

EL ACTOR EN EL SIGLO XX

=====

Actuar consiste en tejer tres hilos en una urdimbre que llamamos conflicto dramático.

Los tres hilos son:

El hilo del cuerpo

El hilo de la emoción

El hilo de la voz-texto

Estos tres hilos se corresponden en cierta medida con la historia del teatro tal como lo entendemos hoy día:

En el hilo de la voz-texto podemos englobar todo el teatro anterior al siglo XX. De ese teatro nos queda solo el texto. El teatro era fundamentalmente texto.

En el hilo de la emoción podemos englobar a todo el mundo de Stanislaski y sus seguidores. Influencia de lo psicológico. Influencia de Paulov, Freud, etc. Prima la emoción. El "sí mágico". Hacer. Memoria emotiva. Siento luego actúo- Actor Studio. Actúo luego siento: acción física.

En el hilo del cuerpo podemos englobar a Grotowski y a todos sus continuadores. El origen son las acciones físicas que dan lugar a la partitura de acciones. Memoria corporal. Frente al Hacer de Stanislavski, ahora nos encontramos con el REACCIONAR.

El hilo de la emoción durará hasta los años sesenta donde entra en escena el hilo del cuerpo.

Así pues, actuar consiste a groso modo en tejer tres hilos (cuerpo, emoción y voz) sobre una urdimbre que llamamos conflicto dramático y con un punto que llamamos acción. Evidentemente esta estructura es común a todos los actores occidentales, pero a lo largo de este siglo XX toda una serie de cuestiones que vamos a enumerar han influido sobre el trabajo del actor de tal manera que, sin duda, nos encontramos con el siglo donde el teatro ha tenido más formas diversas, más escuelas, más maestros. Este aluvión de teorías, escuelas, maestros, influencias (sin duda también propiciadas por la movilidad del mundo en el siglo XX y por la rapidísima propagación de las teorías y formas), esta especie de "pre-cientifismo" del teatro, de contagiarse constantemente de otras ciencias, sociología,

sicología, antropología, biología, etc, han hecho que el actor occidental haya recibido en este siglo numerosas influencias que han influido y, a veces, cambiado su forma de actuar. Influencias que también podemos constatar en directores, autores, etc.

Evidentemente los fenómenos que han influido al actor a lo largo del siglo XX son muchos y complejos, de modo que yo solamente citaré algunos que espero nos sirvan para luego reflexionar conjuntamente y discutir. Y los citaré desde la óptica de mi maestro Eugenio Barba.

Hablar del actor occidental desde España resulta casi imposible. España es un país con escasa tradición teatral, pocos actores y en la actualidad un teatro casi inexistente. Cuarenta años de dictadura han sido suficientes para hacer desaparecer, casi de un plumazo, el desarrollo del teatro durante un siglo.

Si miramos hacia atrás nos encontramos que solamente a partir de los años veinte, incluso diríamos que en la década de los treinta, llegan a España los aires de renovación que desde comienzos de siglo imperaban en el teatro europeo. Y así, en esos años, la renovación llega de manos de actores como Margarita Xirgu o de directores como Lorca, Valle-Inclán o Rivas Cherif. Estos hombres estaban perfectamente informados de los que entonces se hacía fuera, Max Reinhardt en Alemania o Copeau en Francia, quien, por cierto, dió una conferencia en la Residencia de Estudiantes a la que asistió Lorca.

Con el paso de los años Lorca y Valle-Inclán se convirtieron en sacrosantos autores que nunca tuvieron relación con el teatro y la Xirgu y Cherif, por seguir con los ejemplos, se perdieron en el olvido del exilio. El intento de renovación, de crear un nuevo teatro, de sintonizar el teatro español con el mejor teatro de Europa de aquellos años, había sido aplastado por la bota del fascismo.

Solo años más tarde, en las postrimerías del franquismo, surge otra generación de gentes de teatro que nuevamente se proponen renovar lo existente, conectar con el exterior. Es lo que llamamos el Teatro Independiente. Y así, a una gran velocidad, nos va llegando el teatro Brechtiano, Artaud, el teatro americano, etc, toda una serie de fenómenos exteriores que situamos a partir del año 68. Esta nueva generación, carente de medios y formación, y viviendo aún en un país gobernado por un dictador, hizo lo que pudo. Convirtiendo fundamentalmente el teatro en un arma política contra la dictadura.

