



Investigar la Dramaturgia del Actor: la antropología teatral y sus aplicaciones científicas

Martín B. Fons Sastre¹

¹Escuela Superior de Arte Dramático de las Islas Baleares – ESADIB, Palma/Islas Baleares, España

RESUMEN – Investigar la Dramaturgia del Actor: la antropología teatral y sus aplicaciones científicas – Desde el nacimiento del Odin Teatret, Eugenio Barba tuvo presente la indagación en las técnicas del actor y en su entrenamiento continuo para alcanzar el nivel óptimo de presencia escénica. Fruto de dicho interés, surgió en 1979 la *International School of Theatre Anthropology* (ISTA), dando lugar a la Antropología Teatral como nueva disciplina para el estudio de los fundamentos de la actuación. En el presente artículo se plantea el análisis de los enfoques metodológicos desarrollados por la Antropología Teatral a lo largo de estos 40 años y sus posibles conexiones con otros campos del saber científico, destacando sus aplicaciones historiográficas, etnoescenológicas y neurocientíficas, para el estudio de los principios pre-expresivos del actor y las estrategias dramaturgias que configuran su *bios* escénico.

Palabras-clave: **Actor. Antropología Teatral. Etnoescenología. Historia. Neurociencias.**

ABSTRACT – Investigating the Actor’s Dramaturgy: theatre anthropology and its scientific applications – Since the birth of Odin Teatret, Eugenio Barba had in mind the quest into the techniques of the actor and their ongoing training to reach optimal levels of stage presence. As a result of such interest, the *International School of Theatre Anthropology* (ISTA) emerged in 1979, giving rise to Theatre Anthropology as a new discipline for the study of the fundamentals of acting. This article presents the analysis of the methodological approaches developed by Theatre Anthropology throughout these forty years and its possible connections with other fields of scientific knowledge, highlighting its historiographic, ethnoscenological and neuroscientific applications, for the study of the actor’s pre-expressive principles and the dramaturgical strategies that configure their scenic *bios*.

Keywords: **Actor. Theatre Anthropology. Ethnoscenology. History. Neurosciences.**

RÉSUMÉ – Investiguer la Dramaturgie de l’Acteur: l’anthropologie théâtrale et ses applications scientifiques – Depuis la naissance de l’Odin Teatret, Eugenio Barba garda à l’esprit les recherches effectuées dans le domaine des techniques de l’acteur et de sa formation continue visant à le doter du niveau optimal de présence scénique. Semblable intérêt abouti, en 1979, à la création de la *International School of Theatre Anthropology* (ISTA), elle-même à l’origine de l’Anthropologie théâtrale en tant que nouvelle discipline mise au service de l’étude des fondements de la performance théâtrale. Le présent article propose une analyse des approches méthodologiques développées par l’Anthropologie théâtrale au cours de ces quarante dernières années, ainsi que leurs éventuelles connections avec d’autres domaines de la connaissance scientifique, en soulignant notamment leurs applications historiographiques, ethnoscéologiques et neuroscientifiques, ceci afin de procéder à l’étude des principes pré-expressifs de l’acteur, lesquels, conjointement avec les stratégies dramaturgiques de ce dernier, configurent son *bios* scénique.

Mots-clés: **Acteur. Anthropologie Théâtrale. Ethno-scénologie. Histoire. Neurosciences.**

Introducción

El actor se presenta como uno de los elementos vertebrales de toda representación escénica, pero, pese a esa centralidad, nos encontramos con dificultades metodológicas a la hora de analizar el proceso creativo que lleva a cabo y las técnicas de interpretación que ha utilizado a lo largo de los tiempos.

A la hora de hablar de los diferentes enfoques metodológicos que se han ido sucediendo a lo largo del siglo XX y principios del siglo XXI para estudiar el trabajo del actor, observamos una diversidad de puntos de vista, empezando por los enfoques estructuralistas y semióticos, que, ya desde sus comienzos en los años 1930, en el Círculo Lingüístico de Praga, dieron lugar a diversos intentos analíticos de estudiar la figura del actor – como es el caso, a modo de ejemplo, del estudio de Jan Mukarovsky (1973) sobre la actuación de Charles Chaplin en la película *City Lights* –, hasta llegar a las nuevas vías que la neurociencia cognitiva nos ofrece actualmente, pasando por las investigaciones desde las perspectivas sociológicas, antropológicas o etnoescenológicas.

De todos esos abordajes, queremos destacar cómo a partir de los años 1980, se produjo un cambio de planteamientos metodológicos aplicados a los estudios teatrales con la introducción de un nuevo paradigma: la *cultura como performance* en contraposición a la *cultura como texto* desarrollada por la semiótica (Fischer-Lichte, 2004). Este cambio de rumbo supuso un interés por el análisis de los fenómenos artísticos desde las perspectivas socioantropológicas, en las cuales el hecho escénico no era planteado como un texto con gran espesor de significados, sino como una realidad dinámica o experiencia compartida en continua movilidad de la cual interesaba el proceso, el cómo funcionan las cosas más que el qué significan. El interés por las metodologías de estudio afines a las teorías de la cultura fructificó con nuevas líneas de investigación del hecho escénico como la Etnoescenología, disciplina creada por el psicólogo Jean-Marie Pradier, los *Performances Studies*, a partir de los trabajos del antropólogo y director de escena Richard Schechner o la Antropología Teatral, impulsada por el director de escena Eugenio Barba.

Este estudio pretende ser una aproximación a la investigación sobre el proceso creativo del actor y sus fundamentos pedagógicos que ha llevado a cabo la Antropología Teatral en el marco de la *International School of Theater Anthropology* (ISTA) desde hace 40 años y a las aplicaciones o conexiones que ha propiciado dicho enfoque analítico en otros campos del saber científico.

La Antropología Teatral como campo de estudio de la actuación escénica

Para Eugenio Barba, la Antropología Teatral es el estudio del comportamiento escénico pre-expresivo del actor, que se encuentra en la base de los diferentes géneros, estilos y papeles, y de las tradiciones personales o colectivas. Es decir: “En una situación de representación organizada, la presencia física y mental del actor se modela según principios diferentes de aquellos de la vida cotidiana. La utilización extra-cotidiana del cuerpo-mente es aquello que se llama *técnica*” (Barba, 2005, p. 25).

Según esta definición, la Antropología Teatral se presenta como un estudio sobre el actor y para el actor. Estamos ante lo que el director de escena italiano denomina una *ciencia pragmática* (Barba, 2005) útil para el estudio, pues mediante ella se llega a conocer el proceso creativo del intérprete.

Este nuevo enfoque se separa de la antropología del espectáculo o de los *Performance Studies*, porque, a diferencia de las otras antropologías, la Antropología Teatral presenta un nuevo campo de investigación: “[...] el estudio del comportamiento pre-expresivo del ser humano en situación de representación” (Barba, 2005, p. 26)

Ahora bien, difícilmente se puede abordar el estudio de la Antropología Teatral sin tener en cuenta los tres pilares básicos que la sustentan: Eugenio Barba, el Odin Teatret y la ISTA. La Antropología Teatral es consecuencia del trabajo de Eugenio Barba con el Odin Teatret, compañía que sigue dirigiendo desde su fundación hace 55 años. El Odin Teatret se formó en Oslo, en 1964, con actores que habían sido rechazados por la Escuela Nacional de Teatro de Noruega. Dos años después, el Odin se trasladaría a Holstebro, Dinamarca, y crearía el *Nordisk Teaterlaboratorium*. Barba, por su parte, era un director de escena italiano nacido en Brindisi que acababa de terminar su ciclo de aprendizaje con Jerzy Grotowski¹ y quería crear un

grupo experimental, un órgano de investigación que fuese diferente de los teatros comerciales que dominaban la escena europea.

Uno de los pilares básicos del Odin Teatret es el entrenamiento actoral. Dicho entrenamiento comenzaría bajo la supervisión del propio Barba, pero pronto se transformaría en un entrenamiento individual: cada actor acabaría desarrollando su propio programa de instrucción². Barba, viendo el trabajo de sus intérpretes, empezaría a notar similitudes entre el trabajo que hacían los actores occidentales y el que había observado durante sus viajes a Oriente³. De estas observaciones provendrían las semillas que germinarían en el proyecto de la ISTA.

