

Teatro-Danza, la unidad original

Elra Feldiuk*

Tanto la danza como el teatro nacen en los rituales ofrecidos a los incontables dioses y divinidades adorados por las diferentes culturas y religiones. En un principio formaban una sola expresión. Nuestra tradición occidental nos ha acostumbrado a ver y ejercer la danza y el teatro como manifestaciones separadas y a veces contrapuestas. Esto sucede por la definición que el Occidente hizo valer durante siglos y es que la danza es el movimiento en el espacio de la música y el teatro es la acción en el espacio de la palabra.



Danza agraria de los bobo de Alto Volta. A los dioses de la fertilidad. Foto: Michel Huet, c Hoa Qui, Paris.

No obstante, desobedeciendo las leyes de la academia, encontramos en las culturas no occidentales manifestaciones artísticas donde es imposible separar la danza del teatro o al revés. Hasta ahora son pocos los "atrevidos" que perteneciendo a una de las dos disciplinas occidentales hayan querido buscar inspiración más allá del propio círculo cultural. Los bienes culturales pertenecen a la nación y de esta se nutren, es obvio, pero todas las culturas pertenecen al hombre y el conocimiento de otras culturas enriquece la propia.

A partir de mediados del siglo pasado comienza la exploración de otras culturas por los occidentales que primordialmente vieron en ellas sólo las diferencias, quedando tal vez embelesados por lo exótico. Después, la observación profunda permitió descubrir las similitudes. Ultimamente contamos ya con estudios considerables en la materia. No obstante, seguiremos en el comienzo de esta aventura antropológica. En cuanto al origen del teatro occidental también tuvieron que aparecer dudas. Nos hemos quedado con el teatro griego en su última etapa decadente como el inabolible origen del teatro occidental. Sin embargo, no ha sido investigado suficiente el coro griego en la etapa que antecede a la aparición de personajes solistas. En las divagaciones de Edward Zwolski sobre el origen del coreo encontramos este señalamiento referente al origen de las técnicas ejecutivas del primitivo drama griego: "El mismo coreo nació de la unión del movimiento corporal y movimiento vocal como el reflejo del alma (...) Para denominar ambos movimientos el idioma griego arcaico tenía un sólo verbo: *melpein*. (...) En el pasado más remoto "molpe" significaba ritual canto-danza coral. La molpe griega por regla comprendía el movimiento (desplazamiento): circular o ascendente. A través de la danza en círculo y canto reanimaban la unidad humana, condición para el encuentro con la divinidad a la que se dirigía el rito: "Con el tiempo el coro griego pierde su fun-

ción original volviéndose un estorbo indescifrable o una posibilidad para el ingenio de un director en el plano formal.

Oriente, el rigor de la tradición

Transportémonos ahora al Oriente donde la forma de teatro-danza se conserva a veces por varios siglos con cambios imperceptibles. Sus raíces en algunos casos se extienden en veinte o más siglos atrás. La forma en la que se representa hoy en día tiene por lo menos algunos siglos de invariabilidad. Tenemos que ver con el **arte codificado**. La técnica de los actores-bailarines no pasa por las modas, se mantiene hermética y a través de ejercicio exhaustivo pasa de generación en generación con el rigor inquebrantable sin posibilidad de innovación que no sea la maestría en lo ya aceptado. Con la invasión de la cultura occidental algunos de estos teatros corren o corren el riesgo de transformarse o desaparecer, pero en muchos países existe ayuda (tanto del propio pueblo como de sus gobiernos) para conservarlos. Nuestra premisa occidental es "el cambio" que nos incita a constantes transgresiones de nuestra propia tradición. Nuestra energía se capitaliza primero en la destrucción de lo anterior, de lo aceptado para posteriormente intentar formas nuevas que invariablemente consisten en alguna repetición.