Con la llegada de la Democracia este impulso renovador también se perdió o, mejor dicho, se fué diluyendo lentamente. Algunos de aquellos hombres de teatro se convirtieron en funcionarios, otros en directores de teatros nacionales, otras desaparecieron o otros continuaron en el mismo lugar en el que estaban. La deseada renovación no terminaba de llegar.

Pasados casi 20 años desde la muerte de Franco nuevos indicios de renovación comienzan a otearse en el horizonte: Las Salas Alternativas. Pequeños reductos de resistencia donde compañías estables luchan por conseguir un diálogo continuo y personal con un reducido público.

Así pues, cuando, a partir de ahora, hablemos de determinados fenómenos que han influido y dado forma al actor a lo largo de este siglo, estaremos hablando del actor occidental en general y no del actor español que, según todo lo expuesto anteriormente, tiene una experiencia muy limitada.

Al mismo tiempo, al hablar del actor a lo largo del siglo XX de lo que en realidad estamos hablando^{es} del teatro del siglo XX. De una serie de fenómenos que han configurado ese mundo que llamamos teatro europeo y que implica otra forma de contar la historia del teatro. Una historia del teatro^{no} vista desde los textos, como se ha hecho casi siempre, sino vista desde los actores.

EL ETNOCENTRISMO TEATRAL

=====

Hasta el siglo XX y también en este siglo se consideraba el teatro desde el punto de vista del espectador. Se intenta constituir una ciencia a partir de la observación del resultado del que se desconoce el aspecto complementario: la lógica del proceso. Los espectadores y los críticos imaginaban a menudo un proceso que no era más que la proyección engañosa y trastocada de los efectos que los actores habían producido en el espíritu de los espectadores.

Y así, basándose en esta proyección, aparecían explicaciones para todos los espectáculos. Primero el mecanismo de las pasiones; la psicología; después el psicoanálisis; la oposición entre idealismo y materialismo (Brecht); después la semiología; la antropología cultural; la biología. Un ejemplo claro de esta visión del espectador es el crítico del País Harenn-Teglen.

Frente a la visión del espectador, aparece en el siglo XX la visión del actor, centrada sobre la lógica del proceso y no sobre el resultado exclusivamente.

LA TERMINOLOGIA TEATRAL

=====

Una característica específica del siglo XX de cara a los actores ha sido la utilización de las palabras, de las teorías, de los principios como estímulos, como carburantes del proceso teatral del siglo XX. El teatro ha vivido en su terminología, en sus palabras a lo largo de este siglo.

Pero esta abundancia de discurso teatral ha trido como contrapartida el que muchas veces se hayan tomado las palabras al pie de la letra. El tomar las palabras al pie de la letra generó muchos equívocos a lo largo de este siglo. Y así, muchos actores y directores, han tomado al pie de la letra las palabras de Artaud, Brecht, Graig, Grotowsky e Barba, sin comprender plenamente lo que hay detrás de esas palabras.

LA INFLUENCIA DE ORIENTE

=====

Un hecho capital del teatro del siglo XX va a ser la influencia de Oriente sobre Occidente. La Influencia del teatro oriental sobre actores, directores y autores.

Primero una influencia más poética que real: Artaud y "le theatre balines". Influencia en Myerhold y Eisestein y su teoría del montaje. Influencia en Brecht, tanto a nivel de escritura como de puesta en escena, del Teatro Chino.

A partir de los años 60 contacto real con el teatro oriental: primeros viajes de Grotowsky y Barba a la India.

A partir de los años 70 comienza la presencia de espectáculos orientales en occidente.

En los años 80 lo oriental toma cuerpo en lo occidental: Theatre du Soleil (Shakespeare en kabuki), "Mahabarata" de Brook en teatro indio. Al mismo tiempo lo oriental se embebe de lo occidental y espectáculos orientales son inseparables de la influencia occidental: Danza Buto, Suzuki, Kazu-Ono, etc.

GIRAS INTERNACIONALES

A lo largo del siglo XX, y sobre todo en su segunda mitad, las giras internacionales de las diferentes compañías, tanto occidentales como orientales, han alimentado, con su presencia, la imaginación del actor, del director y del autor.