Eugenio Barba funda la ISTA en 1979. Dicha escuela surge durante un periodo histórico en el que existía un gran interés por el interculturalismo entre estudiosos y gente de teatro, desde teóricos provenientes de la Antropología, como Richard Schechner, Victor Turner, Clifford Geertz, Erving Goffman, a los que provenían de la práctica escénica, como Peter Brook, Jerzy Grotowski o Tadashi Suzuki. La ISTA se presenta en ese contexto como una escuela inusual, sin aulas para estudiantes e itinerante. El trabajo se desarrolla en sesiones públicas y privadas realizadas periódicamente en algún lugar del mundo.

La ISTA, además, constituye una red multicultural de artistas y estudiosos de teatro, ya que cuenta con un cuerpo científico⁴ conformado por diferentes profesores y científicos, principalmente de universidades europeas, y un cuerpo artístico proveniente de diferentes culturas escénicas orientales y occidentales: desde la danza-teatro Topeng, de Bali, el teatro Nô japonés, las danzas afrobrasileñas de los Orixás, la danza Odissi y el Kathakali hindú hasta el mimo corporal de Étienne Decroux y la biomecánica de Meyerhold.

Dicha escuela itinerante realiza sesiones periódicas con temáticas diferentes en cada una de ellas. Hay una sesión pública en la cual se lleva a cabo un simposio abierto sobre la temática a tratar y una sesión de trabajo a puerta cerrada en la cual se imparten clases prácticas y demostraciones. Entre 1980 y 2019 se han organizado 15 sesiones⁵. Cabe señalar, como dato a tener en cuenta, que, durante los 19 primeros años del siglo XXI, solo se han hecho tres sesiones de la ISTA.

Los objetivos de la ISTA se han centrado en la búsqueda de principios transculturales o universales de la actuación que radicarían sobre todo en el denominado nivel pre-expresivo del actor (Barba; Savarese, 2009), es decir, en todo lo que precede a la expresión artística individualizada según las culturas o formas interpretativas. Según Barba, hablaríamos de tres niveles en el trabajo o el proceso creativo del actor:

1. La personalidad del actor, su sensibilidad, su inteligencia artística, su individualidad social que vuelven a cada actor único e irrepetible.
2. La particularidad de la tradición escénica y del contexto histórico-cultural a través de los cuales la irrepetible personalidad del actor se manifiesta.
3. La utilización del cuerpo-mente según técnicas extra-cotidianas basadas sobre principios-que-retornan transculturales. Estos principios-que-retornan constituyen aquello que la Antropología Teatral define como campo de la pre-expresividad (Barba, 2005, p. 27).

Los dos primeros niveles determinan el paso del nivel pre-expresivo o nivel cero del actor a la representación. El tercero no varía y se encuentra por debajo de las individualidades y estilos; es el nivel biológico, el *bios*, sobre el cual se fundamentan las diversas técnicas. La premisa que sustenta dicho nivel es la existencia de la energía, esencialmente igual en todos los seres humanos desde un punto de vista biológico.

Las reuniones de la ISTA, integradas por artistas e intelectuales del teatro, se centran en descubrir los principios operantes del nivel pre-expresivo del actor mediante la interrelación o comparación de las diferentes técnicas o géneros artísticos del actor de las diferentes culturas, tanto orientales como occidentales. Por tanto, el método comparativo supone un enfoque eminentemente empírico. El actor aparece como un artesano que desarrolla técnicas artísticas enmarcadas en un pensamiento práctico alejado de las leyes que producen las ciencias o el pensamiento científico puro.

Después de lo expuesto respecto a los objetivos y enfoques de la Antropología Teatral como disciplina, no podemos obviar plantearnos la cuestión de si es una ciencia o no. La respuesta nos la da el propio Eugenio Barba: es una *ciencia pragmática*.

“¿En qué direcciones un actor occidental puede orientarse para elaborar las bases materiales de su arte?” (Barba, 1983, p. 93). Es la pregunta a la que la Antropología Teatral intenta responder pero sin buscar leyes universales, sino, según Barba, indicaciones útiles: “No tiene la humildad de una

ciencia sino la ambición de detectar los conocimientos útiles para el trabajo del actor. No puede descubrir ‘leyes’, sino estudiar principios de comportamiento” (Barba, 1983, p. 93).

Esa búsqueda de principios transculturales a partir de lo observable, es decir, a partir de los entrenamientos e incorporación de técnicas según las diferentes tradiciones interpretativas, tiene como objetivo la utilización de conocimientos útiles para el trabajo del actor. Ciertamente, se trata de una definición difícilmente aceptable a los ojos de las ciencias académicas ortodoxas.

Aun así, uno de los profesores pertenecientes al cuerpo científico de la ISTA, Ferdinando Taviani, considera la necesidad de crear una ciencia del teatro con principios propios. Sintonizada con ese mismo propósito, la ISTA intenta por ese camino exponer los problemas del proceso creativo del intérprete a partir de líneas de investigación concretas que abarcan desde los principios de pre-expresividad hasta los procesos dramáticos del actor.

La Lengua Energética: del nivel pre-expresivo a la dramaturgia del actor

La Antropología Teatral parte de una cuestión previa: “¿Por qué cuando veo dos actores haciendo lo mismo, uno me fascina y el otro no?” (Watson, 2000, p. 57).

Esta *ciencia pragmática*, según lo expuesto, se interesará en cómo el actor puede atrapar, captar o atraer la atención de su público, en cómo puede atraerlo física y sensorialmente. Ese propósito conduce a un tratamiento fisiológico y anatómico del cuerpo del actor que implica adentrarse en el estudio de su presencia escénica. Para Barba, resulta evidente que actores de lugares, culturas y épocas diferentes movilizan en su trabajo principios similares que se encuentran en el sustrato pre-expresivo de su arte.

La pre-expresividad se presenta como un nivel de organización del *bios* escénico dotado de una coherencia propia, independiente de la coherencia del ulterior nivel de organización, el del sentido. Pero “independiente” no quiere decir privado de relaciones. Así como en el cuerpo humano existe un nivel de organización de las células, de las moléculas o de los órganos, Barba, aplicando el modelo de niveles de organización de la biología a la situación escénica, establece tres niveles de organización:

1. El nivel de la acción que es, como la célula viviente.
2. El nivel de la acción en relación, sin que todavía signifique algo concreto para el espectador.
3. El nivel de la acción en su contexto, el de la totalidad, el evocativo, desde el cual surgen distintos valores funcionales y, por tanto, significados diferentes (Barba, 2005, p. 238).

Estos tres niveles se corresponden directamente con tres niveles de organización o tres dramaturgias del espectáculo: la *dramaturgia orgánica*, la *dramaturgia narrativa* y la *dramaturgia evocativa* (Barba, 2010). A partir de su clave etimológica (*drama-ergein*), el concepto de dramaturgia refiere al trabajo de las acciones.

Según el teórico Marco De Marinis (1998), la base de la Antropología Teatral se halla en las relaciones teatro-vida cotidiana, es decir, entre comportamiento teatral y comportamiento cultural. Del análisis de dichas relaciones resultarían dos planteamientos: uno que encuentra analogías y afinidades que nos conducen al actor que usa como base el comportamiento cotidiano; y otro que diferencia y separa lo teatral de la cotidianidad y de acuerdo al cual el actor utilizaría como base un trabajo extracotidiano, movimientos que lo llevarían a construir una estructura corporal-vocal artificial⁶. La primera tendencia se relaciona con lo que Barba denomina proceso de *inculturación* y la segunda, con la *aculturación*.

Este último proceso constituye el núcleo de tradiciones actorales de Oriente, como el teatro Nô de Japón, la danza Odissi y el teatro-danza Kathakali de la India o el teatro-danza Topeng, de Bali, cuyos actores adquieren una codificación corporal-vocal determinada; y de ciertas formas occidentales, como el ballet o el mimo, especialmente el mimo corporal impulsado por Étienne Decroux, además de inspirar tratados de codificación de los gestos y las emociones⁷. Todos esos estilos y tradiciones interpretativas basarán su trabajo en una gramática artificial del cuerpo que activaría su presencia escénica mediante técnicas presentes en la vida del actor y que éste aprendería y entrenaría antes de empezar a representar o expresar(se).

