

Navegando las Tierras de Nadie: Richard Schechner y Eugenio Barba

Anne W. Johnson*

En la vida de cada persona hay acontecimientos que en su momento parecen ser de poca importancia, pero que con un poco de tiempo y perspectiva se reconfiguran como encrucijadas que moldean destinos. Yo tuve una de esas experiencias en la librería de mi universidad hace veintitantos años, sin saber qué consecuencias conllevaría. Me encontraba en una etapa de mi vida en la cual se suponía que debería tomar decisiones acerca de mi carrera y futura profesión, pero me sentía demasiado cerebral para confiar plenamente en el cuerpo –un requerimiento para tener éxito en el teatro, la disciplina que había elegido–, a la vez que demasiado corpórea para la academia. No me hallaba. Entonces fui a comprar los textos obligatorios para la clase de teatro no-occidental y me topé con *Between Theatre and Anthropology*, de Richard Schechner (1985), y *The Secret Art of the Performer: A Dictionary of Theatre Anthropology*, de Eugenio Barba y Nicola Savarese (2005 [1991]).

Estos dos libros prometían abrir un camino intermedio entre la vida intelectual y artística, la posibilidad de estar “entre” el teatro (arte) y la antropología (ciencia) o, alternativamente, de acercarse a ambos a la vez. El libro de Schechner es una compilación de ensayos con ejemplos de los rituales teatralizados de México, Japón, la India e Indonesia, así como los teatros ritualizados –o de “vanguardia”– de Europa y Estados Unidos. Está repleto de esquemas, tablas y gráficas que pretenden mostrar las relaciones entre el teatro y el ritual, el juego y la estructura normada. Por su parte, el libro de Barba y Savarese está lleno de imágenes coloridas: muecas, gestos, cuerpos, vestuarios, escenarios. Para mí ambos llegaron en el momento preciso: gracias a esta inspiración

textual –y al inspirador John Emigh, profesor del curso mencionado–, me adentré en el campo de los estudios de *performance* y salí de la universidad con una “doble concentración” en antropología y teatro.

Por limitaciones de espacio, será imposible presentar una revisión completa de las vidas y obras de Richard Schechner y Eugenio Barba; dadas sus características inherentes, una “semblanza” no puede dar cuenta de las ocho décadas de vida ni la amplitud de textos publicados de cada uno de estos autores. Así, sólo expondré una selección de datos y reflexiones biográficos y bibliográficos, centrándome en los movimientos teóricos y prácticos que Schechner y Barba realizan entre el teatro y la antropología.

Richard Schechner

Richard Schechner nació en 1934 en Newark, Nueva Jersey. Su familia participaba activamente en la comunidad judía de la ciudad, y esta inmersión en “una religión fundamentalmente ética –es decir, preocupada con la conducta mundana, y no una religión teológica–” (Harbeck, 1998: 27) llegaría a constituir una influencia importante en el pensamiento y la práctica de Schechner como teatrero y académico. Estudió la licenciatura en letras inglesas en la Cornell University y la maestría, también en letras, en la Universidad de Iowa, donde participó en una variedad de actividades extracurriculares. Sirvió en el ejército durante dos años antes de doctorarse en teatro en Tulane. En Nueva Orleans participó activamente en el movimiento por los derechos civiles de los africano-americanos, un tema candente en la década de 1960, y trabajó con el Free Southern Theater, un grupo de teatro político que bus-

*Profesora-investigadora, Unidad Académica de Antropología Social, Universidad Autónoma de Guerrero (awarrenjohnson@yahoo.com).



Richard Schechner durante el ensayo de una puesta en escena de su autoría, Nueva York, 1992 **Fotografía** © Antonio Prieto S.

caba poner en práctica las ideas novedosas de Antonin Artaud y Jerzy Grotowski. Dejó esta ciudad sureña en 1967, cuando aceptó una plaza como profesor en la Universidad de Nueva York (NYU).

