudú haitiano” (Pavis, 2008, pp. 190-191).

La teoría etnodramática de Weisz<sup>18</sup> no coincide con la Antropología Teatral en su definición sobre teatro y representación; sus discursos y perspectivas tienen fines diferentes. Por ejemplo, para Weisz, las

<sup>14</sup> La energía, en general, se puede identificar como la fuerza muscular y nerviosa que le permite a una persona moverse. La Antropología Teatral, partiendo de esta obviedad, pretende modelar la existencia de dicha fuerza con distintas perspectivas. “En todo instante de nuestra vida, consciente o inconscientemente, modelamos nuestra fuerza. Existe todavía un surplus teatral que no sirve para moverse, para actuar, para estar presentes e intervenir en el mundo que nos rodea sino para actuar, moverse y estar presente en una manera teatral eficaz. Estudiar la energía del actor significa entonces interrogarse sobre los principios a partir de los cuales los actores pueden modelar, educar su fuerza muscular y nerviosa según una modalidad que no es la misma que la vida cotidiana” (Barba y Savarese, 2010, p. 94).

<sup>15</sup> La danza Odissi es una de las ocho danzas clásicas de la India. Tiene su origen en Orissa, en la costa este de la India, con más de dos mil años de tradición. La danza Odissi está basada en temas de la religión hindú y música tradicional, de gran interés por la Antropología Teatral por sus grandes detalles técnicos y estéticos. La ejecución de los movimientos está dividida en dos grandes partes: la primera es el movimiento de la cabeza, busto y tronco, los cuales generalmente están en oposición; y la segunda, son los movimientos de las manos, a su vez divididos en *Hasta* (mano, antebrazo) y *Mudra* (sello), estos indicando en sánscrito “los gestos de las manos”. La danza Odissi es un claro ejemplo oriental del “principio de oposición”, como lo formula la Antropología Teatral.

<sup>16</sup> La definición de *performance* (prácticas culturales) viene asociada generalmente a las artes visuales, artes plásticas, el teatro, la danza, la poesía, el cine, la música y el video. Estas prácticas culturales se dan por lo general fuera de los teatros: en museos, salas de exposiciones, en la calle, en una casa, etc. “Pone el acento en lo efímero y lo inacabado de la producción más que en la obra de arte representada y acabada. El *Performer* no debe de ser un actor que interpreta un papel, sino sucesivamente un recitador, un pintor, un bailarín y, a causa de la insistencia puesta en su presencia física, un autobiógrafo escénico que establece una relación directa con los objetos y la situación de enunciación” (Pavis, 2008, p. 333).

<sup>17</sup> El Noh, o Nô, tiene su origen en el siglo XIV en Japón. Es uno de los dramas japoneses más importantes. Procede de las danzas rituales, de la mitología y las leyendas populares japonesas. El Noh desarrolla fundamentalmente un teatro simbólico, con gran atmósfera ritual y refinados vestuarios y máscaras. Generalmente, las obras van acompañadas por tres o cuatro músicos (*hayashikata*), un coro (*jiutai*) que canta los pensamientos del personaje principal (*shite*), el cual lleva máscara (*tsure*) y un abanico (*chukei*). Los personajes secundarios generalmente no llevan máscara. En la interpretación, la singular forma de caminar desplazando los pies casi pegados al suelo, y la ejecución de sus movimientos exactos han sido de gran interés para la Antropología Teatral. Ejemplo de teatro Noh: <http://youtu.be/UPfoDkVhyY>

<sup>18</sup> Harold Gabriel Weisz es un dramaturgo, director y teórico del teatro interesado esencialmente por el concepto del Etnodrama. Es autor de la teoría de la representación Etnodramática, estudios iniciados en 1981, con la que crea el seminario de Investigaciones Etnodramáticas de la Universidad Nacional Autónoma de México en ciudad de México. Entre sus textos más representativos sobre teoría Etnodramática se encuentran: “El cerebro ritual” (1984), “El juego viviente: indagación sobre las partes ocultas del objeto lúdico” (1986) y “Palacio chamánico: filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas” (1994).

representaciones Noh y la danza Bali<sup>19</sup> no son teatro, pero sí etnodrama. El etnodrama proclama en su teoría que no todas las representaciones son teatro, sobre todo las que están ligadas a la religión, ritos, danzas o fiestas.