A partir de ese nivel cero, el actor puede ser colonizado o culturizado por los diferentes estilos o técnicas corporales concretas (Barba; Savarese, 2009). A ese cuerpo activado por el actor para ser colonizado por una técnica individual Barba lo denomina el *cuerpo dilatado* o *cuerpo decidido*, es decir, un *cuerpo-en-vida* (Barba, 1989).

El *corpo dilatado* tiene como principios operantes los pertenecientes al nivel pre-expresivo. Ese cuerpo amplificado e irradiado, fisiológica y energéticamente hablando, es el que fascina y atrae la atención del espectador cuando el actor se mueve dentro del espacio mediante acciones que no sólo implican la parte física sino también la mental (Dantas de Mariz, 2007). Es un trabajo psicofísico que pone en funcionamiento el cuerpo-mente del actor. La noción de *corpo dilatado* se relaciona directamente con el concepto de la antropóloga danesa Kirsten Hastrup (1995) de *incorporated knowledge*, basado en el modo en el que la cultura es absorbida corporalmente, de manera que el conocimiento cultural es transmitido por medio del cuerpo, siendo éste, según Hastrup, un *locus of agency* o lugar de la acción.

Los principios que funcionan en el nivel pre-expresivo como nivel operacional o nivel operatorio dinámico se basan en la utilización del lenguaje energético del actor para la creación del *corpo-en-vida*. Desde la primera sesión de la ISTA hasta ahora se han establecido los siguientes principios:

- Alteración del equilibrio. El cambio del centro de gravedad y del equilibrio normal del actor provoca que el peso se transforme en energía.
- Oposición. Corresponde al juego de asociación entre impulsos y contra-impulsos, definido por Barba como *sats*, a partir de la oposición de las tensiones de las diferentes partes del cuerpo, que denomina, a su vez, como *danza de las oposiciones*.
- Incoherencia coherente. Este principio se basa en el uso o gasto excesivo de energía en situación de representación.
- Simplificación u omisión. Dicho principio propone la eliminación u omisión de algunos elementos para dar relevancia a otros más significativos en la secuencia de acciones del actor.
- Equivalencia. La equivalencia como principio supone una recreación, por analogía, de una situación de la realidad. En consecuencia, recrear es rehacer mediante la acción (Barba; Savarese, 2009).

Los puntos tratados anteriormente nos permiten concebir la construcción dramática de un espectáculo y, más concretamente, del actor en términos de ritmología energética, es decir, mediante la organización en el tiempo de las variaciones tónicas del cuerpo del actor. De esa manera, la modulación energética controlada y dominada va a intervenir en los procesos de atención del espectador.

La microdramaturgia del actor estaría compuesta por la acción física, no por el gesto o el movimiento provisto de un sentido incompleto. La acción física es entendida como la unidad mínima perceptible por el espectador. Cada segmento del comportamiento gestual/vocal del actor estaría situado entre dos variaciones sucesivas de energía. El trabajo del cuerpo aplicado a la acción daría lugar a secuencias de acciones que conformarían la *partitura*, término utilizado por primera vez por Jerzy Grotowski (De Marinis, 1997).

La *partitura* es una estructura precisa que indica una coherencia orgánica por parte del actor que la ejecuta. Pero dicha precisión externa necesita de una organicidad o coherencia interna para que se pueda hablar de acción real y se pueda crear un efecto de realidad sobre la escena. Detrás de la coherencia de la acción externa hay una organización igualmente coherente denominada *subpartitura* y constituida por “imágenes detalladas o reglas técnicas, por relatos y preguntas a sí mismo o ritmos, por modelos dinámicos o situaciones vividas o hipotéticas” (Barba, 2005). La *subpartitura* correspondería a apoyos secretos del actor, senderos escondidos, relacionados con el concepto de *subtexto* de Stanislavski.

Lo orgánico es entendido desde la operación de rehacer la naturaleza mediante las acciones del intérprete, que se componen y recomponen por medio de la *partitura* unida a la *subpartitura*. Dicha unión da como resultado la coherencia externa e interna que necesita la acción real para dar lugar al *efecto de organicidad* (Barba; Savarese, 2009), esto es, la reelaboración de la espontaneidad, fruto del comportamiento escénico a partir de un saber tácito que dota al cuerpo del actor de un conocimiento incorporado.

Diálogos con la historiografía

Los planteamientos y principios de la Antropología Teatral que han surgido de las diversas sesiones de la ISTA han dado lugar a aplicaciones en otras áreas científicas; dicho de otro modo, han dialogado con otras ciencias del saber. Como primer caso, podemos señalar la historiografía teatral (Azzaroni, 1990; Guccini; Valenti, 1990; Taviani, 1984; 1990; Cruciani, 1992).

Las aplicaciones historiográficas se han centrado principalmente en la reconstrucción de las técnicas o códigos de actuación de los cómicos del pa-

sado mediante el estudio de su *lenguaje energético*, preocupándose por sus composiciones corporales a partir del estudio de su cuerpo artificial o colocación corporal contrastada, que marca un estilo escénico extracotidiano. El material utilizado para su análisis han sido principalmente fuentes iconográficas y materiales audiovisuales. Ferdinando Taviani considera a los actores teatrales como figuras de una *lengua energética* que se transparenta a partir de la modelación de sus cuerpos. En esto difieren de los actores cinematográficos, cuyo trabajo se basa en miradas grabadas. “En lugar del primer o primerísimo plano, en teatro hay entonces una relación entre actor y espectador, que puede llegar a ser intensa o muy intensa cuando la presencia y la credibilidad del actor es particularmente fuerte” (Taviani, 1994, p. 99).

El investigador italiano aboga por una circularidad entre artes figurativas y artes actorales. La cuestión es entender qué es lo que podemos ver y analizar, cuando miramos una imagen, de la acción de un actor pintada o esculpida por un artista. Los documentos figurativos suponen un punto de partida para el estudio de las posturas. En los grabados orientales, pueden ser pausas en el movimiento del intérprete, como en algunos grabados del actor de Kabuki japonés. Sin embargo, en el caso occidental, según Taviani, las posturas no corresponderían a pausas para el actor en escena. Por tanto, el pintor que fija en el papel o en la tela la imagen del actor aísla en un instante uno de los tantos pasos de la danza actoral. Partiendo de estas premisas a la hora de acercarse al documento iconográfico como fuente para el estudio de la técnica del intérprete, Taviani lo aplica a determinados estilos interpretativos o formas codificadas del actor occidental, como es el caso de la *commedia dell'arte*.

Destacamos al respecto el estudio de Ferdinando Taviani junto con Mirella Schino (1982) sobre los actores de la *commedia dell'arte* italiana de la segunda mitad del siglo XVI a partir de la serie de 85 ilustraciones reunidas por el Sieur Fossard, ordinario de música del Rey y conservador del Museo Nacional de Estocolmo, conocidas como *Recueil Fossard*, pertenecientes al período que va de 1575 a 1589. Dicho trabajo se ve ampliado por las aportaciones de Marco De Marinis (1998), que llega a hablar de dos posibles códigos energéticos respecto a esos cómicos a partir de materiales iconográficos diversos: un código enérgico, vibrante y acrobático, correspondiente a la segunda mitad del siglo XVI, que contrastaría con un código elegante, refinado y más aristocrático, dominante en la época posterior, duran-

te los siglos XVII-XVIII, y relativo a la estancia de los cómicos italianos en Francia, donde la actuación por contrastes desembocaría en un estilo suave de movimientos manieristas, casi de ballet. Ferdinando Taviani sostiene que la base pre-expresiva de ese nuevo tipo de comportamiento escénico de los actores *dell'arte* sería la danza noble y De Marinis llega a plantear la hipótesis del *minuet* como danza más popular entre la aristocracia europea y, en particular, en la París de esa época.

