

Capítulo 1

1.1.- Interculturalidad e Identidad Teatral.

“No puede existir un teatro puro latinoamericano, brasileño, europeo, danés, florentino o madrileño. No es la pureza la que garantiza la identidad y la originalidad cultural. Por otra parte, la identidad profesional tiene un carácter inconfundible e ineliminable: su transculturalidad.”(Barba, 1998, p.260)

Existe una tendencia en el teatro de las últimas épocas y diversas culturas, de recurrir a tradiciones teatrales foráneas para mejorar su propia práctica y creación de espectáculos, con una libertad de formas. Esto responde a una ideología intercultural, entendida como la interacción, el intercambio y la comunicación entre culturas, donde el individuo reconoce y acepta la reciprocidad de la cultura del otro.

Así, se desarrolla esta atracción por la cultura ajena, mientras se busca la identidad propia, concibiendo el teatro en una dimensión *transcultural*. El teatro que cada artista decide hacer, tiene su sello individual, pero además remite a su tiempo, lugar, contexto, cultura e influencias; en tanto que es posible reconocer principios antropológicos comunes a todas las expresiones escénicas del planeta.

Son muchos los creadores teatrales que han seguido esta línea intercultural en sus producciones. Por citar algunos nombres recientes y con la seguridad de que harán falta muchos otros, mencionaré a Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Jerzy Grotowski, Tadashi Suzuki, Robert Wilson, Richard Schechner, Dario F6, Eugenio Barba, entre otros.

Esta tendencia tiene sus antecedentes históricos en las llamadas vanguardias y se ha vuelto indispensable en la experimentación y el desarrollo de un teatro que avanza en un proceso de aculturación*, a la vez dependiente de su propio contexto.

*Aculturación: proceso de imposición de una cultura sobre el individuo o sobre un pueblo. (Boal, 1975, p. 147)

En la tradición teatral estos nexos entre lo oriental y lo europeo pertenecen a épocas remotas, sin embargo han sido objeto de investigación práctica por los creadores sobre todo a partir del siglo XX, acentuándose estos vínculos en la segunda mitad.

Así es que finalizando el XX estas teorías llegan a América Latina y establecen una dinámica de resultados favorecedores para su creación teatral.

Esta relación entre tradiciones teatrales va más allá del intercambio entre naciones para serlo entre culturas, en un proceso de transformación en el que elementos emanados de otras, se integran a la propia, tomando en cuenta que para comprender la propia identidad es indispensable conocer un punto de vista contrario y complementario.

Esta necesidad surge después de la Segunda Guerra Mundial, a raíz del contexto social, político, económico e ideológico que se vive en varias partes del mundo; y que se manifiesta a través de movimientos contrarios al sistema capitalista que ponderan la expresión individual, la participación social y el concepto de micro-comunidad.

El teatro espontáneamente tiende a mirar y a expresar su entorno, a buscar el *cómo* y no sólo el *qué*. Es así como desde los años sesentas del siglo anterior, el teatro hace política, se une en grupos y se propone educar no únicamente a su público, sino a sus propios creadores por medio de la experimentación y persiguiendo su constante perfeccionamiento.

El desarrollo del lenguaje teatral a nivel mundial en las últimas décadas, de acuerdo con Magali Muguercia* Teatróloga cubana; se ha caracterizado por lo siguiente:

- El trabajo del actor, encaminado a descubrir nuevas vías en el desarrollo de sus posibilidades corporales, vocales y su empleo artístico.

* <http://www.teatroenmiami.net/2003/abril/3/releer-tlatinoamericano.htm>

- La expansión del enfoque semiológico del teatro, que ve al actor como un productor de signos y sentidos, que se compromete con la “escritura” de un texto escénico.
- La dramaturgia no como una realidad autosuficiente y literaria, sino como una operación paralela a la naturaleza del arte teatral y no sólo ligada al uso de códigos verbales.
- Una fusión entre el arte y la vida, por medio de la exaltación del principio lúdico y ceremonial del acto teatral y la incitación al espectador a realizar procesos sensibles e intuitivos en vez de racionales.
- La corriente antropológica del estudio del comportamiento humano y las formas originarias de su expresión cultural.