El etnodrama sugiere para sus estudios que el análisis de las estructuras y características singulares de estas manifestaciones deben partir desde el lugar donde se origina. Por ejemplo, al teatro lo ubica en Grecia, y es desde allí donde se expone su conocimiento y percepción. En cambio, la Antropología Teatral traslada la categoría de teatro casi a cualquier representación extraída de la religión, ritos, danzas o fiestas.

Cuando se dice que el teatro surgió del culto, sólo se está diciendo que se convirtió en teatro por efectos de un desprendimiento; de los misterios no tomó la misión cultural de éstos, sino el placer que producen, pura y simplemente. (Brecht, 1972, p. 66)

Para la Antropología Teatral, el concepto teatro partirá en sus investigaciones desde una mirada teatral, que abordará manifestaciones teatrales y no teatrales, para ponerlas luego al servicio del teatro. Casos como el teatro Noh y la danza Bali en Oriente, que son para la Antropología

Teatral fenómenos de representación organizada y, por ende, teatro, son usados en la búsqueda de indicaciones útiles. La Antropología Teatral “no tiene la humildad de una ciencia, sino la ambición de individualizar conocimientos útiles para el trabajo del actor-bailarín. No quiere descubrir ‘leyes’ sino estudiar reglas de comportamiento” (Barba y Savarese, 2010, p. 15).

La Antropología Teatral no tiene como fin único estudiar eventos “parateatrales”<sup>20</sup> de representación vinculados a los rituales, magia, danzas y fiestas del folclore de las distintas culturas, como sí lo hace la rúbrica etnodramática. Sin embargo, comparte con esta el interés por extraer de estas culturas un “teatro de las fuentes”<sup>21</sup>, que le permita indagar en las técnicas actorales. Ambas posturas estudian técnicas corporales, pero con fines muy distintos: el fin de la Antropología Teatral es encontrar en estos estudios la forma de aplicar dichas técnicas en el trabajo creativo del actor. Weisz no pretende en ningún momento trasladar estas técnicas al teatro; promueve con su análisis crear un “cerebro ritual” que le permita comprender mejor las visiones y los espectáculos ceremoniales, sin intentar “folclorizarlos” ni imitarlos, sino explorar las capacidades mágicas del cuerpo.

<sup>19</sup> En Bali existen muchos tipos de danza muy ligadas a los ritos y a la religión, las cuales culturalmente son aprendidas con mucho rigor por los habitantes desde una edad temprana. Entre ellas sobresalen el “Kecak”, donde los hombres representan un ejército de monos en contraste con las bailarinas, que personifican los personajes principales. Otra danza, el “Baris” o guerrero del baile, frecuentemente es ejecutada por 10 hombres que danzan una pelea contra un único personaje, al cual terminan expulsando. Otra danza, una de las más conocidas por su elegancia y belleza estética, es la danza “Legong”, realizada por niñas. La calidad técnica es una de sus virtudes, con un gran manejo corporal, de posiciones extra-cotidianas de las manos, cabeza y pies. Ver: <http://youtu.be/gywhbe-sb4s>

<sup>20</sup> Parateatro: “Actividad dramática teatral en sentido amplio, que recurre a procedimientos tomados del teatro, pero que no aspira a una realización estética y se sitúa al margen de la institución. Los ‘alrededores’ del teatro son infinitos” (Pavis, 2008, pp. 326-327).

<sup>21</sup> Término acuñado por Grotowski entre 1970 y 1980 para referirse al interés por acontecer una reflexión antropológica que busca en las técnicas occidentales y orientales tradicionales una cualidad común dentro de sus diferentes manifestaciones espectaculares.

Para el etnodrama:

[...] el estudio de rituales, magia y fiestas nos revela una serie de técnicas desconocidas para la mayor parte de nosotros; son técnicas aplicadas a entreabrir el mundo de la percepción, y a tomar contacto con lo imaginario y lo desconocido: es claro que dentro de este contexto se rompe con la racionalidad puramente lineal y discursiva; también es claro que se trata de una participación y no de una utilización puramente externa. El teatro como producto de una cultura asfixiante y claustrofóbica resulta anacrónico. (Weisz y Zorrilla, 1981, p. 1)

Los estudios teatrales son complejos, y es difícil constatar qué metodología ha sido utilizada para investigar el teatro en los distintos casos. Sin embargo, existe un concepto, la teatrología, que intenta abarcar todos los estudios teatrales sin excepción.