El material iconográfico de los cómicos *dell'arte* es cuidadosamente seleccionado por ambos estudiosos para mostrar las transformaciones que experimenta su actuación del siglo XVI al XVIII. Son rechazadas pinturas, grabados o dibujos de los maestros Jacques Callot, Claude Gillot o Antoine Watteau porque representan escenas de fantasía o bailes de carnaval napolitanos y no son fuentes fiables, a diferencia de los grabados del *Recueil Fossard*, cuyo grabador demuestra que modifica su estilo en relación con la mutación del sujeto y no con características estilísticas propias del artista que hace la obra. En esos materiales de finales del siglo XVI y principios del XVII se manifiesta el trabajo del actor desde un estilo de actuación de contrastes, de oposiciones, de torsiones innaturales que provocan tensiones físicas corporales. Eso lleva a Taviani a hablar de un comportamiento escénico extracotidiano en el caso de las máscaras cómicas de los viejos y los *zanni*. Por el contrario, los enamorados conservan una actuación elegante y refinada. A partir de la segunda mitad del siglo XVII, las fuentes iconográficas constatarán que esa actuación energética dará paso a otra realístico-elegante que se adecuaría a los cánones clasicistas de los escenarios franceses.

La misma pauta de estudio se ha utilizado para trabajos de investigación historiográfica sobre actores del siglo XVIII y XIX como Henry Irving o Antonio Morrocchesi y para nuevas lecturas de los trabajos que sobre la actuación hicieron Vsevolod Meyerhold o Konstantin Stanislavski (Barba; Savarese, 2009). De entre todos ellos, podemos destacar las interpretaciones, rigurosamente documentadas, que ha realizado Franco Ruffini sobre el sistema Stanislavski a partir de la revisión, desde los ojos de la Antropología Teatral, de los textos del maestro ruso (Ruffini, 2005) o las hipótesis establecidas por Taviani sobre cómo trabajaba el actor Antonio Morrocchesi a partir de un tratado de declamación suyo publicado en 1832, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, donde Morrocchesi incluyó 40 litografías que

representaban otras tantas posturas escénicas ligadas a parlamentos del repertorio de una tragedia de Alfieri (Barba; Savarese, 2009).

Respecto a esas orientaciones a la hora de interpretar las fuentes iconográficas sobre el actor, también conviene resaltar que han aparecido voces discordantes que han considerado peligroso leer el pasado a partir de la visión de un artista del presente, señalando que hay que ser cautelosos cuando se trata de atribuir unos códigos energéticos corporales a las imágenes de siglos anteriores.

Aparte de la reinterpretación de los documentos iconográficos sobre el actor, la Antropología Teatral aporta una nueva noción al campo de la historiografía de las artes escénicas: la de historia subterránea del teatro o de los puentes orgánicos subterráneos.

Para la Antropología Teatral es interesante observar cómo se establecen puentes de unión entre los actores de distintas tradiciones y culturas. Puentes asentados en las paradojas de las técnicas, semejantes a las paradojas del mar, que une y separa (Barba, 2008). Una tradición, en la práctica artística escénica, se puede entender como conocimiento o técnica. La tradición supone una preservación y transmisión de habilidades, comportamientos y principios en forma de legado o herencia, por parte de los ancestros,⁸ para dar lugar a una forma. En consecuencia, cuando hablamos de tradiciones actorales no sólo nos referimos a las orientales, que llevan siglos transmitiéndose, sino que también incluimos las occidentales. Todas ellas son conocimientos técnicos que ha adquirido el actor que hoy vemos sobre el escenario y que han colonizado su cuerpo-mente. Esta colonización del intérprete da lugar a lo que Eugenio Barba define como *identidad profesional del actor* (Barba, 1996) y que no tiene por qué coincidir con la identidad cultural del actor.

Eugenio Barba concibe el arte del actor como un iceberg del cual sólo apreciamos su punta visible; la parte sumergida para el espectador corresponde al trabajo invisible, a las técnicas que el intérprete incorpora mediante entrenamientos a lo largo de su formación como artista. El saber sumergido corresponde a la zona subterránea de la interpretación escénica. Los puentes orgánicos subterráneos conciernen a la historia del actor desde el punto de vista del aprendizaje y la transmisión de las tradiciones entendidas como conocimientos, técnicas, habilidades o métodos adquiridos que na-

cen, se desarrollan, cambian e innovan, siendo la base de las identidades profesionales de los comediantes. Esas técnicas son los canales a través de los cuales también afloran a la superficie y viajan en el tiempo los valores (Masgrau, 1992), la dimensión ética de la práctica escénica.

El espacio subterráneo, a diferencia del trabajo en la superficie de los estilos, se presenta como el territorio de los intercambios, donde el teatro experimenta su unidad multicultural, su complejidad orgánica: “Los cimientos no son cantinas ni catacumbas. Son puentes subterráneos paradójicos, que permiten el pasaje de una parte a otra del país del teatro, unido, aunque materialmente disperso en lugares geográficamente lejanos” (Barba, 2008, p. 219).

Diálogos con las ciencias de lo vivo

Barba destaca la importancia que tuvo para él encontrarse con eminentes científicos a lo largo de su carrera, como el físico Niels Bohr, el biólogo Henry Laborit o los psicólogos Fridtjov Lehne y Peter Elsass (Sofia, 2015), al igual que le fueron de gran inspiración los seminarios sobre las prácticas espectaculares y las ciencias de la vida organizados por el psicólogo Jean-Marie Pradier⁹ para las primeras sesiones de la ISTA. Pradier fue miembro fundador de la escuela de Antropología Teatral y creador e impulsor de la Etnoescenología, disciplina científica cuyo objetivo se centra en el estudio del *comportamiento humano espectacular organizado* (CHEO). Desde esa perspectiva, el trabajo escénico del actor es estudiado a partir de su sustrato neurobiológico y las diversidades culturales de las prácticas interpretativas (Pradier, 2001). La propuesta etnoescenológica propone la consideración del *bios* escénico desde las ciencias de lo vivo, teniendo en cuenta sus raíces biológicas y la plasticidad cultural. Pradier distingue dicha disciplina de la Antropología Teatral por su dimensión cultural universal y sus métodos de investigación, pero considera que su *corpus* puede englobar a la Antropología Teatral (Pradier, 1997). En consecuencia, podemos considerar que ambas disciplinas comparten puntos de conexión claros.

Pradier presenta su teoría biológica del comportamiento escénico a partir de modos particulares de organización de la presencia escénica articulados desde tres ejes primordiales: el sistema epifánico y fánico, la dimensión fálica y la dimensión fática. El sistema epifánico correspondería a la es-

estructura profunda del comportamiento, constituida por aquello heredado y aquello adquirido biológicamente por la plasticidad morfológica de la especie humana, a partir de la cual se manifestaría el sistema fálico. A ello habría que unir la dimensión fálica, relacionada con la energía vital y conectada con los impulsos e instintos primarios tanto de los seres humanos como de los animales, destacando la dimensión plurisensorial del arte del actor y los intercambios sensoriales que se dan en los cuerpos en situación de representación. Para acabar, tendríamos la dimensión fálica, donde destacan los modos sociales o de relación que se establecen con los demás para configurar redes y lazos de socialización (Pradier, 1998).

Pradier relaciona la perspectiva neurobiológica de los espectáculos en vivo con la visión propuesta desde la etología. Esta, que compara las conductas animales y humanas en busca de cimientos universales de comportamiento, conecta directamente con la ritualización de los seres vivos a partir de los patrones fijos de conducta y las acciones instintivas (Pradier, 1995). Dichas concepciones expuestas por Pradier se entrelazan con las de otros biólogos y etólogos, como Henry Laborit, Konrad Lorenz, Julian Huxley o Irenäus Eibl-Eibesfeldt.

El mundo animal y el humano se encuentran afectados por todo tipo de comportamientos ritualizados, comportamientos innatos de la especie que los etólogos denominan patrones motores innatos y que están vinculados con el sustrato instintivo. Estas estrategias ritualizadas son aplicables a los espectáculos vivos, presentando al actor desde su sustrato motivacional instintivo, que se pone en funcionamiento mediante acciones o movimientos biológicos que configuran su partitura interpretativa. El comportamiento ritualizado presenta una acción instintiva y a la vez estructurada y precisa, es decir, en él se combinan organicidad con precisión para dar lugar a la acción física eficaz. Ahora bien, esas cualidades son destacadas y estudiadas por la Antropología Teatral.