El actor No

Quien ha visto algún espectáculo del teatro No seguramente quedó fascinado por la precisión y pureza con la que los actores ejecutan cada movimiento. Aunque sea difícil comprender su significado nos da la impresión que esta técnica específica del movimiento en el límite de la danza trasciende algo más que la belleza del gesto. Dice Jadwiga Rodowicz en su artículo "El movimiento lineal del actor No": "No he encontrado para esto mejor término que 'linealidad' del movimiento. Este término estrictamente técnico fue tomado de la práctica teatral japo-

nesa. Se habla ahí a menudo de dibujar por el cuerpo del actor o bailarín por una línea invisible. Esta línea tiene que ser como una huella que queda en el aire. (...) Los maestros ponen la misma atención en la correcta ejecución de cada gesto como en la unidad y continuidad de toda la secuencia de gestos. Carencia de línea es un calificado negativo para danza o cualquier otro tipo de movimiento en el escenario". Obviamente el actor No no puede llamarse así mientras no haya estudiado por años la técnica codificada por Zeami y aprendida de sus maestros con rigor, aparte de todo el estudio complementario que se refiere a su arte.

Aquí es pertinente recordar el término "la línea de las acciones" que emplea K. Stanislavski y se refiere a la continuidad en el dibujo de las acciones externas unidas inseparablemente al flujo de la energía determinado por la acción interior (pensamiento, sentimiento, emoción).

Eugenio Barba en los resúmenes de los trabajos del ISTA (Internacional School of Theatre Anthropology) 1980 y 1982, trata con más detalle las técnicas del acto oriental señalando los principios y reglas esenciales. El primero sería: la desestabilización del equilibrio, el segundo: la unidad de los contrarios y el tercero: la incoherencia coherente. Revisémoslos uno por uno.

La desestabilización del equilibrio

El peso del cuerpo del actor o bailarín en el escenario jamás reposa sobre la estructura de sus huesos (es decir, no descansa, cosa muy común para el actor occidental); está sostenido por los músculos listos para ejecutar cualquier movimiento. Al caminar el actor No nunca despegas sus pies del suelo. Si tratamos de hacerlo en la misma forma nos damos cuenta que el centro de peso se traslada, lo que en consecuencia nos da el cambio en la determinación de equilibrio. Este paso resbaladizo obliga a mantener siempre las rodillas ligeramente dobladas y la cadera inmóvil, gravitando hacia el suelo. Es una posición igual a



Escena del repertorio Kabuki. Foto: Embajada de Japón, París.

la posición preparatoria para un salto o para dirigirse en cualquier dirección.

En el teatro Kabuki existen dos diferentes estilos: aragoto y wagoto. En el aragoto, es decir, estilo exagerado, se usa la regla de la diagonal: la cabeza del actor forma uno de los puntos de la línea diagonal cuyo otro punto es uno de los pies. Todo el cuerpo en el equilibrio desestabilizado y dinámico está apoyado sobre un solo pie. En la danza orissi de la India el cuerpo de la bailarina debe extenderse en forma de la letra S; la línea curva pasa por el cuello, los hombros y la cadera. En wagoto el actor también traslada su cuerpo en este oleaje lateral. El movimiento ondulante implica la constante actividad de la columna vertebral, lo que a su vez provoca el incesante cambio de equilibrio, esto es, el cambio en la relación entre el peso del cuerpo y su base, los pies.

En el teatro balinés el actor-bailarín se apoya frecuentemente sobre los talones, pero a la vez le-

vanta lo más alto posible los dedos y parte del metatarzo. Esta posición disminuye la base del apoyo del cuerpo. Para no caerse necesita mantener el compás abierto y las rodillas dobladas. El actor Kathakali de la India se apoya sobre las orillas externas de los pies. Aquí también sucede el cambio de equilibrio (se abandona el equilibrio cotidiano en pos de un equilibrio de "lujo") dando como resultado la posición con las piernas separadas y las rodillas dobladas.

En todos estos casos tenemos que ver con una deformación de la manera cotidiana de utilizar el cuerpo, caminar, trasladarse con una técnica que se basa en el principio de la desestabilización del equilibrio. Su objetivo es lograr el equilibrio permanentemente inconstante, es decir, el equilibrio precario que requiere de un mayor desgaste de energía.

Puede que todo esto nos parezca muy exótico pero el ballet clásico obedece al mismo principio

con diferentes resultados estéticos. La rotación de las piernas, posiciones básicas que se logran no con menos dolor y ejercicio arduo que los colegas del Lejano Oriente, deformación no menor que la del actor Kathakali, equilibrio desestabilizado sosteniendo muchas veces todo el cuerpo sobre la punta de un pie, todo esto son elementos equiparables.