La **teatrología** es “el estudio del teatro en todas sus manifestaciones y sin exclusividad metodológica. Este término, de uso reciente y realmente reducido, corresponde al alemán Theaterwissenschaft o ‘ciencia del teatro’” (Pavis, 2008, p. 463).

Estos estudios teatrales generalmente se encuentran focalizados hacia los campos de la dramaturgia, la escenografía, la puesta en escena y las técnicas actorales y están basados en la etnoescenología y la semiología. Sin embargo, la teatrología fija sus estudios directamente a los que son pertenecientes al teatro, y no como lo pretende la etnoescenología, que realiza

estudios que aparecen a veces en campos “infinitos”.

La teatrología se sustenta en una teoría de la recepción y de las técnicas del espectador. El análisis que generalmente realiza de estas manifestaciones la teatrología es un análisis cuyo método está basado en estudios semiológicos. Una **semiología teatral** que se fundamenta en “un método de análisis del texto y/o la representación, atento a su organización formal, a la dinámica y a la instauración del proceso de significación por medio de los profesionales del teatro y del público” (Pavis, 2008, p. 410). La intención de esta ciencia de los signos es estudiar tanto el texto teatral (signos verbales) como los de la representación (signos verbales y no verbales). La semiología encuentra en el teatro el mejor sistema significativo al que pueda estudiar, ya que en una representación teatral los signos y los sistemas simbólicos utilizados son permanentes.

Los sistemas de signos, tanto los paralingüísticos como los lingüísticos, más utilizados dentro del teatro, son obviamente un elemento fundamental de la Semiótica en el mismo, tanto como lo podría utilizar la “Antropología Teatral”. Tal vez la única diferencia es que si la antropología utiliza la semiótica “intercultural” como herramienta de análisis, lo hará desde una mirada pre-expresiva y no de espectador, como lo pretende la semiología teatral, que pretende “hacer ciencia de algo de lo cual observaban el resultado, sin conocer su aspecto complementario: la lógica del proceso” (Barba, 1994, p. 75).

## VISUALIZANDO LAS FRONTERAS

Aunque la teatrología se define a sí misma como “ciencia del teatro” y la Antropología Teatral no pretenda ser una ciencia, su relación es muy estrecha. Si la teatrología no excluye ninguna metodología referente a los estudios teatrales, entonces la Antropología Teatral entraría dentro de su abanico de categorías, con la peculiaridad de que la Antropología Teatral no usa una metodología científica exacta. Pero la Antropología Teatral sí se basa de una u otra forma en las demás disciplinas de la teatrología, como la sociología del teatro, el teatro antropológico, la semiología teatral, la etnoescenología, el etnodrama, y en los estudios antropológicos afines al teatro, como la antropología cultural, la antropología social y la antropología sociocultural. De todos ellos utilizará herramientas, las cuales le servirán para realizar estudios desde la pre-expresividad, formulará sus propios conceptos y categorías, que hacen de la Antropología Teatral un saber único en sí mismo.

Si pensamos en por qué la Antropología Teatral toma distancia de otros tipos de antropologías aplicadas al teatro, se empieza a evidenciar lo cercano y lo lejano que se encuentra con estas disciplinas. Por ejemplo, la Antropología Teatral comparte con las otras antropologías el estudio del comportamiento humano en el contexto sociocultural y fisiológico, pero toma distancia cuando se enfoca en el estudio del comportamiento humano en situación de representación, no en el momento explícito de la presentación de la obra sino en referencia a lo que gira en torno a su creación, en un proceso “pre-

expresivo”, propio de la Antropología Teatral.

En este campo de la pre-expresividad, el teatro se nutre de la antropología, ya que la antropología es una ciencia que estudia la realidad del hombre de una forma integral, tanto de aspectos biológicos como sociales del ser humano. ¿Acaso el teatro no? Puede que para el teatro el estudio de la realidad del hombre no sea su fin, pero sí es su medio. Los grupos de teatro se valen de aspectos socioculturales tanto en la puesta en escena como en la propia convivencia con el mismo; estos hombres y mujeres sociales se valen de su cuerpo para transitar el camino de la creación, su cuerpo y todo lo que los rodea son su herramienta fundamental de creación artística. Por lo tanto, la Antropología y el Teatro se nutren una de la otra; las divergencias consisten en saber encontrar las fronteras entre las diferentes antropologías y teatrologías con la Antropología Teatral.