Para Pradier, la interrelación entre el comportamiento animal y humano se puede observar en diferentes características del cuerpo escénico del actor, como son: la implicación total del individuo, tanto en el plano emocional como en el cognitivo y somático; la espera activa o la intención en la inmovilidad relacionada con los *sats*; la acción neta y precisa, sin movimientos parasitarios; el desenlace rápido de la acción, que nos recuerda a la secu-

encia *jo-ha-kiu* del actor Noh japonés, destacada por Barba; o la acción no frenada ni inhibida en el momento de la toma de decisión (Pradier, 1998).

La conexión entre comportamiento escénico y comportamiento animal también se ve plasmada en las tesis sobre la *agresión ritualizada* de la investigadora puertorriqueña Patricia Cardona (2000). Cardona, participante también en las sesiones de la ISTA, propone cómo la expresión corporal dramática habría partido de la conducta animal para la elaboración de los mecanismos que hoy constituyen las técnicas de entrenamiento escénico, despertando en el cuerpo del actor la destreza y la precisión. Según su teoría, las energías corporales y mentales del intérprete se alimentarían de los impulsos de supervivencia transformados o canalizados a partir de las técnicas extracotidianas. En consecuencia, la maestría del manejo de los impulsos instintivos y la precisión en la ejecución de las acciones para llevarlos a cabo las encontramos en el comportamiento animal trasladado al arte del actor.

Para Cardona, la dramaturgia del actor viene dada por el conflicto, la lucha de fuerzas contrarias. El conflicto sería la raíz de la vitalidad y presencia del *bios* escénico. Por tanto, el instinto de agresión primaria sobre otros para la supervivencia interpretativa, entendiéndolo como *agresión ritualizada* para el arte dramático y siendo el origen del comportamiento teatral. La agresión ritualizada se organizaría desde los impulsos de los protagonistas. El conflicto dramático exalta los instintos de supervivencia, provocando, por parte del actuante, un estado de alerta distinto al cotidiano, así como un control de la energía muscular mediante la cual el actor incrementa su presencia. Según lo expuesto, las técnicas extracotidianas del actor estarían conectadas con los patrones del comportamiento animal y buscarían los impulsos naturales, los estados de tensión y oposición, los cambios de dinámicas y cualidades energéticas o el manejo del equilibrio precario en suspensión para mantener el estado de alerta y atrapar la atención del espectador. Como podemos observar, las tesis de Cardona relacionan el pensamiento biológico y etológico con el comportamiento escénico del actor, incorporando los conocimientos de la Antropología Teatral a su línea de investigación.

Tanto los trabajos desarrollados por Jean-Marie Pradier desde la perspectiva etnoescenológica como las indagaciones de Patricia Cardona son un claro ejemplo de cómo los descubrimientos llevados a cabo por la ISTA entran en conexión con las aportaciones que ofrecen las ciencias de lo vivo pa-

ra la comprensión profunda de los niveles de organización biológica y etológica del proceso creativo del actor.

Diálogos con las neurociencias

Desde la perspectiva de la Antropología Teatral, la partitura de acciones desarrollada por el actor es consecuencia directa de la interacción de su actividad mental y física, del cuerpo-mente del intérprete, que se pone en funcionamiento para llevar a cabo la dramaturgia.

Para Barba, en particular, y para la pedagogía interpretativa del siglo XX, en general, el actor se presenta como *maestro de las acciones físicas*, construyendo a partir de ellas la denominada *segunda naturaleza* de la actuación, como señalaba Stanislavski (Whyman, 2008). Así pues, la programación, planificación y ejecución de las acciones dependen de procesos motores y premotores. Pasar de la atención a la intención y, posteriormente, a la acción, supone una *danza* que se activa a partir del cuerpo-mente. Las investigaciones desarrolladas actualmente por la neurociencia cognitiva motora o la neurofisiología permiten diferenciar un movimiento, un desplazamiento voluntario de una parte del cuerpo en un espacio físico, de un acto motor, un movimiento dirigido a un objetivo y de una acción, una serie de actos motores ordenados con una intención precisa que se realizan para lograr un objetivo (Sofia, 2015), dando así la razón a los trabajos sobre la acción física desarrollados por los teórico-prácticos de la escena del siglo XX desde Stanislavski a Barba.

El descubrimiento en 1996 de las neuronas espejo por parte del equipo del investigador Giacomo Rizzolatti de la Universidad de Parma tiene un claro impacto en las teorías interpretativas. Esas neuronas permiten entender las acciones, las intenciones y las emociones de las otras personas, así como presentan la base neurológica de la imitación de las acciones de los demás y, por tanto, del aprendizaje. La aplicación del descubrimiento del sistema especular al mundo del actor nos permite entender cómo podemos percibir las acciones de los demás y cómo las imitamos no solo haciendo una copia automática, que correspondería al mimetismo, sino entendiendo la intención de la acción observada para reproducirla posteriormente, es decir, imitarla. Somos, neurobiológicamente hablando, seres imitativos (Rizzolatti; Sinigaglia, 2006).

El investigador Gabriele Sofía, aplicando el descubrimiento del sistema especular al hecho teatral, destaca cómo las neuronas espejo solo se activan frente a acciones motivadas por una intención y un objetivo concretos, lo que obliga a pensar que, para conseguir que el espectador sienta y entienda la intención del actor sobre la escena, éste debe ser capaz de realizar acciones reales, es decir, precisas, que cumplan con el esquema de atención, intención, acción y reacción. Y para demostrar dichas teorías, Sofía pone como ejemplo los diferentes *trainings* llevados a cabo por las actrices del Odin Teatret, Julia Varley y Roberta Carreri (Sofía, 2010). En consecuencia, los supuestos desarrollados por la ISTA respecto a la acción real que conforma la partitura del actor empiezan a tener una justificación desde el pensamiento neurocientífico.

Dentro del esquema motor, los momentos de percepción, atención e intención se presentan como primordiales para la acción. La percepción, desde los últimos estudios neurocientíficos, está relacionada con el proceso motor. Nuestras percepciones ambientales están condicionadas por nuestros patrones motores y por nuestras modalidades de interacción con el ambiente circundante, pudiéndose hablar de *potencialidades de acción* implicadas en el proceso perceptivo (Sofía, 2015).

La atención, por su parte, tal y como comenta el investigador Vezio Ruggieri, es la tendencia hacia algo y este hecho provoca una microvariación de las tensiones corporales que se relaciona directamente con la tensión psicológica (Ruggieri, 2001). En consecuencia, hay un componente de tensión (*a-tensión*) que comporta una adaptación física y motora hacia el objeto al que se dirige. El siguiente paso será la intención, entendida como un estado de *en-tensión* o, más concretamente, un proceso mental imaginativo caracterizado por una tensión programada. La intención supone la tensión necesaria para realizar una acción con vistas a la consecución de un objetivo. Desde la psicofisiología, eso conlleva un proceso imaginativo con una tensión física. Esta definición de intención nos conecta con el concepto de impulso y contraimpulso, *sats*, defendido desde la ISTA.

El esquema motor expuesto pone de relieve el juego de las tensiones corporales, concepto fundamental en los principios pre-expresivos expuestos por la Antropología Teatral, como el de la alteración del equilibrio o el de oposición. El sistema muscular se presenta como un elemento estructural de la actividad motora y del proceso emocional. En consecuencia, el trabajo ac-

toral respondería al control y juego con las diferentes variaciones de tensión trabajadas según variables de frecuencia e intensidad, provocando una modulación armónica ante los ojos del espectador y constituyendo la presencia escénica del intérprete.

Por otro lado, los conceptos de *subpartitura*, *partitura física* y *partitura vocal*, desarrollados por la Antropología Teatral, tienen su conexión con avances que se están dando en los estudios neurocientíficos relacionados con la acción interna, la acción física y la acción vocal.