Giras internacionales del Teatro de Arte de Moscú, del Berlioz de Brecht, del teatro laboratorio de Grotowsky, Odin Teatre de Dinamarca, Kantor de Polonia, Brook, Pina Baus, etc. Giras que han permitido el acercamiento de esos espectáculos a todos los actores europeos y, por tanto han alimentado su imaginación.

Podríamos hablar también de giras de teatro balinés, kabuki, ópera de Pekín, Kuzu-Ono, etc.

EL DIRECTOR DE ESCENA

No se podría entender el teatro del siglo XX sin la figura del Director de Escena. Figura que aparece fundamentalmente en este siglo y que determinará y dará forma a actores y a autores.

A lo largo del siglo XX podemos dividir a los directores en dos grandes familias: Directores de pie y Directores sentados.

Directores de pie: además de dirigir actúan: Julian Beck, Stanislavsky

Directores sentados: solo dirigen: Grotowsky, Barba

Se confunde también en este siglo la figura del director y la del autor: Brecht, Lorca, Valle, etc.

Aparece también la figura del director pedagogo: Stanislavsky, Copeau, Barba, etc.

FORMAS QUE EL TEATRO ADOPTA EN EL SIGLO XX

=====

En su aspecto más generico el Teatro ha ido adoptando diferentes formas a lo largo del siglo XX que han determinado de forma decisiva a los actores y a su manera de actuar.

Podemos decir que a lo largo del siglo XX la relación de Teatro-Mundo ha sido cambiante y esto ha originado también cambiantes formas teatrales.

Así podemos encontrarnos con un teatro que trata de reflejar y contar el mundo. Por ejemplo Stanislaski.

Un teatro que trata de cambiar el mundo. Por ejemplo teatro en la calle.

Un teatro que critica al mundo. Por ejemplo Brecht, el Teatro Campesino.

Frente a estas formas de teatro que se enfrentan directamente al mundo existe otro tipo de teatro que da un rodeo frente al mundo, que no se enfrenta a él: Teatro del Rodeo.

Por ejemplo el teatro que da un rodeo al mundo en los países de mucha censura.

El teatro que ignora el poder (Mundo) en los países del este: Kantor, Grotowsky. En estas formas teatrales desaparece lo histórico del ser. Se crea un teatro de la esencia.

A partir de los años 80 podemos decir que se separan el Teatro y El Mundo.

El Teatro reflexiona sobre el propio teatro. Por ejemplo los espectáculos de los países del este tras caer el telón de acero. Se prima lo teatral frente a todo lo demás.

De un teatro de la historia se pasa a un teatro de la memoria.

Memoria del teatro: el tiempo frente al espacio que primaba en los años 70. Espectáculos de larguísima duración.

De un teatro político se pasa a un teatro ético: Théâtre du Soleil. Se llega así a fórmulas de Narcisismo-Formalismo: espectáculos de baile. Prima todo lo nuevo en los años 80.

En los años 90 comienza a parecer un teatro social - no político -, temas de Sida, teatro de la Colina de París, etc.

Al mismo tiempo aparece un teatro testamentario: espectáculos de Anton Vitez en Francia

ARTE INTERNACIONAL O ARTE LOCAL

=====

El teatro occidental, y a lo largo del siglo XX, ha vivido en una oposición constante entre lo que podemos llamar la vanguardia y el texto. Las vanguardias, por su naturaleza radical e internacional rechazan el texto, mientras que el teatro de texto, el teatro que pone a la palabra por delante, es por excelencia la expresión de un arte local y minoritario. Oposición entre internacionalismo y nacionalismo.

A esta contradicción se añade la del lugar teatral.

Las vanguardias huyen de los lugares teatrales institucionalizados, localizables, explícitamente asociados a estructuras urbanas. Las vanguardias se asocian a locales marcados por la experiencia de un colectivo • impregnados por la historia de un trabajo.

Por el contrario, el texto, el teatro de la palabra, valor nacional por excelencia, reivindica el teatro a la italiana, un lugar urbano y perfectamente reconocible.

Ya en los años treinta Gordon Graing entraba en la polémica, todavía hoy muy actual, si el teatro es un problema de ladrillos, de edificio, de espacio, •, si por el contrario, es un problema de personas y de equipos humanos.