Hasta ahora no parecen existir equívocos a la hora de afirmar que la antropología puede ser una muy buena herramienta para los estudiosos del Teatro. Sin embargo, como podemos suponer, el papel que juega la antropología dentro del teatro es el de tener la posibilidad de reconstruir microsociedades y analizar cómo se comportan en la “recreación” de una “sociedad”. Aquí, el resultado es el fin en sí mismo, ya que el interés del estudio antropológico que se le pueda dar a la obra tiene que estar en representación; dicho de otro modo, es cuando se sube el telón que se puede realizar un estudio antropológico. Desde este punto de vista, la antropología como herramienta

de análisis de espectáculos puede ser una buena amiga del Teatro, pero no es la Antropología Teatral que pretende Eugenio Barba. ¿Que es entonces la Antropología Teatral?

### ANTROPOLOGÍA TEATRAL SEGÚN EUGENIO BARBA

Eugenio Barba define la Antropología Teatral como:

[...]el estudio del comportamiento del ser humano cuando utiliza su presencia física y mental, según principios diferentes de aquellos de la vida cotidiana en una situación de representación organizada. Esta utilización del cuerpo es aquello a lo que se llama técnica. (Barba y Savarese, 2010, p. 13)

Barba pone de manifiesto en esta definición la importancia que revisten los conceptos **presencia, técnica y diferenciación con la vida cotidiana**. El teatro que le anima gira en torno a estos tres conceptos; por ello, su objetivo principal es investigar los principios que gobiernan en una situación de representación, la utilización particular del cuerpo del actor, sin importar las diferencias culturales, “distintos actores, en lugares y épocas distintas, entre los muchos principios propios de cada tradición, en cada país, se han servido de algunos principios similares. Hallar estos ‘principios que retornan’<sup>22</sup> es la primera tarea de la Antropología Teatral” (Barba, 1986, p. 198). Hallar estos “principios-que-

<sup>22</sup> Eugenio Barba usa la expresión principios-que-retornan para referirse a que existen principios de comportamiento escénico equivalentes entre una cultura y otra, así los espectáculos sean totalmente diferentes y se den en lugares y épocas distintas.

retornan” para entender mejor la técnica del actor es clave fundamental, en la cual interviene el Antropólogo Teatral dentro del teatro.

Para su estudio, la Antropología Teatral realizará “un análisis transcultural del teatro” que:

[...] muestra que el trabajo del actor es resultado de la fusión de tres aspectos que se refieren a tres niveles de organización diferentes:

La personalidad del actor, su sensibilidad, inteligencia artística y ser social que lo hacen único e irrepetible.

La particularidad de las tradiciones y del contexto histórico-cultural a través del cual se manifiesta la irrepetible personalidad de un actor.

La utilización de la fisiología según técnicas corporales extra-cotidianas. En esas técnicas se hayan principios recurrentes y transculturales.

Estos principios constituyen aquello que la antropología teatral define como el campo de la pre-expresividad. (Barba y Savarese, 2010, p. 13)

Para Barba, el proceso de la pre-expresividad es parte fundamental de la Antropología Teatral y no se fía de los críticos, teatrólogos y teóricos que promulgaban ciencia cuando solo estaban viendo la resultante sin conocer el proceso. “Hablaban y escribían de un proceso imaginario como en una descripción científica basada en datos

empíricos. Es una postura que perdura. Podemos definirla como el camino del ‘delegar’ científico” (Barba, 1994, p. 75) ¿Quién entonces puede interpretar los procesos creativos de los actores? Patrice Pavis, teatrólogo y autor del *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, muestra un interesante punto de vista sobre la aproximación Antropológica y el análisis intercultural en su libro *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*:

El ‘trabajo de campo’ consistiría, para el antropólogo del teatro, en vivir en el seno del equipo, en sentido amplio, que ha concebido y preparado el espectáculo, antes y durante los ensayos, y en ‘infiltrarse’ en el medio cultural en el que se inscribe la práctica espectacular. (Pavis, 2000, p. 277)

Los miembros de los grupos de teatro pueden ejercer esta labor de Antropología Teatral, pero, aún más, solo los miembros podrán estudiar los procesos que pasan internamente dentro de su grupo, pues atender el estudio de otro grupo significaría que tuviera que pertenecer a este y abandonar el grupo al cual pertenecía anteriormente.