En Nueva York fundó el Performance Group, ahora Wooster Group, uno de los colectivos más importantes del teatro experimental estadounidense. *Dionysus in '69*, la primera producción del grupo, fue una adaptación de la obra *Las Bacantes* de Eurípides, con base en las técnicas del teatro ambiental, que enfatizaban en el proce-

so más que en el producto teatral y buscaban romper la división espacial y experiencial de actores y público. Incluyó una serie de elementos controversiales para su tiempo, como la desnudez de los actores, expresiones homosexuales y una configuración inusual del escenario que permitía a los espectadores y actores compartir el mismo espacio. Schechner hacía revisiones extensivas antes de cada *performance*; por lo tanto, cada experiencia era distinta para los actores y el público. Dejó el Performance Group en 1980 para dedicarse a otras tareas y

en 1992 fundó el grupo East Coast Artists, del que fue su director artístico hasta 2009. Schechner sigue trabajando hasta la fecha con fuentes clásicas para crear nuevas obras teatrales; por ejemplo, su *Yokastas Redux*, de 2005, giró en torno a un concurso televisado entre “las peores madres de la historia”: Yocasta, Medea y Fedra.

Sin embargo, Schechner nunca ha limitado sus actividades al ámbito artístico, lo cual es consistente con su concepción del teatro como teoría practicada. Edita la revista *TDR: The Drama Review* (1962-1969 y desde 1986 hasta el presente). También ha sido profesor en Tulane y Nueva York, donde en 1980 fundó el Departamento de Estudios de Performance en la Tisch School of the Arts de la NYU.

La creación de este programa académico fue la culminación de ideas sobre el *performance* que había ensayado desde la década de 1960, pero que sólo se cristalizaron a finales de la siguiente década (Schechner, 2014: 42-44). En 1976 Schechner conoció al antropólogo Victor Turner. El teatrero y el académico reconocieron el uno en el otro un espíritu compartido, y su encuentro sirvió como parteaguas en el campo de los estudios de *performance*.

Un día, en el otoño [de 1976], Turner me habló por teléfono. Estaba en Nueva York para presentar una conferencia en la Universidad de Columbia de Clifford Geertz, otro antropólogo muy importante. Victor me dijo por teléfono quién era, pero obviamente yo ya tenía antecedentes de él. Fui a Columbia y, después de la conferencia de Geertz, Victor y yo fuimos a un bar rascuache cerca de la universidad, tomamos un par de cervezas y hablamos durante horas. Nos caímos muy bien. Y a través de los años, hasta su muerte, en 1983, Victor y yo trabajamos muy cercanamente y de manera intensa (Schechner, 2014: 43).¹

En su prefacio al libro *Between Theater and Anthropology*, el cual me impactaría algunos años después, Turner escribió que Schechner “ofrece un regalo prodigioso a los que hemos tenido tanto miedo de meter nuestros pies en las aguas de la vida debido al temor de contagiarnos por lo que parece ser un riachuelo contaminado” (Turner, 1985: xi) y aseveró que “los antropólogos se preocupan más por el *stasis* que el *dynamis*, con textos, instituciones, tipos, protocolos, ‘alambrado’, costumbre y estas cosas que por el *cómo* del *performance*, las relaciones fluctuantes, evanescentes, pero a veces absolutamente