Esta oposición conatante entre nacionalismo e internacionalismo, presente en todo el teatro del siglo XX, ha servido también para que un tipo de teatro estimule al otro. Y así, en este final de siglo, nos encontramos con que el teatro aprovecha las conquistas de la danza, arte internacional por excelencia, y la danza recurre cada vez más a las palabras, a los signos del arte local.

Así pues, contaminación mutua de dos formas contrapuestas de entender el hecho teatral.

LA NOSTALGIA

=====

Otra característica del teatro del siglo XX es la Nostalgia.

Por un lado la nostalgia como motor capaz de contrarrestar los cánones del teatro burgués del siglo XIX. Y así surge la Nostalgia por formas teatrales que nada tienen que ver con las burguesas del siglo XIX. Nostalgia, pues, por formas del pasado que pueden cambiar el teatro del presente.

Por otro lado, y al mismo tiempo, esa nostalgia del pasado implica cambiar la tradición más reciente del lenguaje del actor. El arte del actor es la llave del espectáculo y el teatro existe porque existen los actores. Así pues, Nostalgia de otras tradiciones actorales.

Nostalgia de la tragedia griega (Aristóteles, Giraudoux, Reinhardt), de la Comedia del Arte (Meyerhold, Vatanjov). Nostalgia de una utopía total que soñaba la simbiosis del teatro con el público.

LA TRIBU

=====

Para comprender el teatro del siglo XX no se puede olvidar que ciertos teatros, ciertos grupos, han funcionado y funcionan no solamente como Compañías, sino también como tribus. Aunque tribu no sea el nombre exacto, pues evoca imágenes arcaicas. Sería mejor hablar de teatros que inventan pequeñas tradiciones.

Inventar tradiciones puede comportar formas de sectarismo y de intolerancia ideológica. El teatro ha tenido también sus fundamentalistas: Stanislavsky, Brecht, Grotowsky, etc.

Con mucha frecuencia olvidamos que TEATRO es un término abstracto que, en la realidad, recubre fenómenos que no tienen homogeneidad, cada teatro, cada "tribu", teniendo las fronteras que se ha dado a sí mismo o que el contexto ha creado a su alrededor. Las fronteras estrechas engendran a menudo un complejo de superioridad; pero también, en otros casos, pueden suscitar la necesidad de intercambios, de ahondar y aventurarse en un universo diferente.

Así pues, una característica del teatro del siglo XX es el interculturalismo del teatro. De ahí que de cara al final de siglo y al siglo XXI lo importante es lo que permanece constante frente a la variación de las culturas, lo que existe como transcultural, los fenómenos transculturales que siempre están ligados a las técnicas extracotidianas del cuerpo, pues cada cultura está ligada a las técnicas cotidianas del cuerpo. Así pues, lo común a todas las tribus, lo transcultural, es lo que podríamos llamar TEATRO cara al siglo XXI.

LAS ESCUELAS DE TEATRO

Otra característica clave del siglo XX es la aparición de las Escuelas de Teatro.

Se fundan las escuelas para renovar el teatro, para dar consistencia al teatro del futuro y para abrir perspectivas al futuro del teatro. Convirtiéndose así la Escuela y el Teatro en una misma cosa a lo largo de este siglo.

La pedagogía teatral es el espacio por excelencia del teatro del siglo XX. Los estudios, los laboratorios, las escuelas de maestros nacen para crear las condiciones que propicien una experiencia creativa. Nacen como lugares de trabajo teatral, como lugares de cultura y de larga duración. El director-pedagogo de todas estas escuelas se pone en situación no solo de formar alumnos para el teatro o para su propio teatro, sino para construir los materiales de su propia creatividad.

Así resultan inseparables determinados actores de los directores-pedagogos: Stanislavski del propio Stanislavski actor; Cislak de Grotowski; Helena Weill de Brecht; Iben de Barba, etc.

A lo largo del siglo, y en todas estas experiencias pedagógicas o "escuelas", lo privado, lo cotidiano y lo artístico se encadenan en una continuidad. Lo ético es inseparable de lo artístico. Lo ético llega a ser tan importante como lo artístico. Aparece lo ético en el teatro.