Por ello, Barba también quiso dar apertura a sus teorías y, en cierto modo, alejarse del “encierro”, pero comenta que el “encierro grupal” constituyó una parte fundamental del proceso para crear como grupo todas sus hipótesis sobre la Antropología Teatral, que solo servirían si las ponían en discusión con otros homónimos, lo que lo llevó a crear la ISTA, con el objetivo de que investigadores de todas partes del mundo pudieran evidenciar y comentar los ejercicios que se ejecutaban en los

Encuentros, donde se realizaban sesiones periódicas sobre temas específicos como “La Improvisación” (II Encuentro de la ISTA, 1981), “La Tradición del Actor” y la “Identidad del Espectador” (V Encuentro de la ISTA, 1987), entre otros.

Ian Watson, autor del libro *Hacia un Tercer Teatro* sobre Eugenio Barba y el Odin Teatret, comenta:

La ISTA es una escuela muy inusual, sin aulas y sin estudiantes, que se reúne de tanto en tanto, no tiene currículum y carece de graduados. De todas maneras, es una de las instituciones de investigación teatral más importantes de Europa. (Watson, 2000, p. 174)

Es interesante este principio de la ISTA: ver la aplicación que se le da al cuerpo del actor en una situación extra-cotidiana<sup>23</sup>, para que los estudiosos, por lo general del saber empírico, comenten acerca de la experiencia o la asimilación de los “secretos” técnicos allí expuestos.

La Antropología Teatral tiene interés en el Teatro que precede al drama. Para ello, su trabajo va enfocado a cómo el actor trabaja su presencia física y mental extra-cotidiana en la pre-expresividad, a cómo la técnica evidencia principios similares en diferentes formas codificadas en culturas tanto orientales como occidentales, en

<sup>23</sup> Para Eugenio Barba, la técnica extra-cotidiana se refiere al comportamiento del actor diferente al cotidiano, donde los actores utilizan su cuerpo de forma muy diferente a como lo harían desde la cotidianidad. Por ejemplo, el levantarse, caminar y hablar tiene que ser disímil al proceso inconsciente que absorbemos de una cultura cotidianamente. Para alcanzar ese comportamiento extra-cotidiano, Eugenio Barba lo visualiza a través del proceso de absorción de una técnica teatral estilizada.

donde se evidencian principios-que-retornan. Para Barba, el ballet y el mimo corporal son, por excelencia, técnicas codificadas de Occidente, mientras que en Oriente el abanico puede llegar a ser aún más amplio, como es el caso del Kathakali y de la danza Odissi de la India, el teatro japonés Noh y el Kabuki, o el teatro balinés.

Podría parecer entonces que el actor occidental no tuviese una estructura técnica codificada en la cual apoyarse, pero esto también sucede porque la cultura teatral de Occidente siempre ha estado más ligada a una actuación “naturalista” o “realista”, donde la espontaneidad parece ejercer en el actor una restricción de libertad. Puede sonar paradójico, ya que lo espontáneo sugiere, por el contrario, libertad absoluta. Sobre estas cuestiones relativas a técnica y espontaneidad, Barba no ha sido el único que las ha puesto de manifiesto; es más, Barba las extrae de los “grandes reformadores” del teatro occidental que hablaron del problema de la técnica, vital para la Antropología Teatral.

Por ejemplo, Stanislavski, para combatir este fenómeno en su teoría, incitó al actor a tener una “segunda naturaleza”<sup>24</sup>, creada por el actor a través de la técnica; Meyerhold, desde la “Biomecánica”, se refería a una vida creada mecánicamente a través de la técnica; Copeau se refirió a la “espontaneidad conquistada”, donde lo espontáneo pasa por el filtro de la técnica; Diderot, en *La paradoja del comediante*, habla

de un actor que opone los procedimientos propios del oficio a la libertad del sentimiento, gracias a la técnica; Gordon Craig, en *El actor supermarioneta*, habla de un actor que sea capaz de desnaturalizar su comportamiento cotidiano para construir una corporalidad escénica; Grotowski se refirió a una “sinceridad disciplinada”, la cual es abordada a través del *Training*, donde la técnica lleva al actor a un acto de confesión público; Lecoq, se referirá a la creación de una “estructura motriz”, que le permita al actor ser libre en la creación; Decroux afirmaba que “la técnica elimina los mediocres, utiliza el talento medio y exalta al genio”<sup>25</sup> (Decroux, 2008, p. 186). Se podría intuir, para concluir estos ejemplos que critican los procedimientos “normales” de los actores occidentales, que el actor utiliza la técnica, que esta no se improvisa, que se improvisa a través de ella. Para la Antropología Teatral, estos cuestionamientos sobre la técnica son esenciales, porque ayudan a fijar la transculturalidad de principios técnicos tales como equilibrio y desequilibrio, tensiones físicas, tensiones expresivas, columna vertebral, mirada, dilatación del cuerpo, energía, equivalencias, manos, pies, rostro, oposiciones, organicidad, etc.