Esto nos lleva a la idea del surgimiento de una “cultura mundial” en la que concurren las más diversas culturas pero a la vez se diferencie y valore la especificidad de cada una de ellas. Sin embargo, no deja de correr el riesgo de quedarse en la superficialidad y no pasar de ser algo exótico que no investigue ni construya vínculos y relaciones profundas.

1.2.- Repercusiones en Latinoamérica y México.

Esa oleada de movimientos ideológicos "alternativos" europeos, llega sin duda a Latinoamérica acompañado de sus formas teatrales. Aunado a la situación político-social que se vive en estos países y a la creciente invasión estadounidense, un nuevo discurso se genera en la producción artística de la época y trae consigo nuevas experimentaciones en el teatro.

Incluso, en algunos escritos teóricos latinoamericanos de los años treinta, se pueden reconocer voces europeas; que con el pasar de los años se van involucrando más en la búsqueda y experimentación del arte teatral de esta región.

Quisiera subrayar la complejidad de la cultura latinoamericana, una mezcla entre distintas etnias (indígenas y mestizos), religiones, costumbres y políticas: pueblos de mucha tradición ritual, con gran espiritualidad y costumbres lúdicas de celebración, donde el teatro viene a manifestarse en esta época, como catalizador de un cambio dentro del orden social existente.

El teatro es uno de los instrumentos más adecuados para el intercambio y la comprensión intercultural; ya que a través de éste, se modela el uso del cuerpo y se utilizan de manera adecuada signos, códigos y sistemas simbólicos para la creación de un vínculo entre los seres humanos así como entre estos y la naturaleza.

En México específicamente la Revolución de 1910 intervino en los contenidos y las formas de hacer teatro, así como en el curso de la educación de principios de siglo.

Es a la mitad de éste y décadas siguientes, cuando el teatro latinoamericano comienza búsqueda hacia el interior del individuo, que años después se convertiría en todo un movimiento creador de teorías y espectáculos, que intenta retomar sus raíces y con proyecciones de vanguardia.

En la década de los cincuenta, el teatro mexicano experimenta un florecimiento debido a la llegada de teatristas extranjeros, discípulos de los grandes renovadores del teatro mundial, que lo modernizan encaminándolo hacia un arte de búsqueda.

Seki Sano y las teorías de Stanislavsky y Meyerhold, el teatro realista norteamericano, las teorías de Bertold Brecht, Jodorowsky y el Teatro Pánico, y mucho antes las teorías de Artaud entre otras, proponen esa confrontación entre lo nacional y lo “otro”.

El teatro de liberación se proyecta en toda América Latina, encabezado en parte por las técnicas pedagógicas de Paulo Freire y continuado por las propuestas de creadores como Augusto Boal, Enrique Buenaventura y la creación colectiva.

Es hacia los años ochenta, cuando en Latinoamérica se origina un planteamiento del teatro de forma diferente, tanto en la perspectiva de practicantes, como de teóricos y críticos. Comienza a hablarse de reconstrucción, de postmodernidad, de transcodificación intertextual del signo en la espacialidad del teatro. Asimismo, se inicia un trabajo de reflexión en la práctica teatral, que propone al actor como centro de la experimentación.

Con esto, se “trasciende la retórica espontaneista e incluso demagógica de los años sesenta y setenta” (De Toro, p.11)

“El teatro de las Nuevas Tendencias [es], el teatro de grupo , el alternativo, el teatro experimental, el de vanguardia, el teatro del futuro, lo que importa es la fiesta, el rito, la ceremonia que creamos cuando nos encontramos en un espacio común...” afirma Juan Carlos Moyano, teatrista colombiano a mediados de los años ochentas.*

Es el teatro de esa parte de América perteneciente aún al tercer mundo, en el que creadores teatrales extranjeros pusieron su mirada debido a su inagotable búsqueda y reincorporación de rituales primitivos.

Un teatro plenamente diferenciable del teatro comercial y de reparto, hecho fuera de la institución, un teatro alternativo y de búsqueda al servicio de la necesidad de experimentación de sus creadores, que quizás opera con menos medios, pero no menos creatividad.

Como resultado de esta preocupación en la experimentación y perfeccionamiento teatral de Latinoamérica, se constituye la Escuela Internacional de Teatro de la América Latina y el Caribe (EITALC) en Abril de 1988: una entidad no gubernamental con sede en La Habana y de carácter pedagógico e itinerante.