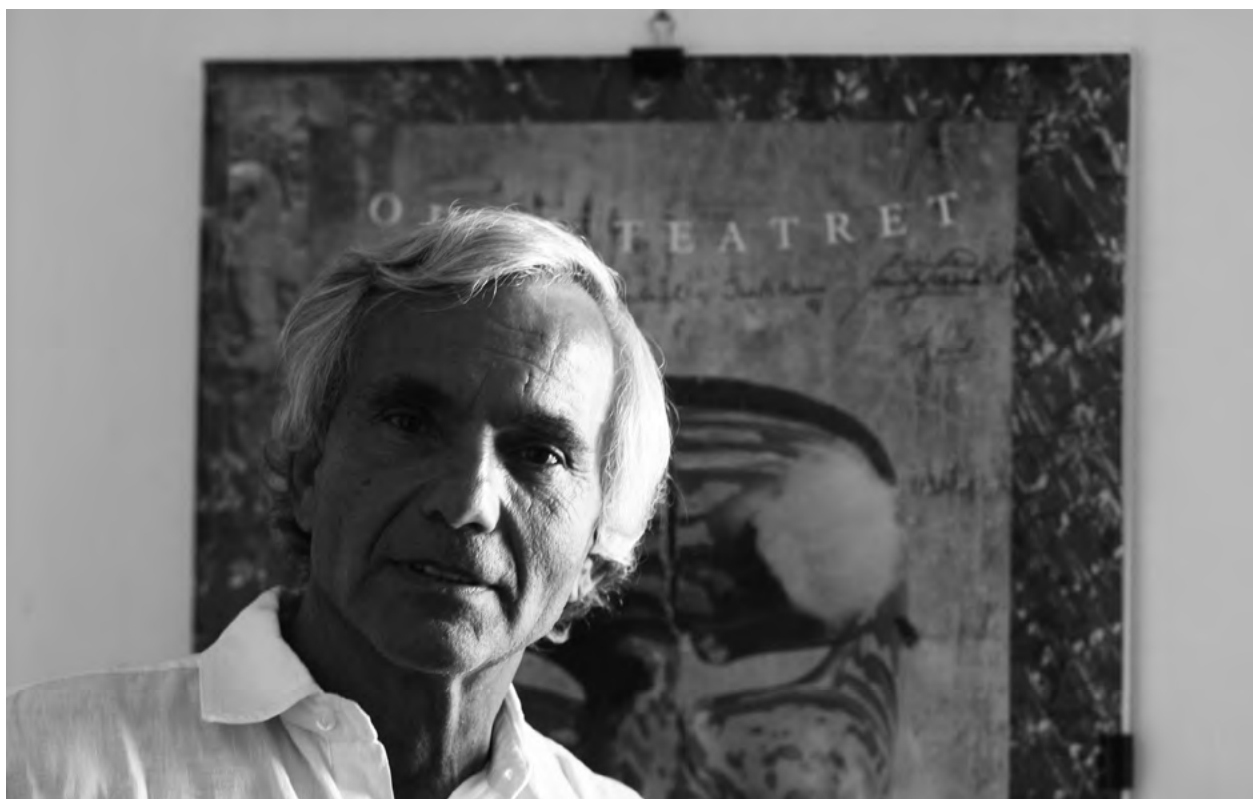
memorables que se desarrollan de manera impredecible entre actores, públicos, textos y otras variables situacionales” (*idem*).

Por su parte, la influencia de Turner se hace patente en las reflexiones que Schechner ofrece acerca de la relación entre el teatro y el ritual, usando ejemplos de culturas “no occidentales”, tradicionalmente estudiadas por la antropología. Compara, por ejemplo, las fases de producción teatral –entrenamiento, ensayo, producción y seguimiento– con las fases del ritual estudiadas por Turner y Van Gennep –separación, margen, agregación–. También reflexiona sobre la idea de lo intersticial, el “entre” (*between*) como sustituto del término turneriano “liminal” (Schechner, 2014: 158). El “entre” no sólo se refiere al intersticio disciplinar, sino también a las relaciones y tensiones que emergen del *performance* mismo, sobre todo entre el juego y el ritual, la eficacia y el entretenimiento. La experiencia liminar del actor transformado en el *performance* o el ritual como “no yo”, pero a la vez como “no-no yo” (Schechner, 1985: 110), también sería clave en la teoría del *performance* de Schechner.

En uno de los capítulos de *Between Theatre and Anthropology*, Schechner expone qué entiende por los “puntos de contacto” entre el teatro y la antropología. Éstos incluyen 1) la transformación (incompleta) del ser o la conciencia (de actores y espectadores); 2) la intensidad del *performance* que es producido a partir de la experiencia de acumulación y repetición; 3) las interacciones entre los actores y los espectadores; 4) la secuencia del *performance*; 5) la transmisión del conocimiento performativo, y 6) la manera mediante la cual se genera y evalúa el *performance*. Según su visión de 1985:

Volteo hacia la antropología no como una ciencia que resuelve problemas, sino porque percibo una convergencia de paradigmas. Por un lado, el teatro se está antropologizando, y por el otro, la antropología se está teatralizando. Esta convergencia es la ocasión histórica para todo tipo de intercambios. La convergencia de antropología y teatro es parte de un movimiento intelectual más amplio en el cual la comprensión de la conducta humana se está transformando, desde las diferencias cuantificables entre causa y efecto, pasado y presente, forma y contenido, etcétera (y los modos lineales de análisis que explican tal visión del mundo) hacia un énfasis en la deconstrucción/reconstrucción de actualidades: los procesos de enmarcación, edición, y ensayo (*ibidem*: 33).

¹ Todas las traducciones del inglés son mías.



