

# La antropología teatral como práctica cultural anti- hegemónica

DÍAZ, Silvina/ Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. CONICET silvinadiazorban@yahoo.com.ar

---

» Palabras clave: antropología- teatro- experimentación

## » Resumen

En una época caracterizada por el debilitamiento de las visiones totalizadoras, la crisis de las narrativas y los modos de representación, la perspectiva de la antropología teatral soslaya los parámetros homogeneizadores de la globalización en favor del reconocimiento de las diferencias culturales y de la pluralidad de lenguajes. La ubicación periférica y marginal de la tendencia en el campo teatral porteño responde a la voluntad de sus exponentes de establecer una clara distancia con el teatro dominante a partir de una concepción particular del hecho escénico, del proceso creativo y de la función del artista en la sociedad.

Asimismo, este gesto se erige como una “protesta contra la cultura” (Artaud) en tanto generadora de consenso. Creemos que, desde sus búsquedas particulares y su constante experimentación con el lenguaje escénico, los exponentes de la antropología teatral ponen en evidencia las relaciones de fuerza propias del campo cultural y las operaciones de deshistorización de las prácticas culturales.

Nos centraremos en la producción de Omar Pacheco y su Grupo Teatro Libre como paradigmas de esta tendencia, a partir de determinados ejes: la recuperación de una *cultura grupal*, el establecimiento de una relación individualizada entre maestro y discípulo, la creación de un espacio propio, la autogestión, la redefinición de las funciones del director y del autor a partir de la centralidad del actor en el hecho escénico, la investigación de los procesos creativos, y un entrenamiento basado en una multiplicidad de disciplinas con miras, no sólo a la creación de espectáculos, sino especialmente a la formación profesional y personal del individuo.

## » Introducción

En una época caracterizada por el debilitamiento de las visiones totalizadoras, la crisis de las narrativas y los modos de representación, la perspectiva de la antropología teatral soslaya los parámetros homogeneizadores de la globalización en favor del reconocimiento de las diferencias culturales y de la pluralidad de lenguajes. La antropología teatral, disciplina transnacional teorizada por Eugenio Barba, se erige como un modelo teórico y práctico que esgrime una concepción particular del hecho escénico, diversa a la del teatro

tradicional, y expone un programa estético propio que reformula los principios planteados por Jerzy Grotowski -de quien Barba fuera discípulo directo- y por Antonin Artaud. En el caso del teatro argentino, la tendencia se consolida a partir de la recuperación de la democracia en nuestro país<sup>1</sup>. Su ubicación periférica y marginal en el campo porteño da cuenta de un patrón que emerge por fuera y en oposición a la estructura del teatro institucionalizado y que responde a la voluntad de sus exponentes de establecer una clara distancia con el modelo dominante a partir de una concepción particular del hecho escénico, del proceso creativo y de la función del artista en la sociedad.

Asimismo, este gesto se erige como una “protesta contra la cultura” (Artaud) en tanto generadora de consenso. Creemos que, desde sus búsquedas particulares y su constante experimentación con el lenguaje escénico, los exponentes de la antropología teatral reconocen implícitamente la necesidad de constituir un ámbito de resistencia que, como tal, ponga en evidencia las relaciones de fuerza propias del campo cultural y las operaciones de deshistorización de las prácticas culturales.

Sus exponentes se identifican con la búsqueda de nuevas formas de expresión, pero también con un modo diferente de concebir el fenómeno escénico. Así, la conformación de una “cultura grupal”, el establecimiento de una relación individualizada entre maestro y discípulo, la creación de un espacio propio para la formación actoral y la exhibición de los espectáculos, la autogestión, la redefinición de las funciones del director y el autor a partir de la centralidad del actor en el hecho escénico, son sólo algunos de los parámetros que caracterizan a este modelo y lo diferencian de otras poéticas vigentes, especialmente del canon realista. Pero su carácter más representativo puede advertirse sin duda en el trabajo del actor, en la constitución de verdaderos “laboratorios teatrales” cimentados en la experimentación y la investigación de los procesos creativos, y en un entrenamiento cotidiano que incluye una multiplicidad de disciplinas, con miras, no sólo a la creación de espectáculos, sino especialmente a la formación profesional y personal. Su concepción acerca de la formación física del actor aparece claramente relacionada con las nociones planteadas por Grotowski en su Laboratorio Teatral y definida por la antropología teatral. Se trata de una tarea que requiere “una gran disciplina y sacrificio” y apunta a la ruptura de los hábitos cotidianos de y los estereotipos escénicos.