Unidad de los contrarios

El segundo principio, la unidad de los contrarios, consiste en aprovechar dos opuestos vectores de la energía en la ejecución de un movimiento. En el teatro Nô se dice: tres décimas de cada acción el actor debe realizar en el espacio y siete décimas en el tiempo. Imaginemos que para ejecutar una acción necesitamos cierta energía (energía en el espacio, mínima, cotidiana), el actor Nô usará siete décimas más no para ejecutar la acción en el espacio, sino para conservarla en el interior (energía

en el tiempo). Si quiero extender el brazo para tomar algún objeto usando la energía en el tiempo, estoy creando las oposiciones: por un lado extendiendo el brazo y por otro lo detengo.

En la técnica del ballet clásico encontramos el principio similar. En el lenguaje de imagen aparece como "vencer la posición del aire que nos da el efecto parecido. También en el **plié** y **relevé** aparecen vectores opuestos de la energía. Al doblar las rodillas la cadera presiona hacia el suelo mientras que el torso sostiene la dirección contraria -existe pues, la unidad de los contrarios.

La incoherencia coherente

el principio de la incoherencia coherente se refiere a la extracomún utilización del cuerpo que parece atar su libertad de movimiento imponiendo una técnica que lo aleja de lo cotidiano. Sin embargo, el constante entrenamiento y larga práctica traspasan esta incoherencia a los centros nerviosos desarrollando de ese modo el reflejo neuro-muscular que principia una nueva cultura del cuerpo, una nueva coherencia. No hace falta, creo, buscar su equivalente en el bailarín clásico o moderno. La deformación del comportamiento cotidiano del cuerpo está gratificada por la creación de su nueva estética.

En la India existen dos términos: **lokadharmi** y **natyadharmi**. **Lokadharmi** se refiere al compor-

tamiento cotidiano del cuerpo y **natyadharmi** al comportamiento del cuerpo en la danza (**natya-danza**).

No voy a adentrarme más en el estudio comparativo. Basta subrayar que toda **técnica** se adquiere a través del **entrenamiento** largo y exhaustivo, obedeciendo reglas inquebrantables y creando una determinada estética a través del comportamiento corporal asimilado, diferente al cotidiano.

Arte codificado

Podríamos aventurarnos a defender la tesis: **todo arte escénico codificado obedece los mismos principios** y se sujeta a reglas propias (diferentes hasta dentro de la misma cultura) dando por resultado la variedad estética.

El ballet clásico es nuestro (representativamente) arte escénico codificado ya que obedece los principios (arriba mencionados), posee reglas, terminología y codificación de efectos logrados. La danza moderna es una continuación rebelde del ballet clásico. Se apega a su terminología, conserva las posiciones básicas de piernas y brazos agregando contracciones y flexiones, explorando el nivel bajo el suelo, eliminando la punta que a tantas bailarinas ha hecho llorar. Las nuevas técnicas son herencia de la técnica del ballet clásico.

La pantomima cumple también los requisitos para poder verla en

los términos del arte codificado. Es cierto, corrió con menos suerte que el ballet clásico ya que antes de fortalecer su codificación sufrió la transgresión estética que la situó en la periferia del teatro y de la danza. La pantomima utiliza hoy la corriente llamada danza-teatro. La pantomima clásica, por otra parte, desaparece de las escuelas de teatro - tal vez como vergüenza por lo "viejo" o tal vez por desconocimiento de sus reglas principales y su estricta técnica.

El actor desheredado

El actor del teatro occidental no ha logrado cuajar ninguna técnica en el aspecto arriba mencionado. El cuerpo quedó olvidado en pos de la palabra. La comedia **dell'arte** no encontró muchos seguidores y también cayó en la trampa de la palabra (Goldoni, Gozzi). Lo que una vez fue espontaneidad, improvisación sobre los cánones conocidos, encerrado en la palabra prevista perdió su espíritu que desde hace poco algunos intentan rescatar. Se habla mucho respecto a las técnicas de actuación pero no dejan de ser modas, a veces estilos y en la mayoría de los casos amaneramientos. Qué rápido envejecen podemos observar en las películas de hace algunos años. Las corrientes estéticas como naturalismo y realismo psicológico dieron la entrada al escenario a la técnica cotidiana del cuerpo tratando así, en un impul-