* <http://www.teatroenmiami.net/2003/abril/3/releer-tlatinoamericano.htm>

La EITALC realiza talleres con los que pretenden incentivar el desarrollo de los creadores teatrales del continente, contribuyendo así a su formación y perfeccionamiento, desde una perspectiva que asimila los mejores aportes del teatro mundial, para con ello; inspirar la búsqueda y defensa de la identidad latinoamericana y caribeña.

Hasta fines del 2006 ha realizado 35 seminarios en Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, Ecuador, Nicaragua, Chile, Perú, Estados Unidos, Alemania, Italia y México, entre otros países.

Durante su V Taller (Alemania, 1991) denominado “Encuentro Teatral de América Latina-Europa” Osvaldo Dragún (Fundador de la EITALC) afirmaba en la convocatoria:

“Un encuentro es un espacio de convivencia entre dos personas, dos comunidades, dos culturas, para intentar descubrir los elementos de interrelación que los unen, que los hacen indispensables una para la otra. [.....] Crear espacios de convivencia entre culturas, tal como lo propone este Encuentro Teatral América Latina-Europa, es un intento de ayudar a reconstruir esa totalidad, esa sensación de estar compartiendo un Espacio común, a través no de la confrontación económica y tecnológica, sino del intercambio de nuestras metáforas sociales más profundas y subjetivas”.

“El *ethos* que caracteriza al teatro latinoamericano –es decir, el conjunto de comportamientos sociales, políticos, existenciales, comunitarios, éticos- debería estar siempre presente para todos aquellos que, no importa dónde, se interrogan acerca del sentido del teatro”. (Barba, 1998, p. 243)

1.3.- Eugenio Barba en Latinoamérica.

“Crecí en el sur de Italia. Me convertí en adulto en Noruega, como emigrante. Como hombre de teatro me formé en Polonia. El teatro que fundé es danés. Pero entre los grupos de América Latina me siento como en casa.” (Barba, 1998, p. 249)

Un estudioso del teatro que sin duda ha buscado fuentes de creación en otros ámbitos culturales es Eugenio Barba, además de su acercamiento a Oriente para analizar las técnicas del actor-bailarín y sus exhaustivos estudios compartidos con creadores orientales (lo que le ha permitido establecer hipótesis sobre posibles leyes de la gestualidad y el movimiento humano en situaciones de representación). Las teorías, ideas y experimentos de este teatrero junto con el Odin Teatret, han ganado la atención de los creadores teatrales en Latinoamérica, ya que entre otras cosas, la cultura de grupo y la preocupación antropológica, se vinculan a los movimientos ideológicos “alternativos” propagados a partir de la década de los setenta en esta parte del continente.

Así es como las búsquedas del llamado teatro antropológico, teatro grupal o tercer teatro, lideradas por Barba, marcan una influencia significativa y una repercusión creadora, en el teatro latinoamericano.

Según Barba, la idea de esta influencia europea bajo la forma del “odinismo”, se da debido a que así funcionan los automatismos del pensamiento (bidimensional) del teatro, con su culto por la así llamada “originalidad”.

Eugenio Barba fundamenta una disciplina que provee bases permanentes de los principios fundamentales que son recurrentes y que unen al actor más allá de la cultura que le es propia. A su vez extiende el conocimiento teatral, en particular en Latinoamérica.

Incluso existen lugares como Argentina, Brasil, Perú, México y Cuba entre otros, dónde inusitadamente, Barba es elevado a categoría de gurú, aún en contra de su propio deseo.

Tal como Rosalina Perales afirma en su historia sobre Teatro Hispanoamericano contemporáneo, en México para finales del siglo XX el Teatro Antropológico y las teorías del post-modernismo norteamericano y europeo conducían a los grupos y directores locales a laborar en esta dirección.

La primera vez que Eugenio Barba estuvo en Latinoamérica fue en 1973 en un viaje que nada tenía que ver con el teatro. Sin embargo, las experiencias obtenidas de ese recorrido se vieron reflejadas en el espectáculo del Odin Teatret llamado “¡Ven! Y el día será nuestro”, estrenado en Venezuela en el año de 1976.