### *El grupo Teatro- Libre*

Uno de los representantes del modelo de la antropología teatral en Buenos Aires, Omar Pacheco, crea el Grupo Teatro Libre (teatro- escuela) en 1983, época de gran efervescencia política y cultural debido al fin de la dictadura. Artistas e intelectuales manifestaban entonces un evidente interés en agruparse haciendo causa común, enfrentados a la ardua tarea de reconstruir un país en ruinas, tanto a nivel social como político, económico y cultural. Teatro Libre constituye un acabado ejemplo del modo en que los exponentes de la tendencia de la antropología teatral conciben la idea de “grupo.” Esta noción no responde a la tradicional definición de “elenco”, en tanto, lejos de disolverse una vez concluida la representación de un espectáculo, los actores -vinculados entre sí por medio de intereses estéticos y filosóficos- conforman un núcleo permanente de trabajo, de investigación y experimentación. Se encuentra implícita, en esta idea, la concepción de grupo militante, que esgrime la posibilidad concreta de elaborar una cultura de resistencia: “Creo en la fuerza de los grupos, tanto en el plano artístico como social e ideológico, y en la democratización grupal” señala, a propósito de esto, el director en un reportaje que le realizara Hilda Cabrera para el periódico Página 12. (19-05-01).

---

<sup>1</sup> La vigencia del modelo antropológico en el teatro porteño emergente en la postdictadura, ya sea en lo que respecta a la puesta en escena como a las poéticas actorales, puede comprobarse en la producción de diversos teatristas que ingresan al campo teatral desde mediados de la década del '80: Guillermo Angelelli y El Primogénito, el Grupo Teatro Libre de Omar Pacheco, José María López y Kumis Teatro; el Teatro Acción de Eduardo Gilio; César Brie; Periplo Compañía Teatral; El Baldío Teatro dirigido por Antonio Célico, Viajeros de la Velocidad dirigido por Daniel Misses, Cecilia Hopkins, Diego Starosta, El Muererío Teatro y los grupos nucleados en la red de teatro El Séptimo, entre otros.

Consideramos que la productividad del modelo de la antropología teatral se verifica plenamente en la primera fase creativa del grupo y, de manera un tanto más difusa por cuanto incluye y mezcla elementos provenientes de otras poéticas, a lo largo de toda su producción.

Al igual que la mayoría de los exponentes de esta tendencia, el Grupo Teatro Libre cuenta con un espacio propio desde 1994: la sala La Otra Orilla, nombre emblemático con el que, indirectamente, los actores y el director plasman el modo en que se ven a sí mismos y definen su posición dentro del campo teatral, manifestando su voluntad de permanecer al margen de los modos habituales de producción y manteniendo una relativa independencia con respecto a las instituciones legitimantes oficiales. La Otra Orilla constituye, además, un centro de investigación y formación teatral, así como también el ámbito de producción del grupo. Allí, Pacheco realiza una intensa actividad pedagógica, fruto de sus investigaciones teórico- prácticas centradas en la actividad del actor, al tiempo que desarrolla su propia metodología de trabajo, que denomina "método interdisciplinario" en tanto contiene elementos provenientes de la psicología, el cine y, especialmente, de la antropología teatral. Sin embargo, muchos son los factores que expresan las tensiones existentes entre el centro y la periferia del campo teatral, entre lo canónico/ oficial/ legitimado y aquellos grupos, teatristas y tendencias que, voluntariamente, se ubican al margen de los parámetros establecidos. Entre estos factores figura la recepción de premios<sup>2</sup> y la participación del grupo en diversos festivales. Del mismo modo, y de acuerdo con los parámetros de la antropología teatral, Pacheco organiza distintas actividades culturales en barrios y organismos del Estado, muchas de las cuales fueron coordinadas por la Secretaría de Cultura de la Nación (hecho que manifiesta, una vez más, la tensión entre la cultura oficial y la alternativa). Pero es la actividad del propio director, que alterna entre el circuito de teatro alternativo y el comercial -aunque con menos frecuencia-3 lo que ejemplifica más cabalmente las tensiones entre centro-periferia del campo teatral puesto que, si por un lado manifiesta su plena conciencia de relacionarse con un teatro alternativo al modelo institucionalizado, por otro lado plantea de un modo más o menos consciente lo que Pierre Bourdieu (1997: 62) denomina estrategia "del hereje" -apelando a los conceptos de "ortodoxia" y "herejía" en el sentido que Max Weber da a estos términos en su teoría de los "agentes religiosos"- que consiste en utilizar ese mismo discurso "alternativo" en vistas a ocupar lugares legitimados dentro del campo teatral.