Maquillaje empleado en las obras teatrales del Kabuki. Sobre el rostro blanqueado, el actor traza audaces pinceladas de color rojo, azul, gris o negro.
Foto: Toshio Morita, Japón.

so por perseguir la verdad, desaparecer la frontera entre la vida y el arte. No existe nada sólido que le pueda servir al actor de apoyo. Tal vez habría que rescatar del olvido y desprecio a los "cómicos de la lengua" que en forma oral transmitían de generación en generación sus secretos. Tal vez habría que reestudiar las propuestas de Meyerhold, comprender las enseñanzas sobre la pantomima del gran maestro Etienne Decroux. Desde los años cincuenta J. Grotowski dedicó su esfuerzo a la técnica del actor (Instituto de Investigación sobre el Método Actoral) y últimamente esta gran labor la continúa E. Barba, director de ISTA, organizando encuentros de actores y actores-bailarines de todas las culturas con fines de investigación, abriendo un nuevo campo científico: la antropología teatral.

Como ya hemos dicho, el Occidente, tomando por el origen del teatro la fase decadente del teatro griego, implantó la primacía de la palabra y expulsó al bailarín (ver la diferencia entre el teatro de la corte (culto a la palabra) y el teatro de las ferias (la imagen, el cuerpo-danzarín, acróbata). El actor quedó desamparado, a merced del autor (palabra) y director (imagen).

La unión original

No fue así en el Lejano Oriente. Hasta hoy en día el teatro y la danza están estrechamente vinculados, a veces inseparables, conservando los actores y bailarines una técnica y un espíritu común.

La opera china

La conocida en el Occidente opera china es la más representativa de todas las formas tradicionales del arte dramático chino. El clásico drama chino, creado y desarrollado durante siglos, es el arte escénico que reúne elementos como la tradicional música china, la poesía, el canto, recitación, danza, acrobacia y artes marciales (wushu) integrados de manera natural en un gran arte teatral. De los actores se exige el dominio multidisciplinario. Un buen actor



"Drama con máscaras". Un narrador y un coro recitan y cantan la acción que los actores representan en escena.
Foto: S.O.A.S., Londres

de la Opera China de Pekín tiene que ser guapo o por lo menos verse atractivo con el maquillaje, poseer cuerpo proporcional, tener ojos expresivos y disponer de la mímica rica en posibilidades. Sin importar si en su papel aparecerá como guerrero necesita contar con años enteros de entrenamiento en artes marciales para que cada movimiento adquiera la gracia y precisión, y la posición que adopte al finalizar un movimiento contenga valores esculturales que realcen el valor estético del arte del actor. El actor profesional debe llevar entre siete, ocho o a veces doce años de aprendizaje y luego durante toda su vida artísti-

ca seguir entrenando en todas las ramas del arte escénico incluyendo canto y recitación.

El movimiento escénico se basa en los esquemas del movimiento dancístico, en acompañamiento del canto, diálogo y música. Gracias a la forma de expresión altamente abstracta pero significativa de manera simbólica, el espectador "lee" el significado de la acción dejándose llevar en las alas de la imaginación a los terrenos del arte.

Pobre aparece, entonces, la sustitución de la imaginación presentada en el escenario la veracidad realista de la acción aunada



Versión de Ricardo II de Shakespeare, inspirada en el Kabuki japonés. Foto: Martine Franck c Magnum, París.

al concreto fotográfico de su envoltura.

Teatro tibetano

El arte teatral tibetano llamado en la lengua tibetana "dongar" se origina en tres círculos de inspiración: las más antiguas tradiciones populares, de la autóctona religión bon y de la religión budista. Cada uno de estos círculos influyó de manera diferente en la formación de las concepciones artísticas tibetanas.

El calendario religioso en Tibet contempla fiestas de varios días de duración. Es cuando la danza y el teatro aparecen siempre formando parte del ritual. Por ejemplo la "danza de los esqueletos", espectáculo que dura algunos días y representa en forma llena de símbolos el triunfo del budismo sobre los antiguos demonios. Es un espectáculo grandioso; con decoración, rico vestuario, enormes máscaras y numerosas orquesta, excepción en la costumbre tibetana. En los conventos el rito de iniciación comprende también el arte escénico.