Esta cuestión sobre la técnica ha trascendido en el pensamiento de muchos renovadores del teatro en Occidente. Cabe destacar el interés por crear una estructura disciplinada para el actor, otro “cuerpo”, pero no desligado del suyo propio, porque desligar en extremo la conexión entre la cotidianidad y la extra-cotidianidad puede resultar extraño y contradictorio.

<sup>24</sup> Los neologismos utilizados durante todo el párrafo son extraídos de las siguientes fuentes bibliográficas: Constantin Stanislavski: *Un actor se prepara*; Vsévolod Meyerhold: *Teoría teatral: V.E. Meyerhold*; Jaques Copeau y Denis Diderot: *La paradoja del comediante*; Gordon Craig: *El Arte del Teatro*; Jerzy Grotowski: *Hacia un teatro pobre*; Jaques Lecoq: *El cuerpo poético*; Étienne Decroux: *Paraules sobre el Mim*.

<sup>25</sup> Para esta cita, he realizado la traducción del catalán al castellano.

Como podemos ver, la Antropología Teatral se vale de otros estudios como herramientas de análisis, pero en ningún momento proclama ser una herramienta de otras disciplinas. La Antropología Teatral podrá valerse de algunos instrumentos de análisis utilizados por la antropología social, la antropología cultural y las teatrologías, con el fin de utilizarlos para estudiar al actor de forma transcultural cuando modela su presencia física y mental disímil a la de la vida cotidiana, convirtiéndola en una categoría única: Antropología Teatral. Estos cuestionamientos o divergencias acerca de si la Antropología Teatral es o no es una mera extensión de otras disciplinas, lo que evidencian es un problema de visualización de fronteras que subyace entre la Antropología Teatral y la antropología cultural, social y otras aplicadas al teatro como la sociología del teatro, el teatro antropológico, la teatrología, la semiología teatral, la etnoescenología y el etnodrama, que quizá puedan nombrarse como “antropologías del espectáculo”. Por ello, este texto ha pretendido brevemente ayudar a delimitar con más claridad lo que es y no es la Antropología Teatral.

### CONSIDERACIONES FINALES

- El punto de inflexión que más claramente distingue a la Antropología Teatral de las antropologías social y cultural, es que la primera nunca se otorga el título de ciencia, puesto que no se sirve de un método estadístico ni ejecuta medidas para sus estudios. Define su campo y crea sus propias herramientas sin la pretensión de encontrar leyes estructuradas verificables.
- La Antropología Teatral solo comparte con la antropología cultural el realizar trabajos de campo, hacer comparaciones transculturales y la posibilidad de hacerse preguntas sobre aquellas obviedades en que se manifiestan nuestras tradiciones, permitiendo desentrañar principios nunca antes revelados.
- La Antropología Teatral encuentra en la antropología social un vasto conocimiento sobre las dimensiones sociológicas de una cultura. Esto le permite a la Antropología Teatral tener una visión de teatro antropológico y un concepto de “Tercer Teatro”, primando la dimensión sociológica antes que la estética (el resultado), puesto que los integrantes de estos grupos teatrales del “Tercer Teatro” se centran en las relaciones de su propio grupo con otros grupos y con el público, a diferencia del teatro institucional o de vanguardia, que no enfatiza en estos aspectos sociológicos de relación.
- El proceso de creación artística e investigativo en la Antropología Teatral tiene la misma o más importancia que el producto finalizado; es una manera diferente de intervenir, procurando llegar a un “Tercer Teatro”, un teatro antropológico, “el arte como vehículo”.
- La etnoescenología es, entre todas las disciplinas anteriormente abordadas en el artículo, la que más cercana se encuentra a la Antropología Teatral. Sus estudios sobre prácticas espectaculares en el mundo entero y el desinterés por los estudios etnocéntricos europeos como criterio de análisis, los mantiene

en constante diálogo entre ellos, sin ocultar que la etnología se encuentra más en el campo de la teoría de la recepción y la antropología en pos de la eficacia de la acción dramática: el actor.