Es él mismo quien se pregunta ¿quién podría ver al Odin Teatret como un grupo que se ha asimilado al teatro latinoamericano? Y al mismo tiempo afirma que en el encuentro con el teatro latinoamericano, el Odin ha sido más influenciado de lo que él ha influenciado. “Tengo la impresión de que todo mi aprendizaje teatral ha sido una preparación para América Latina”. (Barba, 1998, p. 243)

En los siguientes años, las visitas de Barba y el Odin Teatret a Latinoamérica se hicieron más continuas gracias a festivales y encuentros, dónde investigaban, presentaban espectáculos, hacían intercambios y daban talleres.

La primera visita del Odin a Latinoamérica fue hace ya treinta años, en Caracas; durante la edición del Festival Internacional de Teatro en 1976. Aquí es cuando Barba realiza el “descubrimiento” intuitivo de la necesidad de un idioma diferente para dialogar con el teatro en este lado del mundo, preocupación que echa raíces en sus primeras reflexiones sobre la antropología teatral.

En 1978, Barba y el Odin, regresan para asistir al Encuentro de Teatros de Grupo, organizado por el grupo "Cuatro Tablas" y celebrado en Ayacucho, Perú.

La única teatrera mexicana en ese encuentro era Susana Frank. Egresada del Centro Universitario de Teatro, de la Universidad Autónoma de México y fundadora del grupo "La Rueda". Frank acude a este encuentro que marca en gran medida, el rumbo de su posterior trabajo teatral. "El encuentro me cambió la vida, literalmente enloquecí. Ahí se dieron muchas cosas, el Odin estaba en un momento que ya no era tan joven y estaba pasando a la madurez artística, pero en el auge de su propuesta" recuerda Susana Frank y agrega, refiriéndose al Odin: "¡Yo es la primera vez que vi a todos estos locos con zancos!"(Martínez, 2006).

Es a raíz de encuentros y festivales, entre el Odin Teatret y creadores mexicanos, como sus enseñanzas y principios, llegan a este país, incluso antes que ellos mismos.

"La primera vez que vine a México, declara Eugenio en una entrevista, que le realicé durante su visita a nuestro país en Diciembre del 2005; fue en el 76, y vine porque hice una entrevista para la televisión mexicana. Después vine en el 84 invitado por Bruno Bert y su grupo Ítaca. En ese momento, se reconstruyeron lazos por ejemplo con La Rueda, que había encontrado en el 78 en Perú a Susana Frank. Después encontré a Patricia Cardona en el mismo año y también a Edgar Ceballos, y son amigos en México que se han quedado hasta hoy". (Martínez, 2005).

Al respecto de su relación con Latinoamérica, Barba escribe en el libro *Arar el cielo. Diálogos latinoamericanos*; (publicado por el Fondo Editorial de la Casa de las Américas en 2002) "Sin el contacto permanente con América latina, el Odin Teatret no existiría: sus fuentes espirituales ya se hubieran agotado hace tiempo"*.

*<http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=3153>

Y es que Barba considera que en esta parte del continente ha encontrado y visto una actividad que tiende hacia lo que el teatro es en realidad, desde lo individual y lo social; ya que según él,

existe una condición genética profesional que hace mirar el oficio de manera parecida, a pesar de que cada quien sigue su camino y sus gustos.

De esta forma, la experimentación del quehacer teatral latinoamericano se orienta y desarrolla bajo el conocimiento y la filosofía del teatro antropológico de Eugenio Barba.

"Los principios de mi training se utilizan, pero una cosa son los principios y otra cosa es la expresión". (Martínez, 2005)

Después de estudiar el oriente, ahora era el turno de Latinoamérica. Resultado de esta relación es el desarrollo de nuevas teorías y conceptos teatrales propuestos por el Odin, que han seguido en crecimiento durante los últimos treinta años, en los que la influencia entre el Odin y el teatro de nuestro continente ha sido recíproca.

Así, hoy podemos distinguir que la práctica y pensamiento teórico de Eugenio Barba y sus colaboradores han experimentado una evolución, y con ello, gran repercusión en el teatro y la educación teatral actuales de América Latina, incluyendo desde luego a México.

1.4.- Aún presente.

En mi propia educación en el teatro, los principios del training del Odin estuvieron presentes en el entrenamiento que mis profesores guiaron, así como en las puestas en escena llevadas a cabo y la teoría estudiada.