Otro grupo de espectáculos es la llamada "disputa". Los grandes conventos en Tibet contaban con la propia escuela tsen-yi o "dialécticos", como lo prefieren llamar ahora los tibetanos. Uno de los discutantes está sentado en el suelo, le es prohibido levantarse y su obligación es defender la tesis

elegida para esta ocasión ante los ataques del contrincante. Este está parado o más bien bailando en un solo lugar, en frente de su oponente; utiliza un arsenal de palmadas con una complicada gesticulación con la que subraya sus argumentos. Su voz, siguiendo también los patrones establecidos, tiene amplitud desde el susurro hasta el grito desaforado. Al público le fascina este arte en el límite del deporte en que cada uno de los oponentes tiene su porra.

La opera tibetana llamada Lhamo pertenece a otro grupo de espectáculos cuyas características los sitúan en el límite del teatro y la danza.

Teatro indú

En la India encontramos varias formas de teatro-danza. En Kerala conviven dos tradiciones teatrales: el teatro Kudijattam y el teatro Kathakali. Según los especialistas Kudijattam cuenta con alrededor de dos mil quinientos años de tradición, mientras que Kathakali es realmente joven con poco más de tres siglos. Las dos formas teatrales, de las cuales la primera es más popular y el Kathakali el arte de la corte, están sirviendo a los dioses sin ser arte religioso *par excellence*. Tienen sus diferencias, claro, pero ambos teatros entremezclan danza, pantomima, música y en Kudijattam el

diálogo. Los actores cuentan con técnica tradicional adquirida durante largos años de estudio que comienzan a temprana edad y con el rigor de un convento.

De las numerosas danzas de la India cabe mencionar la danza orissi (algunos traducen: odissi) y baratanatyam, danza-teatro que en su estructura contempla, aparte de "danza pura", la representación de una historia legendaria sobre los dioses o héroes utilizando mímica, movimiento dancístico y algo más -el lenguaje de las manos llamado *mudra* -que en contramos también en los teatros arriba mencionados. Este lenguaje simbólico de las manos comprende 24 posiciones básicas que por combinación y aunadas a la expresión mímica nos dan un lenguaje incluso bastante florido. Las manos "significativas" o "simbólicas" aparecen en la India, Indochina, China, Japón, Polinesia, Melanesia y ... Mesoamérica. Así es, hay algo que une las culturas tan separadas geográficamente. Aquí tenemos que ver no solamente con principios comunes para todo arte escénico codificado sino también con una aproximación espiritual y estética.

Topeng, espectáculo festivo en Bali

La isla Bali, visitada por Artaud en 1938, a pesar de su reducido territorio nos presenta culturalmente una riqueza extraordinaria. Los "hieroglíficos animados", como llamó Artaud a los bailarines balineses, parecen tener la danza en la sangre y, a pesar de no existir profesión tal, encontramos la precisión y reglas, muchas de ellas transportadas de la India. Los espectáculos enloquecen los sentidos del espectador con evoluciones complicadas, ricos colores, música, figuras dancísticas y, lo más importante, con los significados ocultos bajo lo espectacular. La vitalidad de los balineses convierte la más solemne ceremonia religiosa en fiesta, en regocijo del alma, en colores y risa. El drama bailado más popular es el *topeng* (máscara) que refleja esta específica relación entre los dioses y los bufones que tratan de

agradar al público. Topeng, el espectáculo que forma parte de festejos religiosos y a veces laicos fuera de los centros de culto, es una mezcla de diferentes inspiraciones artísticas como música, danza, pantomima, canto que sirven para la expresión de temas tomados de la religión, historia o hechos actuales.