Eugenio Barba **Fotografía** © Fiora Bemporad, Odin Teatret's Archive

Si bien la antropología tiene mucho que ofrecer al teatro, dice Schechner, también el teatro a la antropología. Los antropólogos buscan entender al performer en su calidad de "otro", y a los contextos sociohistóricos de cada acontecimiento performativo. Menciona el caso de los intentos de Victor y Edith Turner por implementar la "performance etnografía" en sus clases de antropología en la Universidad de Virginia. Estos *performances* antropológicos fallaron, según Schechner, porque los Turner y sus estudiantes partieron de una perspectiva demasiado cognitiva al querer meterse en la mentalidad "del otro" y llevar a cabo representaciones, entre otros eventos, de un matrimonio típico de Virginia, una ceremonia de invierno de los mohawk de Canadá, un rito de pubertad de los ndembu y la danza *hamatsa* de los kwakiutl.

Los participantes concluyeron que era imposible extraer los ritos y mitos de sus contextos particulares y que éstos deberían ser comprendidos dentro de secuencias de acciones que preceden y suceden al *performance* en sí. Pero no es sólo la secuencia, insiste Schechner, sino todo un proceso de entrenamiento, tanto corporal como cognitivo, lo que permite llevar a cabo un ritual. ¿Por qué no combinar el conocimiento antropológico con los procesos de entrenamiento teatrales? (*idem*).

Eugenio Barba

Y con esta pregunta volvemos nuestra mirada al otro autor que me sacudió hace tantos años: el teatrero italiano Eugenio Barba. Igual que Schechner, Barba enfatiza en el proceso de entrenamiento como una de las claves del *performance*, pero, a diferencia de Schechner, no busca extender su análisis a las otras fases del acontecimiento ritual o teatral. Según Barba, el teatro que él realiza es una manera de hacer antropología, si bien su definición de antropología podría parecer idiosincrática. Si Schechner expone ejemplos del teatro japonés y el ritual yaqui como parte de un argumento acerca de las raíces teatrales de la conducta humana, Barba usa las técnicas teatrales "no occidentales" como una manera de incidir en los procesos de preparación del "actor". Barba no busca relacionarse con otras personas en tanto "actores sociales", sino sólo en su calidad de "actores teatrales". Señaló esta diferencia, acaso sutil, cuando le escribió a Schechner en 1991 desde un festival en Dinamarca: "Te habría gustado estar aquí en Holstebro durante estos días, porque te gusta moverte en esa Tierra de Nadie entre la vida cotidiana y la situación performativa organizada, entre el *performance* y el ritual". Sin embargo, en otra carta reflexionaba sobre sus propios motivos: "No quiero un

país compuesto de una nación o un pueblo. No creo en él. Sin embargo, necesito un país. Por eso, en términos simples, hago teatro” (Barba, 1995: 146.) Si Schechner se mueve entre el uno y el otro, Barba busca residir en el limen.

Eugenio Barba nació en Brindisi, Italia, en 1936, y creció en Gallipoli. Su niñez quedó marcada por “la cultura de fe” de la ritualidad católica, una experiencia práctica y sensorial muy distinta a la reflexión ética y analítica que caracterizaba el judaísmo de la juventud de Schechner. Barba recuerda: “Hay un niño en un lugar caluroso lleno de gente cantando, aromas fragrantes, colores vívidos. Delante de él, muy arriba, hay una estatua envuelta en tela púrpura. De repente, mientras suenan las campanas, se intensifica el olor del incienso y el canto sube de tono, la tela púrpura se cae, revelando el Cristo renacido” (*ibidem*: 1).

Son estos momentos de “intensidad compartida”, o *communitas*, para usar el término turneriano, los que Barba buscaría replicar toda la vida, no sin antes vivir una serie de experiencias más bien enajenantes. Cuando Barba tenía 10 años, su padre murió a consecuencia de las heridas recibidas durante la Segunda Guerra Mundial, conflicto que había provocado fuertes divisiones en su familia. Barba recuerda que las mujeres en su vida –él solía ser el único hombre– siempre estaban de luto. A los 14 años fue enviado a una escuela militar para seguir los pasos de su padre y allí empezó a entender la fuerza de la disciplina corporal. Cuando se graduó, emigró a Noruega, donde trabajó como soldador y después como marinero, oficio que le permitió conocer varios países. Como migrante en Noruega vivió la discriminación y el rechazo, aunque también momentos de “generosidad” (Turner, 2004: 2). Extranjero en un contexto “reconocible pero no conocido”, Barba tuvo que aprender a interpretar la comunicación corpórea cotidiana de su nuevo país. Cuenta: “Aprendí cómo ver. Aprendí cómo ubicar dónde se inicia un impulso en el cuerpo, cómo se mueve, según qué dinámica y por cuál trayectoria” (Barba, 1995: 4).