Cuando conocí a los actores del grupo El Dragón y la Rueda y presencié sus entrenamientos y clases constaté que igualmente los principios del Odin estaban muy presentes en su trabajo, lo cual habla de la influencia intrínseca barbiana en distintos centros de formación teatral así como en la educación de los profesores y artistas encargados de transmitir su aprendizaje. Comenzando sin duda por la Directora General de El Dragón y la Rueda, Susana Frank. Aquella que después

de Ayacucho 78, continuara su labor teatral y de enseñanza, tanto con su grupo “La Rueda” como ahora con este proyecto; sobre la línea de estudio antropológico del teatro; aprendida no tan sólo de su relación con el Odin Teatret, sino también de sus viajes y estancias con grupos de teatro de diversas nacionalidades.

Ahora quisiera describir la forma de grupo laboratorio cómo se ha desarrollado el Odin Teatret y sus teorías propuestas sobre un Tercer Teatro.

La tendencia teatral que tenía lugar en Latinoamérica y México se vio complementada por los trueques realizados con el Odin, resultando en un teatro independiente y de grupo.

Posteriormente, ahondaré en los conceptos de enseñanza y aprendizaje en el Odin, para comprender la metodología y forma de trabajo del grupo “El Dragón y la Rueda”, con sede en Cuernavaca, Morelos, México.

1.5.- Experimentación en grupo y de trueque.

La historia del Odin ya se cuenta larga a 42 años de su inicio. Nace cuando Eugenio regresa a Oslo, después de pasar tres años de un trabajo aislado de *teatro de fractura*, con Jerzy Grotowski en el Teatr-Laboratorium de Opole, Polonia.

Busca entonces, actores rechazados de la Escuela Nacional de Teatro para iniciar su proyecto que comenzara en Oslo para luego trasladarse a Holstebro, Dinamarca.

Su objetivo era juntar a un grupo de actores con afinidad, intereses y expectativas recíprocas, no sólo con una vaga necesidad artística.

Hacer un colectivo artístico que hiciera un teatro distinto al académico por su forma de organización, métodos y objetivos, donde los actores se preparen internamente con el training y

externamente con el espectáculo. Sería una forma de proselitismo expansionista a favor del método de Grotowski y también su propio experimento cultural y sociológico.

Barba pretendía en 1964, que su teatro-escuela después de algunos años, elaborara instrumentos de investigación con los que sus miembros afinarían un enfoque metodológico y desarrollarían las capacidades técnicas necesarias, cosa que hoy en día podemos decir, han logrado y llevado más allá.

El Odin Teatret trabajaba de las nueve a las dieciséis y de las diecisiete a las veinte horas, con una disciplina inflexible y una atmósfera de trabajo de anonimato y sacrificio. Una locura, pero con un método.

Realizaban un entrenamiento individual en sus salas de trabajo en Holstebro que autodenominaron teatro-laboratorio, aunque reconocían no pertenecer al tipo de laboratorios teatrales historiados como lo fueron los de Stanislavsky, Meyerhold, Copeau, Brecht o el mismo Grotowski.

El Odin, conformado por actores con poca experiencia, no iba a realizar investigaciones sobre el arte del actor; sin embargo se concentraría en fundamentos de aprendizaje, técnica y comportamiento escénico del actor.

Preparaban durante un año o dos cada espectáculo, exclusivos sólo para sesenta o setenta espectadores y a través de estos, era la única forma en la que el grupo se abría al exterior.

Este tipo de trabajo, caracterizó el primer periodo del Odin Teatret, que dura 10 años a partir de su integración.

En 1974, Barba junto al Odin deciden mudarse a un pueblo pequeño y aislado situado al sur de Italia, llamado Carpignano. Era un periodo en el que el Odin ya no tenía su viejo espectáculo

que era Min Far Hus (La casa de mi padre) y todavía no tenía uno nuevo, eran sólo un grupo de personas, no un grupo teatral en gira.

Al principio no se mezclaban con la población, vivieron durante 3 semanas en un aislamiento total apoyados en su trabajo. Se levantaban al igual que los campesinos, a las cinco de la mañana y se iban a lugares abiertos, desiertos y alejados de la gente a hacer su training físico y vocal. Esto causó curiosidad en el pueblo.

La primera vez que salieron a la calle todos en grupo con su habitual atuendo de training y además cargando sus instrumentos, fue una noche que se dirigían a visitar a unos amigos en la universidad de Lecce. De pronto se encontraron en una plaza, rodeados de gente que les pedía que tocaran. Sin otro remedio comenzaron a improvisar, tocando y cantando.