La acción interna estaría relacionada con la *subpartitura*, pues responde a la creación y manipulación de imágenes mentales relacionadas con la simulación que puede hacer el actor. Los estudios sobre la cognición motora han demostrado cómo la simulación mental de una acción o imagen en movimiento sin llegar a realizarla físicamente tiene un efecto positivo en la realización de la acción posterior (Smith; Kosslyn, 2008). Se ha investigado cómo la simulación mental emplea los mismos procedimientos neurales que la experiencia real y diferentes experimentos han concluido que únicamente tras imaginarse una acción se han producido cambios físicos, cambios de ritmo cardíaco o cambios en el ritmo respiratorio en los individuos que la han imaginado, demostrando que la imaginación es un proceso psicofisiológico.

Respecto a la partitura de acciones vocales, debemos señalar que el descubrimiento de neuronas espejo en el área de Broca ha provocado que diferentes neurocientíficos empiecen a preocuparse por la acción, la palabra y el proceso de la encarnación que realiza el actor. La voz del actor se presenta integrada en la acción del cuerpo, como destacan Barba o Grotowski. Investigadores de la voz como Carmela Stillitano (2004) consideran que, para la configuración de un método de enseñanza vocal, hay que partir siempre de un estudio sobre el cuerpo. Para ellos, la acción vocal está ligada a la acción física.

En una investigación actual sobre el tema llevada a cabo por la neurobióloga Silvia Spadacenta y el neurocientífico Giovanni Mirabella en la Universidad de *La Sapienza* de Roma se está estudiando el lenguaje encarnado de los actores. En el experimento participaron actores y actrices de importantes grupos italianos, como el Teatro Tascabile de Bérgamo o el Teatro Ridotto de Bolonia. Aunque los resultados de los experimentos son

parciales, todo parece indicar que el actor tiene una capacidad diferente de interpretar las palabras que lee por haber desarrollado unas determinadas capacidades. Spadacenta, a partir de diferentes experimentos, confirmó que, cuando escuchamos un verbo de acción, se activa en nosotros la región del cuerpo implicada en dicha acción, lo que nos indica que nuestro sistema motor nos permite entender el lenguaje (Sofía; Spadacenta; Falletti; Mirabella, 2012).

Desde la perspectiva psicofisiológica, destacada por el investigador Vezio Ruggieri, el juego prosódico que realiza el actor es entendido como una variación constante de tensiones fundamentada en la dinámica muscular y la estimulación interna y externa y que se relaciona directamente con todas las fases de la acción (Ruggieri; Walter, 2015).

Según lo expuesto, podemos concretar que la partitura vocal creada por el actor es producto de una actividad mental y física que permite activarla, tanto por inducción interna, mediante la visualización de imágenes, como por inducción fisiológica a partir de la modificación de los componentes expresivos de la voz o por reacción a estímulos externos.

La acción interna y la acción vocal confluyen en la acción física a la hora de construir la partitura interpretativa ante el espectador; esta se presenta como un producto externo fruto de un proceso de elaboración interno, es decir, una modificación constante del cuerpo-mente que implica la activación del sistema nervioso periférico (SNP) y del sistema nervioso central (SNC).

El *efecto de organicidad* destacado por la Antropología Teatral se presentaría, desde la óptica de los avances neurocientíficos, como una consecuencia de la unificación de diferentes niveles cognitivos, fisiológicos y motores, estableciendo una relación circular de retroalimentación, entendiendo al actor como una entidad psicofísica.

Principio básico de la pedagogía actoral, la actuación psicofísica, que ha sido estudiada desde sus principios pre-expresivos, encuentra un sustrato neurocientífico en los modelos de las teorías postcognitivistas, que plantean que las diferentes relaciones y conexiones de las partes provocan que emerja un evento que no se puede reducir a ellas. Hablamos de sistemas emergentes y de perspectivas enactivas (Varela; Thompson; Rosch, 2005) o encarnadas, acuñadas como *embodied cognition*¹⁰ (Bryon; Bishop; McLaughlin;

Kaufman, 2018), que nos conducen hacia el tratamiento del proceso creativo del actor desde las ciencias de la complejidad, considerando el actor como un sistema emergente de una multiplicidad de factores que interaccionan entre ellos (Sofía, 2015). Desde esta perspectiva, el actor se conforma a partir de la interacción horizontal y vertical, diacrónica y sincrónica, de los diferentes niveles de organización que componen su *bios* escénico. Es una visión que abre nuevos horizontes para la comprensión de los niveles de organización de la dramaturgia del actor propuestos y estudiados por la ISTA desde la óptica de la neurociencia cognitiva.

Algunas consideraciones finales respecto a la Antropología Teatral

Como hemos podido constatar en el presente estudio, el nacimiento de la Antropología Teatral y de la ISTA propició en los años 1980 y 1990 una bibliografía más que notable, donde se planteaba el estudio epistemológico, ontológico y metodológico de la nueva *ciencia pragmática* y se buscaban aplicaciones de la disciplina emergente en otros ámbitos del saber como la historiografía o las ciencias de lo vivo. En los primeros lustros del siglo XXI, las investigaciones sobre los principios del actor desarrolladas desde la ISTA se siguen teniendo en cuenta en los nuevos horizontes metodológicos del estudio de la interpretación¹¹, como pueden ser las nuevas orientaciones que surgen del ámbito de las neurociencias o las ciencias cognitivas, sin olvidar las perspectivas nacidas en décadas anteriores, como la etnoescenología.

Aun así, creemos que quedan bastantes temas sin resolver en los planteamientos de la Antropología Teatral, lo que ha suscitado críticas al trabajo desarrollado por Barba en el seno de la ISTA durante todos estos años. Podemos señalar una serie de aspectos discutibles a la hora de plantear la Antropología Teatral como opción analítica para el estudio del actor: la definición de *ciencia pragmática* resulta confusa y ambigua; la preeminencia del nivel pre-expresivo por encima de otros aspectos que afectan a la actuación conlleva que no se adentre en el estudio de otros niveles del trabajo del actor de manera más profunda; el método propuesto, que consiste en el estudio comparativo de las diferentes técnicas, necesita de fundamentos teóricos y científicos más sólidos; la relación que se establece entre técnicas teatrales y técnicas extracotidianas puede ser discutible, pues no todas las técnicas extracotidianas son teatrales y no todo aquello denominado como teatral tiene

que ser necesariamente extracotidiano; o la interacción entre las técnicas de Oriente y Occidente para encontrar principios comunes provoca controversia.

Este último punto respecto a la relación entre Oriente y Occidente ha suscitado debate y crítica, pues voces como las de Richard Schechner o Phillip Zarrilli (Watson, 2000) han considerado que Barba habla del actor oriental careciendo de contexto sociocultural e histórico, presentando formas o tradiciones escénicas descontextualizadas. Al propio Schechner le parece injusta la perspectiva propuesta por la Antropología Teatral, pues se juzgan las técnicas de actuación occidental desde los géneros asiáticos, planteando la ISTA como una plataforma desde donde Barba expone y demuestra sus propias opiniones respecto al arte del actor contando con la colaboración de colegas occidentales y asiáticos.

Más allá de esos planteamientos cuestionables, la Antropología Teatral, a lo largo de estos 40 años, ha creado un *corpus* técnico y conceptual del actor riguroso, planteando la ISTA como un foro de estudio y debate sobre y para la actuación y llegando a concretar el trabajo del intérprete desde principios transculturales operantes que nacen del análisis de las técnicas interpretativas orientales y occidentales. La conexión de los postulados de la Antropología Teatral con la historiografía, la etnoescenología, etología y neurociencia cognitiva abre nuevas perspectivas de estudio, propiciando una visión multidisciplinar y enriquecedora que ayuda y ayudará a comprender mejor la complejidad del trabajo del actor a través de la investigación de sus fundamentos técnicos, pedagógicos y científicos: un camino interdisciplinar lleno de posibilidades para indagaciones futuras.

Notas

- ¹ Previamente, en 1955, había estudiado en la Universidad de Oslo, a la cual llegó desde Italia después de estudiar en la academia militar y, en 1960, con una beca de la UNESCO, se fue a estudiar teatro en la escuela de Varsovia, Polonia. A los seis meses, dejó la escuela y comenzó a viajar por todo el país. En uno de sus viajes, encontró el *Teatr 13 Rzedow*, dirigido por Grotowski, vio sus espectáculos y quedó completamente cautivado. Varios meses después, se encontró con Grotowski en un bar de Cracovia. A raíz de ese encuentro casual, Grotowski le invitó a partici-

par en su laboratorio. Barba plasmará en diferentes escritos dicha etapa de su aprendizaje (Barba, 2000).