VISION DEL ACTOR y VISION DEL ESPECTADOR

=====

La diferencia entre la visión del actor y la visión del espectador con respecto al hecho teatral va a ser otra característica del teatro del siglo XX.

Hasta el siglo XX los actores estaban encadenados a la visión del espectador. El sistema de empleos que caracteriza la profesión teatral desde el siglo XVII (división del trabajo que tiene su origen en la Comedia del Arte) comienza a desmoronarse con el nuevo siglo. Las técnicas de Stanislavski y las que se han inspirado en él; la utilización de la improvisación para preparar los materiales para el montaje del espectáculo, son descubrimientos de este siglo destinados a liberar al actor de la visión del espectador.

Por ejemplo lo que empieza a hacer Stanislavski: escenas fuera de escena que solo ve el actor y no el espectador.

Otro elemento clave que a partir de los años 70 ha servido para liberar al actor del espectador es el training.

El training que ha generado un actor totalmente autónomo y no dependiente de los espectadores que representa.

TEXTO ESCRITO Y TEXTO LOGICO SENSORIAL

=====

A lo largo del siglo XX, y por primera vez, se produce una diferencia clara entre texto escrito y texto logico-sensorial. Esta diferenciación se produce en la propia practica y, por tanto, determina el trabajo de los actores.

El texto escrito teje unicamente palabras.

El texto logico-sensorial teje acciones en el espacio y en el tiempo; palabras tanto en su aspecto lógico como sonoro; relaciones; cambios de luz; trozos musicales; trajes; alejamiento o acercamiento de los espectadores.

Pese a todo, y debido al etnocentrismo del que hablamos antes, algunos criticos siguen pensando que el teatro es un tejido de palabras.

DIFERENCIA ENTRE PÚBLICO Y ESPECTADOR

A lo largo del siglo XX también ha quedado clara para los actores la diferencia entre público y espectador.

Pero, ¿dónde radica esa diferencia?

El público decreta el éxito o el fracaso, algo que tiene que ver con la extensión.

Los espectadores, en su individualidad, determinan aquello que pertenece a la profundidad: hasta que punto el espectáculo ha echado raíces en algunas memorias individuales.

El público es abstracto, el espectador concreto.

El espectáculo teatral ya no se piensa como un organismo que habla a todos los espectadores con una misma voz, se piensa como un organismo compuesto por más voces que hablan juntas, pero sin que necesariamente cada una se dirija a todos.

También los actores y el director son en parte espectadores.

Podemos, por lo menos, distinguir cuatro tipos de espectadores:

- 1) El niño que ve las acciones al pie de la letra
- 2) El espectador que cree no comprender, pero que sin saberlo danza
- 3) El alter ego del director
- 4) El cuarto espectador que ve a través del espectáculo como si no perteneciese al mundo de lo efímero y de la ficción.

En resumen, el espectáculo es un organismo compuesto por varias voces que hablan juntas a diferentes espectadores concretos.

LOS EJERCICIOS FRENTE AL ESPECTACULO

=====

Otra característica del siglo XX, producto de ese alejamiento entre la visión del espectador y la visión del actor, entre texto y texto logico-sensorial; producto también de la proliferación de escuelas y culturas teatrales; producto de la nostalgia, es la aparición de los ejercicios teatrales. Ejercicios teatrales que tienen tanta importancia como el hecho teatral en sí, ejercicios que son en sí mismos el verdadero y único hecho teatral, ejercicios frente al espectáculo.

En principio los ejercicios se realizaban en privado, frente al espectáculo que se realiza en público. Esta frontera ha ido disolviéndose poco a poco y a veces ha llegado a desaparecer. Así algunos espectáculos del Living e del Odin eran ejercicios. Es decir, los ejercicios crean el espectáculo.

En los ejercicios el actor aprende a trabajar la acción en sí misma, sin contexto. En este siglo XX los ejercicios resumen en una sola palabra: improvisación.

Frente a un primer concepto de la palabra improvisación - concepto sin duda romántico- crear de la nada. A lo largo del siglo XX el término improvisación se va equiparando al término variación y de ahí llegamos a otra palabra clave: entrenamiento.

El entrenamiento permite el intercambio cultural, la relación con otras culturas.