Mencioné que no existe la profesión, en el sentido de que los actores-bailarines se presentan sin remuneración; la tienen en otro sentido, dado que su trabajo es una ofrenda a los dioses. El bailarín de Topeng se prepara no sólo en danza sino también en canto, trabajo vocal, actuación, pantomima y por el vínculo estrecho con la música la mayoría sabe tocar todos los instrumentos que componen su orquesta. No obstante, esto no colma las necesidades del actor-bailarín. Ya que domina las técnicas tiene que estudiar textos religiosos e históricos lo que le permitirá hacer citas necesarias y enseñanzas morales en los diálogos improvisados. (Notemos ciertas semejanzas con la comedia *dell'arte*). Por lo general los espectáculos son improvisados, no existe ningún director; son los actores-bailarines que están creando en el momento, utilizando las técnicas asimiladas y sintiendo una gran unión con el público al cual va dedicado.

Por una investigación amplia

Como hemos podido observar en los ejemplos apenas señalado: la riqueza de las manifestaciones artísticas teatrales en el Lejano Oriente proviene de inspiraciones múltiples que se entremezclan dando como efecto el espectáculo total y un actor o actor-bailarín con un enorme abanico de posibilidades. En el Occidente sufrimos la especialización que parte de la división. El músico toca el instrumento, el actor actúa, el bailarín baila, el cantante canta, etc., sin hablar de las especializaciones más estrechas. Ninguno quiere, o puede trasgredir el dominio del otro. Es cierto, hemos tenido intentos de espectáculos interdisciplinarios pero se pueden resumir en echar los in-

gredientes separados a la olla y a pesar de las sacudidas (obra del director) se nos sirve un platillo con los ingredientes revueltos pero no unidos.

A pesar de enormes esfuerzos por rescatar las raíces culturales de la época prehispánica e integrarlos en la conciencia del mexicano moderno, el predominio de la cultura occidental que se ha constituido en una nueva tradición, dificulta los intentos de unir los cabos sueltos, rotos y en gran parte perdidos de la tradición antigua. El arte oriental, que no ha sufrido transformaciones durante varios siglos, por las aproximaciones ya descubiertas podría ser, a través del estudio de las semejanzas, un camino nuevo de investigación sobre el arte escénico de la cultura prehispánica. A la tarea de arqueólogos, antropólogos, etnólogos, sociólogos, etc., hace falta la participación de los artistas (actores, bailarines) en una investigación conjunta, intercambiando resultados y dudas entre la teoría y la praxis, lo que podría llevar a resultados tanto científicos como artísticos.

México, cerca de Asia

Mencioné los mudra, signos simbólicos de las manos que aparecen también en el Códice Dresde de origen maya. Hay algunas manos simbólicas comunes para Asia y Mesoamérica, como también la similitud de ciertas posiciones del cuerpo (bangi), similitud en el estilo del movimiento y, en forma más transparente, la similitud de ciertas posiciones o ademanes de las deidades o danzantes mayas con los que encontramos en la India. El Lejano Oriente quizás no sean tan lejano a las raíces culturales de México de lo que a primera vista pareciera.

Teatro en las culturas prehispánicas

Si volvemos nuevamente a la preocupación central, es decir, al teatro, es necesario dedicarnos un poco al teatro que precedió la invasión de la cultura europea en el continente americano. Los espectáculos rituales, de a veces hasta 40 días de duración, forma-



Escena del teatro Kathakali, "Teatro bailado", del Sur de la India. Foto: c Roger Plc, Paris.

ban parte de festejos religiosos o plegarias con un fin determinado. Comprendían procesiones con danzas, **danzas dialogadas**, rituales y sacrificios teatralizados, siempre acompañados de multitudes. (En su novela **Terra Nostra** Carlos Fuentes maneja la imagen y el significado de un rito teatralizado). La conquista acaba con toda manifestación de la religión autóctona, pero deja huella de su existencia, aunque sin entrar en la complicada simbología. Los misioneros se valieron de las representaciones teatrales para cambiar su valor religioso expulsando elementos paganos como danza y optando por acción cruda y texto en lengua autóctona utilizando la palabra en vez de la simbología para ellos indescifrable. En Guatemala tenemos un drama-ballet dialogando en quiché cuyas raíces se extienden al pasado prehispánico. Hablo del drama bailado "Rabinal Achí". Para su representación se conjugan diálogo, danza, pantomima y música, combinación que nos recuerda el teatro del Lejano Oriente. En la cultura maya existen (a veces conocidas sólo por su nombre) danzas rituales como: "danza sobre los zancos", "danza en la cabeza de venado", "danza de las ancianas", "danza del ciempiés", que representa la conquista del fuego por el hombre y cuya escenografía posiblemente era una pira en forma de volcán. Los temas de las danzas dialogadas, de las que existe alguna mención, pertenecientes a varias culturas americanas, no difieren de los que utiliza el Lejano Oriente, esto es: mitos de dioses y héroes, hechos de gran importancia para la comunidad.