- 2 El Odin fundamenta su trabajo en los entrenamientos actorales, que se conectan más con la biomecánica de Meyerhold, el entrenamiento de Tadashi Suzuki o el mimo corporal dramático de Étienne Decroux que con el realismo psicológico de la primera etapa del Sistema Stanislavski, Sanford Meisner o Lee Strasberg, ubicándose en la tradición del teatro físico europeo. Barba no sólo bebe de fuentes orientales, que son un referente esencial para su investigación sobre el trabajo del actor, sino que recoge también influencias de su maestro Jerzy Grotowski y su famoso entrenamiento desde la *vía negativa* en su Teatro pobre, trabajando los impulsos orgánicos que dan lugar a la acción por medio de la eliminación de las resistencias o bloqueos psicofísicos del intérprete (Watson, 2000).
- 3 La influencia de los maestros orientales y de las técnicas de actuación de las tradiciones interpretativas de Oriente será fundamental para Eugenio Barba en la visión del proceso creativo del actor y en la configuración de los principios operantes de la Antropología Teatral. En una reciente publicación, el director del Odin Teatret ha profundizado en la importancia de dichas técnicas en su trabajo artístico y pedagógico (Barba, 2017).
- 4 Han colaborado en la ISTA profesores universitarios europeos como Nicola Savarese, Franco Ruffini, Marco De Marinis, Jean-Marie Pradier, Fabrizio Cruciani, Ferdinando Taviani, Ugo Volli, Patrice Pavis, Lluís Masgrau o Marta Schino.
- 5 La primera sesión de la ISTA se realizó en Bonn, Alemania, entre el 1.º y el 31 de octubre de 1980 con el tema monográfico: *Teatro Antropológico*. A ella le siguieron las sesiones siguientes: 2.ª – Volterra y Pontedera, Italia, del 5 de agosto al 7 de octubre de 1981: *Pre-expresividad/improvisación*; 3.ª – Blois y Malakoff, Francia, del 12 al 26 de abril de 1985: *Diálogos entre culturas*; 4.ª – Holstebro, Dinamarca, del 17 al 22 de septiembre de 1986: *El rol femenino*; 5.ª – Salento, Italia, del 1.º al 14 de septiembre de 1987: *La tradición del actor y la identidad del espectador*; 6.ª – Bolonia, Italia, del 28 de junio al 18 de julio de 1990: *Técnicas de actuación e historiografía*; 7.ª – Brecon-Cardiff, Reino Unido, del 4 al 11 de abril de 1992: *Oriente y Occidente. Partitura y subpartitura*; 8.ª – Londrina, Brasil, del 11 al 21 de agosto de 1994: *Tradicción y fundadores de tradiciones*; 9.ª – Umea, Suecia, del 9 al 21 de mayo de 1995: *Forma e información*; 10.ª – Copenhague, Dinamarca, del 3 al 12 de mayo de 1996: *El bios del actor*; 11.ª – Montemor o-Novo, Portugal, del 14 al 25 de septiembre de 1998: *O-Effect*; 12.ª – Bielefeld, Alemania, del 1.º al 10 de septiembre de 2000: *Dramaturgia: Acción, estructura, coherencia*; 13.ª – Sevilla, España, del 15 al 25 de octubre de 2004: *Flujo: ritmo, organicidad, energía*; 14.ª –

Wroclaw, Polonia, del 1.º al 15 de abril de 2005: *Improvisación: memoria, repetición, discontinuidad*; y 15.ª – Albino, Italia, del 7 al 17 de abril de 2016: *El saber del actor: Sendas personales, técnicas y visiones*. Es interesante constatar que solamente una sesión de la ISTA se hizo fuera del territorio europeo: la celebrada en Londrina, Brasil. No sería difícil de entender dicha ubicación, pues el Odin Teatret, durante toda su trayectoria profesional, ha tenido una fuerte conexión con los países iberoamericanos y ha ejercido una gran influencia en ellos.

- 6 Para las técnicas corporales, Barba recurre al conocido trabajo sobre las técnicas del cuerpo del antropólogo Marcel Mauss. Este autor da numerosos ejemplos de las actividades humanas apuntando a que toda técnica corporal se encuentra determinada por la sociedad. Barba recoge de Mauss la noción de cuerpo cotidiano, condicionado por la cultura, para introducir la oposición entre situación cotidiana y situación de representación o extracotidiana, enfatizando que, en la situación de representación, existe una técnica corporal totalmente diferente a la propia de la situación cotidiana (Barba; Savarese, 2009).
- 7 Como, por ejemplo, los tratados de declamación de los siglos XVIII y XIX, como el de Francesco Riccoboni, Johan J. Engel, Aaron Hill, Antonio Morrochesi o, en el caso español, Vicente Joaquín Bastús y Carrera, Fermín Eduardo Zeglirscosac o Andrés Prieto, entre otros. Además, también podemos destacar los tratados de pseudociencias, como la fisiognómica, que estudia esa codificación gestual; es el caso de los tratados de Gian Battista della Porta o de Johan Kaspar Lavater.
- 8 Dicho término también es usado por Barba para hablar de los reformadores de la escena como *ancestros-reformadores* (Barba, 2004) que, mediante sus investigaciones, crearon las tradiciones occidentales del siglo XX desde la soledad y la revuelta, desde su visión individual y la ruptura de los modelos que imperaban en su época para construir nuevos valores para la escena que comprendieran desde las técnicas de actuación hasta una nueva manera de entender el teatro y la vida; además, plantearon la concepción de un nuevo actor como un nuevo hombre ante una nueva sociedad.
- 9 Jean-Marie Pradier organizó en Francia, durante los años 1984, 1989 y 1991, seminarios internacionales sobre las prácticas espectaculares y las ciencias de la vida en los cuales participaron Eugenio Barba, Henry Laborit, Susana Bloch o John Emigh, entre otros. Pradier y Alina Obidniak organizaron, en 1979, en la ciudad polaca de Karpacz, un coloquio internacional sobre los aspectos científicos del teatro en el cual participó Eugenio Barba. Los temas tratados en dicho coloquio tuvieron gran influencia en las primeras ediciones de la ISTA, celebradas en Bonn i Volterra.

- ¹⁰ La noción de *embodied cognition* se enmarca en la denominada nueva ciencia cognitiva o teorías cognitivas postcognitivistas, que proponen una alternativa al cognitivismo clásico centrándose en modelos que sustituyen la noción de *representación* del medio circundante de modelos anteriores por la noción de *acción encarnada*, defendiendo la conexión recíproca entre el cuerpo y la mente, dando importancia a la parte sensorio-motora del ser humano y a su condición relacional con el entorno como fuente de los procesos cognitivos y superando la contraposición existente entre percepción y acción. Autores como Francisco J. Varela con su teoría enactiva; Alva Noë con sus investigaciones sobre la percepción y la acción; George Lakoff y Mark Johnson y sus teorías sobre las metáforas de la vida cotidiana; o Antonio Damasio desde sus estudios neurocientíficos sobre las emociones son claros ejemplos de esa perspectiva respecto al estudio cognitivo.
- ¹¹ Las obras teóricas de Eugenio Barba y del Odin Teatret se han seguido publicando en los primeros 19 años que llevamos del siglo XXI, así como estudios críticos sobre la compañía. Respecto a la Antropología Teatral, importa destacar las reediciones y traducciones a otros idiomas que se siguen haciendo del emblemático diccionario de Antropología Teatral escrito por Eugenio Barba con Nicola Savarese, publicado por primera vez en 1983. Cabe señalar, que, recientemente, los dos autores han vuelto a escribir una nueva obra de reflexión sobre el actor, *I cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore* (Barba; Savarese, 2017). En este caso, nos encontramos ante una obra centrada principalmente en la cultura del actor más que en la técnica.

Referencias

AZZARONI, Giovanni (Ed.). **Il Corpo Scenico**. Ovvero la tradizione tecnica dell'attore. Bologna: Nuevo Alfa Editoriale, 1990.

BARBA, Eugenio. **Les Illes Flotants**. Barcelona: Institut del Teatre, 1983. (Monografies de teatre n. 12).