Los espectáculos paradigmáticos del grupo desde la década del 90, Memoria, presentada en el Teatro Babilonia en 1993 y repuesta en La Otra Orilla, donde se mantiene en cartel durante nueve temporadas, Cinco Puertas, con el que, desde su estreno en La Otra Orilla en 1997, realiza siete temporadas consecutivas, y Cautiverio, presentada en la misma sala en el 2000. Estas últimas piezas conforman una trilogía. Posteriormente el grupo estrena el espectáculo Del otro lado del mar en 2005 y, al año siguiente, La cuna vacía. La concepción de la tarea dramática de Pacheco se aleja de la modalidad tradicional para girar en torno al trabajo del actor: tanto si se trata de un material que ha sido creado y fijado por el mismo actor en partituras físicas, como en el caso de que el material elaborado por éste sea escrito por un agente exterior - generalmente el director o, eventualmente, un dramaturgo-. En este sentido, afirma Pacheco:

Creo en una dramaturgia nueva donde lo más importante es que el actor transmita lo que piensa y lo que siente más que lo que dice. Por eso nosotros no podríamos llamar a un actor de afuera ni creo que los nuestros pudieran trabajar en cualquier lugar. Yo no tengo una dependencia petrificada de la dramaturgia ni una concepción del actor como un reproductor de los deseos del director. (Clarín, 8-9-2000).

---

<sup>2</sup> Como en el caso de *Cinco puertas*, que ha recibido los premios Nexo (1998) y Leónidas Barletta por la categoría Nuevas Tendencias (1997/1998), mientras que por *Memoria* reciben, en 1993, el Premio María Guerrero a la dirección, otorgado por la Asociación Amigos del Teatro Nacional Cervantes y el ICI (Instituto Cooperativo Iberoamericano del gobierno español).

<sup>3</sup> Baste mencionar como ejemplo, en el caso de Pacheco, su trabajo de dirección del espectáculo *Tangueras*, perteneciente al circuito comercial -oficial, estrenado en el Teatro El Nacional, en el 2002.

La poética del Grupo Teatro Libre se basa en la creación de un lenguaje opaco que subraya la artificialidad del hecho escénico, la multiplicación de los niveles de realidad y de producción de sentidos, la autoseñalización del proceso teatral, la fragmentación, el quiebre de la linealidad discursiva, la valoración de la materialidad del lenguaje. Pero sin duda uno de los procedimientos compositivos más recurrente en este modelo es lo que Einsestein definía como atracción:

La atracción (desde el punto de vista del teatro) es cualquier momento agresivo del teatro, es decir, cualquier elemento suyo que ejerza sobre el espectador un efecto sensorial o psicológico, probado experimentalmente y calculado matemáticamente, que produzca determinadas sacudidas emotivas, las cuales a su vez, todas juntas, determinan en quienes las perciben, la condición para recibir el lado ideal y la conclusión final ideológica del espectáculo. (...)Yo considero la atracción, desde el plano de la forma, como el elemento autónomo y primero de la construcción del espectáculo. (Citado en Cruciani- Falletti, op. cit., 1992: 74).

En el caso de los espectáculos de grupo, la atracción se basa especialmente en el recurso de la descomposición, recomposición y montaje de la acción escénica a partir de:

a- Un juego de contrastes entre diversas acciones o entre distintos segmentos de acciones, entre varias imágenes o secuencias de imágenes que se seleccionan y se configuran por medio de una verdadera operación de montaje.

b- La no linealidad de las acciones, la ausencia de una concatenación lógico- causal y su repetición a partir de múltiples variantes.