A los 20 años obtuvo su licenciatura en francés, literatura noruega e historia de la religión en la Universidad de Oslo, si bien decidió perseguir al teatro como profesión. En 1961 obtuvo una beca para estudiar en la Escuela Estatal de Teatro en Polonia, periodo que marcó una transición en su vida, ya que en ese país conoció al director Jerzy Grotowski, con el que trabajó durante tres años, experimentando con las herramientas corporales del actor, y llegó a publicar los primeros

ensayos sobre el método de este teatrero innovador. En 1964 Barba fundó el Odin Teatret con un grupo de jóvenes que no habían pasado su examen para ingresar en la Escuela Estatal de Teatro de Oslo; con este colectivo transformó las técnicas aprendidas con Grotowski, al combinarlas con los principios expresivos del teatro *kathakali* de la India.

Con el Odin Teatret –que hasta la fecha sirve como su grupo nuclear–, Barba tomó los primeros pasos hacia el encuentro con aquel país, que luego confesaría anhelar en su carta a Schechner: un terruño llamado “El Tercer Teatro”, poblado de actores que se definen en términos de una vocación en común, en oposición al teatro “oficial”, por un lado, y al teatro “vanguardista” por el otro. Al igual que el Performance Group de Schechner, el Odin Teatret enfatiza en el proceso por encima del producto teatral. De hecho, mucho del trabajo cotidiano del grupo no se orienta hacia una obra en particular; más bien se enfoca en la realización de talleres para crear “presencias” mediante el movimiento de las energías corporales, a las que Barba denomina los aspectos “preexpresivos” de la acción y experiencia humanas.

En 1979, un año antes de que Schechner dejara el Performance Group para ayudar a consolidar el nuevo campo de los estudios de *performance* en la NYU, Barba formó la Escuela Internacional de Antropología Teatral (ISTA, por sus siglas en inglés: International School of Theatre Anthropology; para mayor información, veáse el sitio web del Odin Teatret: www.odinteatret.dk). En 1978 los actores del Odin Teatret se separaron para trabajar en distintos lugares y aprender de sus tradiciones teatrales. Dos años después se reunieron de nuevo y Barba los convocó a hacerlo en Alemania, con la finalidad de compartir sus experiencias y “estudiar la conducta escénica preexpresiva sobre la cual se basan los distintos géneros, estilos, roles y tradiciones personales o colectivas” (*ibidem*: 9), de modo que llegó a definir a este campo de estudio como “antropología teatral”.

La antropología teatral no se preocupa por la aplicación de los paradigmas de la antropología cultural al teatro y la danza. No es el estudio de los fenómenos performativos en aquellas culturas que tradicionalmente estudian los antropólogos. Tampoco hay que confundir la antropología teatral con la antropología del *performance* [...] en adición a la antropología cultural [...] hay muchas otras antropologías. Por ejemplo: antropología filosófica, antropología física, antropología paleontológica y antropología criminalística. En

la antropología teatral el término “antropología” no se utiliza en el sentido de antropología cultural, sino que hace referencia a un campo nuevo de investigación, el estudio de la conducta preexpresiva del ser humano en una situación performativa organizada (*ibidem*: 10).

Este enfoque se distingue de la antropología del *performance* ya que no se trata del análisis de tradiciones performativas en su contexto sociocultural y de los estudios de *performance* y porque tampoco implica la aplicación de una lente teórica “performativa” a los fenómenos humanos. Lo que interesa a Barba es “el estudio de la conducta del ser humano cuando éste usa su presencia física y mental en una situación performativa organizada y según principios distintos a los utilizados en la vida cotidiana” (Barba, 2005: 6). La perspectiva de Barba, de acuerdo con Schechner, “es” *performance*, no lo que se puede estudiar “como” *performance* (Schechner, 2003: 290).