El entrenamiento permitió acercarse a oriente y comprobar que formas muy diferentes de teatro - incluso alejadas en el espacio y en el tiempo - tienen principios comunes. Se crea así la Antropología Teatral.

En resumen, a lo largo del siglo XX el teatro occidental vive muy a menudo más en sus ejercicios que en sus espectáculos. Apareciendo los grandes sinónimos de ejercicios: improvisación y entrenamiento.

FUNCIONES DEL ENTRENAMIENTO

Si el entrenamiento es una pieza clave del teatro del siglo XX, vamos a ver que funciones cumple dentro del teatro, según la definición de Richard Schechner.

- a) Enseña a interpretar un texto dramático. Crea actores muy maleables, capaces de hacer hoy de Hamlet y mañana de Guilli Loman.
- b) Transmite una performance-text. Actores entrenados en un sistema.
- c) Transmisión de secretos: chaman
- d) Desarrollo y afianzamiento de la Auto-expresión
- e) Formación de un grupo. Creación de una cultura propia. Sirve para luchar contra el individualismo. Empuja lo de dentro fuera, sobre todo a nivel sicologico.

Si el actor sigue entrenando todas estas funciones desaparecen al cabo de un tiempo, ya no tienen sentido. Pero el actor sigue entrenándose, transformando su entrenamiento, experimentando vías nuevas, lo que no tiene nada de común con el perfeccionamiento constante de la virtuosidad.

¿Para qué sirve entonces el entrenamiento?

El entrenamiento se convierte en un factor de independencia. Independencia de la continuidad de su trabajo en relación al carácter episódico de los espectáculos sucesivos, pero independencia también en relación a los espectadores.

El entrenamiento permite al actor salvaguardar un espacio de trabajo liberado de las exigencias de los espectáculos y de los espectadores.

LA ACCION

"Solo la acción está viva, pero solo la palabra queda"

Ya Voltaire decia que el teatro no era un arte frente a la danza. La danza si era arte por estar sometida a leyes. Estas leyes o "dibujo de los movimientos", aunque mejor habría que hablar de partitura de acciones", es un principio que, matizado con todos los matices que se quiera, está presente en todo el siglo XX desde Stanislawski a Grotowski, constituyendo la base y sosten de todo el teatro de este siglo.

El oficio del actor/bailarin consiste en construir una estructura que retiene la tensión/atención del espectador y que cada noche, durante meses y años, puede ser repetida con todo el vigor de su sangre. Esa estructura es la acción, la partitura de acciones.

Pero detengamonos en el analisis de una acción.

La acción es algo que nos cambia y cambia la percepción que, desde fuera, se tiene de nosotros. Cambia nuestro tono muscular. Cambia nuestra columna, nuestro equilibrio.

Tres son los principios basicos que rigen toda acción: principio del equilibrio, de la oposición y de la simplificación. Estos tres principios, comunes a todos los actores, son los que Eugenio Barba llama los Principios Biologicos del Actor. Estos principios se manifiestan en un espacio que llamamos pre-expresivo y que es anterior a la expresión, aunque en la realidad se den juntos. Son, pues, principios pre-expresivos.

Este nucleo pre-expresivo conviene al caracter real de la acción del actor independiente de los efectos de danza o de teatro, del realismo o del no realismo que esta acción pueda producir.

El caracter real de la acción depende de la eficacia pre-expresiva. Es lo que hace existir al actor como tal, independiente del estilo de representación: realista, brechtiana, etc.

La acción del actor es real si está disciplinada por una partitura. Así se puede llevar el trabajo sobre lo pre-expresivo como si fuese independiente del trabajo sobre el sentido (trabajo dramaturgico).

El termino PARTITURA DE ACCIONES implica:

- La forma general de la acción, las grandes lineas de su desarrollo.

- La precisión de los detalles fijados.
- El dinamo-ritmo. Es decir el tempo. La metrica de la acción.
- La orquestación de las relaciones entre las diversas partes del cuerpo (manos, brazos, piernas, pies, ojos, voz, expresión de la cara)

Este último punto es lo que Decroux llama "orquestación de las anecdotas" puede hacerse:

- a) por correspondencia, las diversas partes del cuerpo colaboran para componer una acción fisico-vocal
- b) por complementaridad: la forma de la acción es introvertida, mientras que los ojos e las manos tienen una relación extrovertida.
- c) por oposición

Meyerhold ya decía: "lo que distingue al antiguo del nuevo teatro, es que en este último la plastica y las palabras estan sometidas cada una a un ritmo propio y a veces incluso se separan".