Los espectáculos del grupo proponen un uso innovador del espacio, entendido como ámbito de relación, de vinculación con el espectador. En este sentido puntualiza Artaud (2002: 85) la necesidad de reemplazar la tradicional separación entre sala y ámbito escénico por un “espacio total, sin tabiques ni obstáculos, que será el teatro de la acción, un espacio utilizado en todas las posibilidades expresivas de sus dimensiones.” El espacio lúdico, configurado a través de las acciones del actor, requiere “una comunicación sin mediaciones entre espectador y espectáculo, entre actor y espectador, desde que éste, ubicado en el centro de la acción, está rodeado y atravesado por la misma.” (2002: 85). En el mismo sentido, Grotowski (1992) consideraba al espacio como un elemento vital de la composición escénica, objeto de operaciones de adaptación, reorganización y transformaciones diversas que potencian se espectacularidad implícita. A pesar de que la escritura autoral de Pacheco y la poética del grupo presentan rasgos reconocibles y particulares cada espectáculo requiere, como decíamos, un proceso independiente de búsqueda que adquiere acabada forma en el resultado final. El espacio aparece, entonces, como una dimensión a construirse, y no sólo a través de la experiencia del actor, sino también a partir de la vivencia del espectador.

En todas las producciones de Pacheco se busca incomodar y desestabilizar al espectador, que desde un comienzo se halla sumergido en una semi- oscuridad, desde donde entrevé imágenes de una notable plasticidad, de gran impacto sensorial, a la vez que percibe la energía casi palpable de los actores, exaltada en una relación de proximidad física. Se trata de “tocar” metafóricamente al espectador, de despertarlo de su adormecimiento e involucrarlo en un juego de contrapuntos, rupturas de tono, asimetrías y contrastes. En este sentido, se espera que el espectador asuma la experiencia del teatro como una vivencia energética y sensorial, en tanto se lo provoca y se lo interpela a partir de la expresividad de un lenguaje físico, material y simbólico. Como expresa el director en el programa de mano del espectáculo *Del otro lado del mar*: “Mi propuesta busca instalar al espectador en un espacio inhabitual, sin definición temporal, para vulnerar su resistencia intelectual y apuntar directamente a la percepción y a sus sentidos.” Idea que, obviamente, resulta válida para el resto de sus producciones escénicas.

Con respecto a la función social de este modelo teatral digamos que los exponentes de la antropología teatral descreen de la capacidad de la escena de operar cambios directos en la sociedad. Como sostiene Eugenio en este sentido: “El valor del teatro no reside hoy día en su función sociológica, difusa e indefinible, sino en el sentido psicológico preciso y distinto que asume para cada actor y para cada espectador.” (1987: 38). Lo que se pretende, entonces, no es desenmascarar a la sociedad burguesa sino más bien desenmascarnos a nosotros mismos como miembros de esa sociedad. Por ello se asigna al teatro -y al arte en general- un objetivo acaso menos ambicioso: el cuestionamiento de los valores culturales establecidos. Del mismo modo

en que se postula firmemente su capacidad de convertirse en una herramienta de autoconciencia, que contribuya a hacernos comprender el tiempo y los acontecimientos que nos tocan vivir:

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

La renuncia a una función política directa -que aparece, en este contexto, más difusa e indefinible- deja lugar a la observación del sentido preciso y diverso que adquiere el teatro para cada actor y para cada espectador. Si bien, según creemos, Omar Pacheco adscribe a estos pensamientos, presenta en algún sentido una interesante variante con respecto a ellos. En efecto, si bien el teatrista recupera y acentúa la creencia en la capacidad de teatro de constituir un instrumento de transformación individual y toma de conciencia para el actor y el espectador, establece asimismo ciertos niveles ideotextuales en sus puestas en escena, que dialogan con nuestro contexto socio-político. Y lo hace a partir de la formulación de una fuerte crítica a los abusos de poder, a la corrupción y al autoritarismo de un Estado represor. Se profundizan entonces, aunque por otros caminos, las premisas de la antropología teatral acerca del sentido social del teatro: no se trata únicamente de cambiar al hombre, sino también -y como consecuencia de lo anterior- de construir una sociedad distinta por medio del arte.

## **Bibliografía**

Artaud, A. (2002). *El teatro y su doble*. Buenos Aires, Retórica Ediciones.

Barba, E. (1987). *Más allá de las islas flotantes*. Buenos Aires, Firpo y Dobal editores.

Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*. Barcelona, Anagrama.

Cruciani, F., Falletti, C. (1992). *El teatro de calle. Técnica y manejo del espacio*. México, Gaceta.

Grotowski, J., (1993). "Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo", en Thomas Richards (ed.). *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*. Milano, Ubulibri: 130-131