BARBA, Eugenio. El cuerpo dilatado. En: AAVV, CONGRÉS INTERNACIONAL DE TEATRE DE CATALUNYA, 1989, Barcelona. **Anales...** Barcelona: Institut del Teatre, v. I, 1989. P. 205-218.

BARBA, Eugenio. Cultural Identity and Professional Identity. En: HASTRUP, Kirsten (Ed.). **Performer's Village**. Techniques and Theories at ISTA. Denmark: DRAMA; Graasten, 1996. P. 28-31.

BARBA, Eugenio. **La Tierra de Cenizas y Diamantes**. Mi aprendizaje en Polonia. Barcelona: Ediciones Octaedro, 2000.

- BARBA, Eugenio. **A Mis Espectadores**. Notas de 40 años de espectáculos. Asturias: Sobreescena; Oris Teatro, 2004.
- BARBA, Eugenio. **La Canoa de Papel**. Tratado de Antropología Teatral. Buenos Aires: Catálogos, 2005 (1994).
- BARBA, Eugenio. **La Conquista de la Diferencia**. Lima: Editorial San Marcos, 2008.
- BARBA, Eugenio. **Quemar la Casa**. Orígenes de un director. Bilbao: Artezblai, 2010.
- BARBA, Eugenio. **La Luna surge del Ganges**. Mi viaje a través de las técnicas de actuación asiáticas. México: Paso de Gato, 2017.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **El Arte Secreto del Actor**. Diccionario de Antropología Teatral. México: Escenología, 2009 (1990).
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **I cinque continenti del teatro**. Fatti i leggende della cultura materiale dell'attore. Bari: Edizioni di Pagina, 2017.
- BRYON, Experience; BISHOP, J. Mark; McLAUGHLIN, Deirdre; KAUFMAN, Jess. **Embodied Cognition, Acting and Performance**. London; New York: Routledge, 2018.
- CARDONA, Patricia. **Dramaturgia del bailarín**: cazador de mariposas. Un estudio sobre la naturaleza de la comunicación escénica y la percepción del espectador. México: Instituto Nacional de Bellas artes; Escenología, 2000.
- CRUCIANI, Fabrizio (Ed.). Historiografía teatral. **Máscara**, México, Escenología, n. 9-10, octubre 1992.
- DANTAS DE MARIZ, Adriana. **A Ostra e a Pérola**. Uma visão antropológica do corpo no teatro de pesquisa. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- DE MARINIS, Marco (Ed.). **La Dramaturgia dell'Attore**. Bologna: Nuova Alfa, 1997. (Teatro Euroasiano, n. 3, I quaderno del Battello Ebbro).
- DE MARINIS, Marco. **Comprendre el Teatre**. Perfils d'una nova teatrologia. Barcelona: Institut del Teatre, 1998. (Escrits teòrics, n. 8).
- FISCHER-LICHTE, Erika. From Text to Performance: the Rise of Theatre Studies as an Academic Discipline in Germany. **Theatre Research International**, Cambridge, n. 24/2, p. 168-178, 2004.
- GUCCINI, Gerardo; VALENTI, Cristina (Ed.). **Techniche della Rappresentazione e Storiografia**. Bologna: Synergon, 1990. (Teatro Euroasiano, n. 2).



HASTRUP, Kirsten. Il corpo motivato. 'Locus' e 'agency' nella cultura e nel teatro. **Teatro e Storia**, Roma, Bulzoni Editore, n. 17, p. 11-36, 1995.

MASGRAU, Lluís. **La Creación del Valor**. Fundamentos técnicos del Odin Teatret. 1992. Tesis (Doctorado en Historia del Arte) – Programa de Doctorado en Historia del Arte, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1992.

MUKAROVSKY, Jan. **Il Significato dell'Estetica**. Torino: Einaudi, 1973.

PRADIER, Jean-Marie. Ritología de las emociones. **Conjunto**. Revista de teatro latinoamericano, La Habana, Casa de las Américas, n. 101, p. 3-7, 1995.

PRADIER, Jean-Marie. Etnoescenología: la profundidad de las emergencias. **Cuadernos de Teatro**, Buenos Aires, Instituto de las Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, n. 11, p. 49-50, 1997.

PRADIER, Jean-Marie. **Fànic, fà·lic, fàtic**. Vers una teoria neurocultural dels espectacles vius. Valencia: Acadèmia dels nocturns; Universitat de València, 1998.

PRADIER, Jean-Marie. Artes de la vida y ciencias de lo vivo. **Conjunto**. Revista de teatro latinoamericano, La Habana, Casa de las Américas, n. 123, p. 14-27, 2001.

RIZZOLATTI, Giacomo; SINIGAGLIA, Corrado. **Las Neuronas Espejo**. Los mecanismos de la empatía emocional. Barcelona: Paidós, 2006.

RUFFINI, Franco. **Stanislavskij**. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé. Bari-Roma: Editori Laterza, 2005.

RUGGIERI, Vezio. **L'Identità in Psicologia e Teatro**. Analisi psicofisiologica Della struttura dell'io. Roma: Edizioni Scientifiche Ma. Gi., 2001.

RUGGIERI, Vezio; WALTER, Lea. Uma nova abordagem psicofísica na pedagogia teatral contemporânea. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 5, n. 3, p. 622-639, set./dez. 2015.

SMITH, Edward; KOSSLYN, Stephen. **Los Procesos Cognitivos**. Modelos y bases neurales. Madrid: Pearson; Prentice Hall, 2008.

SOFIA, Gabriele. **Diálogos entre Teatro y Neurociencias**. Bilbao; Madrid: Artezblai, 2010.

SOFIA, Gabriele. **Las Acrobacias del Espectador**. Neurociencias y teatro, y viceversa. Bilbao; Madrid; México: Artezblai; Paso de Gato, 2015.

SOFIA, Gabriele; SPADACENTA, Silvia; FALLETTI, Clelia; MIRABELLA, Giovanni. Il linguaggio incarnato dell'attore: indicazioni preliminari di un esperimento pilota. En: FALLETTI, Clelia; SOFIA, Gabriele (Ed.). **Prospettive su Teatro e Neuroscienze**. Dialoghi e sperimentazioni. Roma: Bulzoni Editore, 2012. P. 130-137.

STILLITANO, Carmela. La voce de la emozione. **Biblioteca Teatrale**, Roma, Bulzoni Editore, n. 71-72, p. 83-97, julio/diciembre 2004.

TAVIANI, Ferdinando (Ed.). La improvisación. **Quehacer Teatral**, Bogotá, Museo Arte Moderno y Centro de Investigaciones Teatrales, n. 2, 1984.

TAVIANI, Ferdinando. Lettera su una scienza dei teatri. **Teatro e Storia**, Roma, Bulzoni Editore, n. 9, p. 171-197, 1990.

TAVIANI, Ferdinando. Figuras de una lengua energética. **Máscara**, México, Escenología, n. 16, p. 99-104, enero 1994.

TAVIANI, Ferdinando; SCHINO, Mirella. **Il Segreto della Commedia dell'Arte**. Florencia: La casa Usher, 1982.

VARELA, Francisco J.; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. **De Cuerpo Presente**. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana. Barcelona: Geisa, 2005.

WATSON, Ian. **Hacia un Tercer Teatro**. Eugenio Barba y el Odin Teatret. Guadalajara: Ñaque, 2000.

WHYMAN, Rose. **The Stanislavsky System of Acting**. Legacy and Influence in Modern Performance. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Martín B. Fons Sastre es jefe del Departamento de Teoría Teatral, secretario académico y profesor de la Escuela Superior de Arte Dramático de las Islas Baleares. Doctor en Teoría e Historia del Arte con la tesis: *Fundamentos científicos del proceso creativo del actor. Perspectivas de estudio*. Ha participado en congresos internacionales de teatro y ha publicado diversos estudios y artículos sobre la creación escénica contemporánea y el proceso creativo del actor.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6974-5594>

E-mail: martinfonssastre@gmail.com

Este texto original también se encuentra publicado en inglés en este número del periódico.

Recibido el 05 de enero de 2019

Aprobado el 05 de marzo de 2019

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.