- Los eventos “parateatrales” que investiga la rúbrica etnodramática comparten con la Antropología Teatral el tener una visión de “teatro de las fuentes”. Pero discrepan porque la teoría etnodramática define a las representaciones ligadas a la religión, ritos y danzas como etnodramas y no como teatro, en pos de crear un “cerebro ritual” que permita entreabrir el mundo de la percepción.
- La Antropología Teatral se vale de la semiología, para evidenciar tanto los signos lingüísticos como los paralingüísticos en el teatro, desde una mirada pre-expresiva.
- La teatrología se promulga como una “ciencia del teatro”, usa las metodologías ya existentes para sus estudios teatrales, mientras que la Antropología Teatral, al contrario, forja sus instrumentos teóricos. Sin embargo, la Antropología Teatral podrá acudir a categorías o estudios de la teatrología para individualizar leyes pragmáticas en sus contenidos.
- A la Antropología Teatral la presencia escénica, contenida a través de una técnica estilizada, le permite dilucidar una técnica extra-cotidiana, es decir, el cuerpo de un actor en una situación de representación, un cuerpo que moldea unos principios técnicos en su quehacer teatral. Hallar estos principios técnicos en cada

tradición es la tarea fundamental de la Antropología Teatral, con los cuales realizará un trabajo transcultural sin importar las diferencias culturales y los estilos propios de cada tradición para encontrar principios técnicos similares (principios-que-retornan) en lo que la Antropología Teatral llama campo de la pre-expresividad.

Estas cuestiones, aquí sugeridas, ayudarán a debatir o rebatir la concepción y extrañeza de la Antropología Teatral con otro tipo de antropologías afines al teatro, con el fin de llegar a clarificar o delimitar mejor el concepto de Antropología Teatral.

## REFERENCIAS

- Barba, E. (1986). *Más allá de las Islas Flotantes* (reimp. 2011). (Trad. T. Cots). México: Col. Escenología.
- Barba, E. (1994). *La Canoa de Papel. Tratado de Antropología Teatral* (1ª ed.). (Trad. R. Skeel). Argentina: Catálogos Editora.
- Barba, E. (1997). *Teatro. Soledad, Oficio y Revuelta* (1ª ed.). (Trad. L. Masgrau y R. Skeel). Argentina: Catálogos Editora.
- Barba, E., & Savarese, N. (2010). *El Arte Secreto del Actor* (4ª ed.). (Trad. R. Iza, Arturo G., R. Skeel, A. Wolf, Y. Porras y B. Bert). Perú: San Marcos E.I.R.L. Editor.
- Barfield, T. (2001). *Diccionario de Antropología*. (Trad. C. Sánchez). Barcelona: Ediciones Bellaterra 2000, S.L.
- Brecht, B. (1972). Pequeño Órganon para el Teatro. En *La Política en el Teatro*. Argentina: Editorial Alfa Argentina.
- Decroux, E. (2008). *Paraules sobre el Mim*. (Trad. M. Miracle y M. Zaragoza). Barcelona: Institut del Teatre.

- Grotowski, J. (1992-1993). El Performer. *Revista Máscara*, 11-12.
- Herrera, P. (2010). Reflexiones sobre la Antropología teatral. El cuerpo entre lo universal y lo particular. *II Congreso Internacional Artes en Cruce: bicentenarios latinoamericanos y globalización*. Argentina: Universidad de Buenos Aires.
- Pavis, P. (2000). *El Análisis de los Espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine* (1ª ed.). (Trad. E. Folch). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Pavis, P. (2008). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología* (1ª ed. -3ª reimp.). (Trad. J. Melendres). Argentina: Paidós.
- Velasco, M.M. (1987). *El Nuevo Teatro Colombiano y la Colonización Cultural*. Bogotá: Editorial Memoria.
- Watson, I. (2000). *Hacia un Tercer Teatro* (1ª ed.). (Trad. S. Epstein). España: Ñaque Editora.
- Weisz, G., & Zorrilla, O. (1981). Se crea el seminario de investigaciones etnodramáticas de la UNAM. *La Cabra, Revista de Teatro*, 33-35, 1-4.