Finalmente señalar, en relación a la acción, la diferencia entre saber y conocer que preside el trabajo de los actores. Pueden saber sus acciones, pero no las conocen.

El termino "partitura de acciones" fué acuñado por Grotowski tal como lo entendemos hoy día .

La Partitura de Acciones ha abierto inmensamente el campo de estudio del uso del cuerpo en situación de representación en las diferentes culturas. nace así la Antropología Teatral de Eugenio Barba que estudia el comportamiento pre-expresivo del ser humano en situación de representación organizada.

En realidad todas las formas teatrales de la tierra tienen como base un uso diferente del cuerpo en situación de representación. Uno extraordinario que nada tiene que ver con el uso cotidiano del cuerpo.

DIFERENCIA ENTRE ACTOR Y BAILARIN

Per lo general el actor trabaja con una lógica narrativa, con justificaciones que se relacionan con un texto o una situación concreta. Pero sus reacciones permanecen en el marco de la cotidianidad a menudo, sin alcanzar la calidad de la energía de la técnica extra-cotidiana.

Por el contrario, los bailarines trabajan con temas, con "emociones", con sensaciones vagas y abstractas, pero se apoyan sobre modelos codificados sobre una técnica extracotidiana explícita.

En el actor solo una alta temperatura personal puede romper el estereotipo de lo cotidiano.

En el bailarín la codificación aprendida, que es estereotipo técnico, no es suficiente para dar una vida personal a las danzas con "tema" o "puras". Una lógica narrativa puede ayudarlo a dar un perfil y a personalizar cada acción; con el riesgo, sin embargo, de "hacer teatro", de ilustrar situaciones, de perder la fuerza de su técnica extracotidiana.

El combate del bailarín es similar al del actor. El primero se bate contra los estereotipos técnicos, el segundo contra los estereotipos de la cotidianidad (que se llama espontaneidad)

Tanto el trabajo del bailarín como del actor se debate entre los extremos, entre polos opuestos: interior-exterior.

A menudo insistimos sobre el diseño exterior de la acción, la piel. Otras veces afirmamos que la sangre, la motivación, determina el bios de la acción. Esta polaridad constituye la totalidad de todo proceso "en vida".

El trabajo teatral como la danza exige una precisión exterior; pero esta precisión tiene sus raíces profundas en la sangre que ella misma se extiende en ramificaciones invisibles hacia el exterior.

El trabajo puede partir de un detalle técnico que enseguida se arraiga hacia el interior. La secuencia puede tener un origen en lo mental, en las imágenes, en las asociaciones, los pensamientos, los sonidos, los ritmos, y a continuación desarrollar su piel orgánica: la forma perceptible de una acción.

Lo importante es que desde el origen de la secuencia, ya sea interior o exterior, visible o invisible, esta polaridad sea alcanzada y coexista en el espectáculo en forma de simbiosis alimentada de sus oposiciones recíprocas.

EL TEATRO QUE DANZA

La separación entre teatro y danza está en la separación entre técnica cotidiana y extra cotidiana. Por eso nos más la danza que el teatro, por esa constante presencia extracotidiana en el uso del cuerpo.

De cara al siglo XXI tenemos que hablar de un teatro que danza, que nada tiene que ver con una mezcla de teatro y danza. Y así cuando hoy día vemos teatro que danza - tanto en occidente como en oriente - quedamos totalmente cautivados por su sensualidad. Pero en realidad que queremos decir con un teatro que danza: hablamos de un espectáculo que danza no solo en el nivel de la energía, sino también en el nivel semántico. Un teatro que, continuando con la terminología de Barba, sería un teatro Euresiano, es decir, de una mutua y constante influencia de lo orientan sobre lo occidental y de lo occidental sobre lo oriental.

Un teatro, evidentemente europeo, pero un teatro que danza como todos los teatros tradicionales de oriente que, al verlos, nos dejan totalmente fascinados.