Lo que “es” *performance* para Barba ocurre en tres niveles de organización del actor: el individuo (lo subjetivo), el contexto sociocultural (el género de *performance*) y los aspectos transculturales (lo “preexpresivo”) (Barba, 1995: 10). Cada *performance* implica una serie de principios prelingüísticos que orientan la conducta corpórea y el movimiento de energía vital, y que juntos conforman el “bios” o la “presencia” extracotidiana del actor en el escenario –el manejo del equilibrio, las oposiciones y las equivalencias–, los fundamentos de un conjunto de técnicas que permiten a los cuerpos de los actores trascender su función cotidiana de simplemente comunicar mensajes (Barba, 2005: 8).

Si se trata de presentar una serie de orientaciones o sugerencias acerca del *performance*, dirigidas a actores (y Barba entiende “actor” como sinónimo de “actor-bailarín”), ¿por qué llamar a este campo “antropología teatral”?

Barba retoma (y resignifica) una serie de conceptos usualmente vinculados con la antropología: ritual, tradición, cultura, tribu. Estos términos, sin embargo, son utilizados por Barba y el Odin Teatret más como metáforas sugerentes, las cuales permiten señalar los aspectos “metafísicos” de su forma de hacer teatro, que como conceptos antropológicos.

Sin embargo, existen dos conexiones más profundas entre el teatro y la antropología en el discurso de Barba: por un lado, la búsqueda estructuralista y fenomenológica de los principios universales que subyacen a la diversidad de las prácticas artísticas, y por el

otro, “el cuestionamiento de lo obvio (la tradición propia) [que] implica un desplazamiento, un viaje, una estrategia de desvío que posibilita la comprensión de la cultura propia con mayor precisión. Mediante una confrontación con lo que parece ser extraño, uno educa su propia manera de ver, haciéndola a la vez más participativa y más alejada” (*ibidem*: 6).

El paralelo con el extrañamiento característico del trabajo etnográfico es patente, aunque para Barba y sus seguidores la investigación no implica un aprendizaje etnográfico a partir de relaciones construidas con otros actores sociales, sino un aprendizaje empírico a partir de procesos de entrenamiento corporal compartidos con otros actores teatrales. Se trata de una metodología “científica” (Barba, 1995: 105), aun si los resultados no se pueden comprobar científicamente. Para Barba, las relaciones sociales así creadas son ejemplos del “trueque” entre actores de distintos contextos (*ibidem*: 146).

Por ejemplo, la producción en Alemania de *Ego Faust* por parte de la ISTA, en el año 2000, se basó en las obras “occidentales” de Marlowe y Goethe, que toman como personaje principal a Fausto, el cual hace un pacto con el diablo para obtener riquezas, conocimiento y fama. Sin embargo, esta versión incluyó también figuras provenientes de distintos géneros del teatro balinés y japonés, además de una coreografía influida por el flamenco español. La musicalización incluía una canción de Bob Dylan y un poema escrito por Walt Whitman. Los actores europeos y asiáticos, miembros del colectivo Theatrum Mundi, presentaron el *performance* como un regalo ritual y carnavalesco para el público al final de un taller de varias semanas. Según Barbara Turner, este *performance* se podría evaluar desde dos perspectivas: entendido como una producción intercultural (e intertextual) exitosa, ya que la ruptura entre la experiencia cotidiana y los aspectos no familiares de la exhibición permite que los espectadores sean productores activos del significado al trazar conexiones inesperadas entre lo visto y lo vivido, y por otro lado, analizado como una producción intercultural fracasada, ya que el *performance* podría mantenerse en el nivel de “espectáculo exótico” dada la falta de conocimiento del público de las tradiciones teatrales presentadas (Turner, 2004: 104).

No sorprende que Barba recibiera críticas de otros académicos y practicantes de teatro por exponer una visión romántica o etnocéntrica del teatro no occidental. Phillip Zarrilli, por ejemplo, afirmó que Barba se había mostrado muy intuitivo pero poco reflexivo (o

“científico), pues dejó de lado el contexto cultural de las tradiciones performativas que estudiaba. Además, lo acusó de expresar actitudes orientalistas frente al teatro no occidental, ya que construyó un “otro asiático” –profundo, mistificado y esencializado– con la finalidad de llenar los huecos que percibía en la cultura occidental “superficial” (Zarrilli, 1988: 101-102; véase también Bharucha *apud* Prieto, 2012: 103). “En vez de obtener un retrato de ‘performance’, lo que obtenemos es la construcción de Barba de su propia visión del performance a través de los Otros que estudia” (*ibidem*: 103). Además, podría tacharse como “ingenua” la idea de relaciones recíprocas entre actores que provienen de culturas colonizadoras y actores formados dentro de las tradiciones de culturas colonizadas.