Es así como al mostrar al exterior aquel trabajo "secreto", encuentran respuesta a su búsqueda y logran autodefinirse como una micro cultura formada por un grupo de hombres y mujeres con una historia y una actitud en común.

Con su estancia en Carpignano, demuestran que lo que incide no es el resultado final de un espectáculo, sino el grupo con su comportamiento y visión realizada en un trabajo.

Es a partir de esta etapa de apertura, cuando conciben su propia manera de estar presentes en un contexto social por medio de la práctica del "Teatro de Trueque".

El "trueque" es la forma de enfrentamiento que proponen Barba y su grupo para confrontar a los espectadores pasivos y transitorios. Lo explican como el intercambio de su presencia teatral (training, espectáculos, experiencia pedagógica) con otros grupos teatrales o con grupos de espectadores, basado en un interés recíproco que al mismo tiempo los define.

El Odin cantaba canciones, hacía ejercicios de su training, improvisaba y después pedía a cambio al pueblo espectador que presentase sus canciones y danzas. Con esto reunían a las

personas a reflexionar sobre su propia cultura popular y los animaban a unirse a ellos con su propia voz.

El trueque está orientado principalmente a definir la identidad del grupo partiendo de la diferencia. En las últimas décadas se convierte en la práctica de un inter-culturalismo, haciéndose habitual su uso hasta la actualidad en el Odin Teatret.

Debido al cuestionamiento de la utilidad de su teatro, inventan actividades auxiliares a su investigación actoral. Así realizan seminarios, publican libros, presentan espectáculos extranjeros, hacen encuestas sociológicas, cine club y cursos de dinámica de grupo. Con estas actividades cambian radicalmente su modo de pensar y de hacer teatro.

Con el Odin surge la idea de una *cultura de grupo*, con la que Eugenio define que entre ellos poseían un saber y experiencias en común, un training propio, visiones artísticas y objetivos propios, es decir, eran un grupo de teatro.

Para que un grupo de teatro pueda autodenominarse un grupo, afirma Eugenio durante su conferencia titulada "La historia subterránea del teatro"; debe contar con cuatro cosas: un nombre, un tiempo, miembros y un maestro.

Dentro de este grupo debe buscarse un proceso de diferenciación, apoyado en la confianza de unos a otros. Cada integrante debe desarrollarse siguiendo una línea propia que complemente las de los demás en el proceso creativo y que encuentre su propia visión separándola de la del maestro.

Esta nueva tradición de teatro-laboratorio hecha por el Odin, no se concentra sólo en los fundamentos del aprendizaje, la técnica y el comportamiento escénico del actor, sino que también realiza actividades pedagógicas como seminarios teóricos y cursos de dinámica de grupo, encuestas e investigaciones sociológicas, intervenciones en escuelas. Publican libros y

producen películas, presentan giras de espectáculos extranjeros y más, implantando con esto, la nueva forma de actividad y política de un teatro.

Al margen de su biografía personal, Barba afirma que "sería un falso idealismo transformar la realidad de los grupos teatrales en un ideal de vida comunitaria". (Barba, 1986, p. 308)

Con los años, el Odin se ha mantenido con una conciencia de grupo que hace teatro estableciendo vínculos y encontrando gente con quienes tiene cosas que intercambiar; pero también han experimentado el aislamiento y la segregación de una sociedad que cuestiona la utilidad de su necesidad de hacer teatro.

Un actor establece nuevas relaciones al producir espectáculos, éstas se van construyendo de forma individual y es necesario tomarlas en cuenta para comprender el valor social del teatro, mirando más allá de la "mercancía" teatral que se produce.

1.6.- Tercer Teatro.

Eugenio Barba no clasifica al Tercer Teatro como un movimiento teatral. No es una tendencia artística, una escuela o un estilo. Para él es una categoría en la que se inscriben los grupos de teatro que no son reconocidos "ni por la tradición teatral, ni por la crítica, ni por los funcionarios que podrían subsidiarlos". (Pineda, p. 207)

Estos grupos no hacen teatro tradicional, ni de vanguardia. Una característica común de estos es su marginalidad a nivel económico, educacional y social. Generalmente se encuentran fuera de los centros y capitales de la cultura. Este teatro lo hacen personas que a pesar de no haber pasado por una formación tradicional de aprendizaje teatral (por lo que no se les considera profesionales) dedican sus días a la investigación, el entrenamiento, el intercambio de experiencias, el trabajo en el teatro y la búsqueda de público para sus espectáculos.