El arte escénico, llamémosle teatro o danza, implica la relación-comunicación a nivel espiritual, intelectual, emocional entre el actor-bailarín-mimo-cantante-músico-acróbata-recitador-bufón, etc., y el público. Esa es una constante universal. El lenguaje simbólico es propio de cada cultura formando bloques de influencias o aproximaciones. Los principios son comunes, las reglas equivalentes.

Las investigaciones llevadas
J. Grotowski desde sus pri-

meros viajes al Oriente, luego "Special project" y después "el teatro de los orígenes", las experiencias de Peter Brook en África, el proyecto llamado "el teatro fuera del teatro" de IRAA (Instituto de Investigaciones sobre el Arte del Actor, de Roma) con los indios Mapuches de Chile, la estancia de Odin Theatre de Dinamarca, en el sur de Italia, y los "trueques" con los indígenas Yanomami en Venezuela, las actividades del ISTA nos habla por un lado de la necesidad de comprobar el alcance comunicativo del arte vivo y por otro constituyen la búsqueda muy propia del espíritu occidental cuya hambre de conocimiento y experimento lo conduce a regiones no exploradas. Esta inquietud de los últimos veinte años condujo al nacimiento de una nueva subdisciplina científica: la antropología del teatro.

BIBLIOGRAFIA

- MARTI, SAMUEL, *Mudra - Manos Simbólicas en Asia y América*. Ediciones Euroamericanas, México 1981.
LOPATOWSKA, A. "Kudljattam" Revista Dialog No. 10/85 y 11/85.
BARBA, EUGENIO. "Antropología del teatro: Primera Hipótesis" Dialog No. 1/81.
BARBA, EUGENIO, "Teatro Kathakali". Las Lettres Nouvelles V-X 1965 y Dia-

- log No. 12/79.
BARBA, EUGENIO. *Antropología Teatral*. "Las islas flotantes" edición especial UNAM, México, 1983.
A. UNGER, JOSEF. "Wayang, Teatro de Java" Dialog No. 12/79.
JENKINS, RONALD. "Topeng, drama bailado de Bali" *Performing Arts Journal* T.III No. 2/1978.
KLAFKOWSKI, PIOTR, Teatro Tibetano. *Revista Dialog* No. 12/1979.
RODOWICZ, JADWIGA, Movimiento lineal del actor No. Dialog 5/1985.
RODOWICZ, J. El personaje en el Teatro No. Dialog 4/1985.
PUDEEK, JANINA, Danza y Ballet. Dialog. 4/1985.
ZUGUANG, WU. "Qué es la Opera de Pekín" "Peking Opera and Mei Laufang" *New World Press*, Beijing 1981.
Gula por la Opera de Pekín *New World Press*, Beijing 1981.
BYRSKI, M. KRZYSZTOF. "El teatro y el problema de la India". Dialog 12/1979.
RENIK, KRZYSZTOF. "Kathakali: enseñanza, mecenato y presentaciones". Dialog 11/1985.
HORCASITAS, FERNANDO, *El teatro Náhuatl - épocas novohispana y moderna*. UNAM Inst. de Invest. Históricas, México, 1974.
N. SAVARESE, E. BARBA. *Anatomía del Actor*. SEP/INBA, U.V., GEGSA, ISTA
YAMAGUCHI, MASAO. "La dialéctica del Noh y de Kabuki. El Correo de la UNESCO, Abril 1983.
AWASTHI, SURESH. "El Kathakali o los dioses en escena". El Correo de la UNESCO, Abril, 1983.
TIAN, LU. "El lenguaje imaginativo de la Opera de Pekín". El Correo de la UNESCO, Abril 1983.
TAVIANI, FERDINANDO. "El teatro en la calle". El Correo de la UNESCO Enero 1978.
SIARKIEWICZ, E. "Formas parateatrales de los Nahuas y Maya". Dialog 5/84.