Claro está, tales críticas tampoco son ajenas a la disciplina antropológica. Barba respondió a Zarrilli con algunas contrapreguntas que asimismo provocarían una serie de reflexiones por parte de los antropólogos. ¿No corremos el riesgo de reificar el concepto mismo de “contexto” si lo planteamos como la única condición del conocimiento? ¿No sería posible, además, señalar que cada objeto de estudio pertenece a un amplio abanico de contextos, entre éstos el de la práctica teatral? (Barba, 1988: 13). Con su énfasis en los aspectos biosociales que comparten los seres humanos, la producción del extrañamiento, la investigación empírica y las relaciones recíprocas, acaso podamos decir que lo que hace Barba “no es” antropología, aunque tampoco “no-no-es” antropología.

Consideraciones finales

Al reflexionar sobre su pensamiento casi 30 años después de *Between Theater and Anthropology*, Schechner reconoce que mucho ha cambiado, tanto en el mundo “real” como en la academia. El giro performativo ya no es emergente, sino un paradigma establecido, aunque deslizante, que ha retomado un gran abanico de temas: las neuronas espejo y la neurobiología, el performance paleolítico, el arte visual, el performance etnografía, la multiplicación de los conocimientos locales, el teatro del oprimido y los distintos “teatros para el desarrollo”, las acciones liberatorias y las intervenciones neoliberales, entre otros (Schechner, 2014: 159).

Tal vez más que Barba, Schechner se preocupa ahora por las tensiones generadas por la globalización y la interculturalidad. Y comenta: “Lo intercultural no se ocupa tan sólo del diálogo entre culturas

[sino que debería intentar] explorar las rupturas, las áreas fronterizas donde las cosas no embonan a la perfección” (*apud* Prieto, 2012: 101). Sin embargo, sigue insistiendo en la importancia del performance y su estudio como sitios del “como si...”. “Mi cerebro es pesimista”, dice, “mientras que mi panza es optimista” (Schechner, 2014: 14).

En el mundo actual, caracterizado por peleas continuas entre subjetividades y luchas por territorios físicos e ideológicos, me parece que Barba y Schechner tienen mucha razón en abogar por el reconocimiento de los aspectos performativos de la “intersubjetividad”, los cuales vinculan tierras propias y ajenas, pero también por una “intersubjuntividad”, un imaginar y construir mundos nuevos que sólo se puede performar en las Tierras de Nadie.

Bibliografía

- Barba, Eugenio, “Introduction”, en E. Barba y N. Savarese (coords.), *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*, Londres-Nueva York, Routledge, 2005 [1991], pp. 6-22.
- _____, *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*, Londres-Nueva York, Routledge, 1995.
- _____, “Eugenio Barba to Phillip Zarrilli: About the Visible and the Invisible in the Theatre and About ISTA in Particular”, en *TDR: The Drama Review*, vol. 32, núm. 3, 1988, pp. 7-16.
- _____, y Nicola Savarese (coords.), *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*, Londres-Nueva York, Routledge, 2005 [1991].
- Harbeck, James Christopher, “‘Containment is the Enemy’. A Ideography of Richard Schechner”, tesis de doctorado, Boston, Tufts University, 1998.
- Prieto Stambaugh, Antonio, “Performance, política e interculturalidad: una conversación con Richard Schechner (1992)”, en *Investigación Teatral*, vol. 2, núm. 4, 2012, 94-106.
- Schechner, Richard, *Performed Imaginaries*, Londres-Nueva York, Routledge, 2014.
- _____, *Performance Theory*, Londres-Nueva York, Routledge, 2003 [1988].
- _____, *Between Theater and Anthropology*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1985.
- Turner, Barbara, *Eugenio Barba*, Nueva York, Routledge, 2004.
- Turner, Victor, “Forward”, en R. Schechner, *Between Theater and Anthropology*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1985, pp. xi-xii.
- Zarrilli, Phillip, “For Whom is the ‘Invisible’ Not Visible? Reflections on Representation in the Work of Eugenio Barba”, en *TDR: The Drama Review*, vol. 32, núm. 1, 1988, pp. 95-106.