El concepto del Tercer Teatro, surgió para Barba a partir de los encuentros del Odin en Latinoamérica. En ese tiempo, observó la gran cantidad de grupos que existían en este lado del planeta, en los cuales encontraba la constante de un teatro en busca de una personalidad e identidad, un teatro rebelde que respondía a las propias necesidades de quienes lo hacían. Así, dedujo que este teatro no podía ser juzgado con los criterios habituales utilizados para las actividades artísticas.

Al buscar el uso funcional del teatro dentro de la sociedad, encontramos esta necesidad de hacer teatro, de crear nuevas relaciones, como actor y como espectador.

Esta situación se convierte en un teatro hecho por grupos de personas con necesidades comunes, que justifican su quehacer con un compromiso político y social. Y si bien tal vez no logren cambiar la sociedad, sí se manifiestan y crean estas relaciones entre ellos que les permiten expresarse haciendo teatro.

El Tercer teatro “indica un modo de darle sentido al teatro” (Barba, 1998, p. 248). Es una elección existencial. Son aquellos teatros que se construyen en forma autónoma y con un propio sentido personal de la acción de hacer teatro.

Este sentido es el descubrimiento personal del oficio, es decir, de la construcción de una propia relación física, mental, intelectual y emotiva con los textos y los espectadores.

A partir de la reflexión de Eugenio Barba sobre el Tercer Teatro y de esa necesidad de estudiar las relaciones que se establecen al hacer teatro y la búsqueda de su sentido nace su teoría de la Antropología Teatral.

1.7.- Antropología Teatral.

Es importante dejar clara la utilización del término Antropología en esta teoría, ya que a diferencia de la Antropología cultural, aquí se aplica al “estudio del comportamiento del ser humano que utiliza su presencia física y mental según principios diferentes de aquellos de la vida cotidiana en una situación de representación organizada”. (Savarese, p. 9)

El origen del desarrollo de la Antropología Teatral surge de la observación que realiza Eugenio Barba de ciertos principios que rigen el comportamiento de un actor-bailarín en cualquier parte del mundo, ya que después de sus viajes al oriente y su aprendizaje del teatro oriental al observar a sus actores, encontraba similitudes en la manera de adoptar un comportamiento escénico. Esta utilización extra-cotidiana del cuerpo-mente es lo que define Barba como la técnica.

Podemos decir que su interés por el estudio de tradiciones escénicas distintas a la suya para encontrar lo que él llama “los principios que retornan”, es lo que lo ha llevado a viajar por el mundo investigando al actor y continuando el desarrollo de su teorización de principios .

Según la Antropología Teatral, el trabajo del actor resulta de tres niveles de organización: el primero es la condición de individuo único, con su personalidad, sensibilidad e inteligencia artística. El segundo es su inseparable contexto histórico-cultural. Y por último, la utilización de su cuerpo para la aplicación de técnicas extra-cotidianas, esta parte los estudiosos la definen como "Pre-expresividad". La pre-expresividad se vincula con actores de todos los tiempos y culturas y constituye el nivel "biológico" del teatro.

En la búsqueda del *bios* escénico se descubre la necesidad de una energía canalizada que resulte en un cuerpo con "presencia". Esta debe ser generada por un cuerpo que utiliza agentes fisiológicos como el peso, el equilibrio, las posiciones de la columna vertebral o la dirección de la mirada, para producir tensiones orgánicas pre-expresivas. (Savarese, p. 9)

A pesar de la coincidencia de estos principios en distintos actores del planeta, existe una diferencia en los nombres que se les otorga para definirlos, ya que cada artista es también diferente.

Además, desde el punto de vista de otras ciencias, también es posible analizar la técnica del actor, ampliando con esto su estudio.

Todas estas cuestiones y su preocupación por la pedagogía y la transmisión de la experiencia, llevó a Barba a reunir investigadores y científicos de diferentes disciplinas con actores de distintas culturas y especialistas en teatro para crear en 1979 la International School of Theatre Anthropology.

El ISTA pretende por medio del análisis transcultural del teatro estudiar los principios de la utilización extra-cotidiana del cuerpo y su aplicación en el trabajo creativo del actor-bailarín, además de constituir una especie de escuela distinta que busca una nueva praxis pedagógica, sobretodo para grupos de Tercer Teatro.

En el ISTA se afirma que "la transmisión de las experiencias comienza con la asimilación de un conocimiento técnico: el actor aprende y personaliza". (Savarese, p. 10)

En las sesiones públicas que se convocan de este laboratorio de investigación, se aprende a entender y a aprender, buscando una metodología individual. Como menciona Fernando Taviani en su historia del Odin Teatret, ISTA es la culminación de las investigaciones de Barba sobre las técnicas de actuación en oriente y occidente y una consecuencia del aprendizaje con el Odin y sus muchos viajes. (Barba, 1986, p. 378)

En una situación de representación, la utilización del cuerpo es muy distinta que en la vida cotidiana. Normalmente la técnica cotidiana de nuestro cuerpo está regida por la cultura,

condición social u oficio al que se pertenezca. Asimismo se caracteriza porque con un mínimo de energía se pretende obtener el máximo rendimiento.

En una situación de representación es lo contrario, se buscan técnicas extra-cotidianas con las que traspasar los condicionamientos habituales del uso del cuerpo, basándose en un derroche de energía y manteniendo la tensión. Las técnicas extra-cotidianas que caracterizan el comportamiento del hombre en el teatro, ponen en forma el cuerpo capacitándolo para transmitir un mensaje. Comprender esto es esencial en los actores para descubrir los principios del *bios* escénico y por ende el desarrollo de su *presencia*.

Las técnicas extra cotidianas usadas por el actor se relacionan con su *energía*; en lo que Barba llama el nivel *pre-expresivo*. En este nivel encontramos algunos principios que le dan vida al actor, revelándolo ante el espectador:

El *equilibrio*, el cual por medio de la relación entre procesos mentales y tensiones musculares del actor, potencia su presencia.

La *oposición*, que es la esencia de la energía y rige la dinámica de los movimientos.

La *simplificación* u omisión de algunos elementos para poner de relieve otros, haciendo emerger lo esencial de las acciones por medio de la creación de una tensión.

1.8.- Training y Aprendizaje.

La actividad teatral del Odin Teatret durante tantos años hace historia en el teatro contemporáneo porque es un grupo de personas que encarnó una práctica y de este modo ha hecho escuela.

El aprendizaje lo fundamentan en el training, a través del cual se revela la técnica que los lleva a desarrollar la presencia escénica, que es la que determina la relación con los espectadores.

El training consiste en una serie de ejercicios físicos que alientan al actor a dejar de lado la psicología y la preocupación por dar vida a un personaje, para concentrarse en la construcción de una presencia con codificación personal. No enseña a interpretar, es más bien un proceso muy personal de autodisciplina que se manifiesta a través de reacciones físicas. (Barba, 1998, p. 86)

Eugenio Barba siempre negó las escuelas teatrales, él piensa que el aprendizaje teatral no puede realizarse con profesores, sino que necesita maestros, casi en el sentido oriental. Para él, la pedagogía es la relación entre maestro y alumno y en la personalización de esta relación, reside el secreto de la transmisión del arte.

El Odin es considerado por el Ministerio de Cultura danés como un importante centro pedagógico en Dinamarca y sin embargo no tiene un organismo fijo de profesores, programas o materias de estudio ni hacen selección o exámenes de admisión. El aprendizaje es perenne en sus múltiples actividades como grupo y como proyectos personales. Así que en su trabajo además de cuestionarse ¿cómo se forma un actor? se preocupan por transmitir una herencia.

Esta tendencia en la educación teatral hace pensar más que en escuelas o instituciones de enseñanza, en directores-pedagogos que forman alumnos para su propio teatro y construyen los materiales de su propia actividad. (Savarese, p. 41). Ante todo, la educación debe transmitir elementos esenciales sin que se conviertan en modelos estáticos. Es una pedagogía que se niega a sí misma.

El ISTA es una “escuela” flotante que no está organizada por cursos, sino por grupos que se reúnen y se descomponen, con programas que se crean día a día. Más que un lugar donde se aprenden nuevas técnicas, es un espacio para el intercambio de experiencias con personas que sienten la necesidad de investigar el arte del actor.



Eugenio Barba y Julia Varley en El Dragón y la Rueda.