

Lo que vemos y lo que vivimos

Jordi Arús

Las motivaciones que nos hacen ir a ver un espectáculo (teatro) son múltiples: atracción por el autor, interés por el texto, lo que nos rememora el juego de tal actor, las ganas de pasar un rato entretenido en compañía, una acción militante en pro o en contra de una visión de la expresión de la cultura y tantas otras que no escribo para no resultar pesado nada más empezar. Esta afirmación es cierta tanto para el público occidental como para el oriental, pero lo que conmueve profundamente a uno y a otro no es exactamente lo mismo.

Todas estas motivaciones son con frecuencia fruto de nuestra vivencia ante el acto teatral y responden a criterios claros dentro de nuestra conciencia mental. Tenemos razones racionales, coherentes con nosotros mismos y con nuestro entorno socio-cultural. Podemos defenderlas ante nuestros interlocutores y enriquecerlas con nuevas experiencias. Dichas formulaciones son, por regla general, puramente intelectuales.

No obstante, cuando vamos al teatro asistimos por completo, es decir, no nos dejamos la cabeza en casa o un brazo en el bar o una pierna en la parada del autobús; se requiere la totalidad de nuestra persona física y psíquica. Y la activación de nuestros sentidos durante la representación nos permitirá percibir lo que allí sucede para después poderlo analizar y construir las formulaciones que definen nuestras ideas y convicciones al respecto.

Todo lo que percibimos durante una representación teatral, lo percibimos por medio de los sentidos; el oído y la vista, en un plano más directo, y en un plano más indirecto, y según como más elaborado (o complejo), las sensaciones. Sean cuales sean, los sentidos están intrínsecamente ligados al cuerpo, a su materialidad, a su fisiología. En cuanto a las sensaciones, estamos ha-



blando del mundo de las percepciones en el que se cruzan varios planos, esencialmente el plano de nuestras memorias, conscientes e inconscientes, y el de las relaciones que establecemos con tal o cual percepción, consciente o inconsciente, procedente del exterior. Por ejemplo, a partir de una pulsión y de su transformación en emoción y concepto: «me han venido arcadas» o «no he podido quedarme quieto» o «he llorado sin saber por qué» o incluso «a mí esto no me afecta». Es una elaboración fruto de este cruce de una sensación con un plano de nuestras memorias conscientes o inconscientes. Por ello muchas veces ni sabemos por qué hemos tenido una particular reacción al ver una obra en concreto.

Es decir, que lo que vivimos cuando vamos a ver teatro es un conjunto de cosas de las cuales algunas somos conscientes y otras se escapan a nuestra racionalidad.

En resumen, uno de los objetivos importantes del teatro es transmitir algo: una idea, una forma de ver las cosas, una emoción, un espacio pulsional, etc. Estos objetivos sólo se pueden alcanzar si el espectador es tocado, al nivel que sea, en su espacio sensible. La sensibilidad, como es bien sabido, es un sentido, y como todos los sentidos, es patrimonio del cuerpo; por lo tanto es éste quien recibe, pese a la voluntad de inhibir toda información que de él provenga.

Hay otro elemento a tener en cuenta: el actor. Porque éste se suba al escenario no deja de ser un ser humano y lo hará con todo lo que él es, sus vivencias y las tensiones que éstas generan y han generado en su cuerpo, haciendo que éste se mueva y reaccione de una forma particular, pese a la tipología requerida por el personaje que debe interpretar y por los requerimientos e indicaciones del director. Por regla general en Occidente, un actor con un poco de formación tiene una percepción de su cuerpo relativamente elaborada; ha seguido algunas clases de cuerpo y en el mejor de los casos ha podido interesarse por su postura y por la percepción de su cuerpo durante la

acción, y tendrá cuidado para situar la voz dentro de su cuerpo. Pero a pesar de ello hay un lenguaje corporal inconsciente que se transmite del cuerpo del actor al cuerpo de los espectadores, y ello de forma completamente ajena al texto pese al trabajo de puesta en escena y de interpretación, y del propio mensaje de la obra. Las tensiones del actor en el escenario, desde lo más profundo hasta la superficie: su actitud corporal, sus movimientos naturales y la gestualidad propia del personaje, pasan sin filtro a la percepción inconsciente del espectador (sería interesante hacer una prueba con dos cámaras, una sobre el actor y la otra sobre el público para poder analizar en tiempo real la acción del primero sobre el segundo). Y aquí entramos en lo que el actor cree dar y lo que da en realidad.

Esta realidad nos lleva al origen de muchas corrientes de juego del actor: desde las técnicas que priorizan al cuerpo sobre la interpretación más analítica e intelectualizada, pasando por las técnicas que buscan la integración de cuerpo e intelecto.

Desde sus orígenes, el teatro se ha planteado el tema de la transmisión; el autor se preocupa de hacer llegar al espectador lo que quiere transmitir. El actor buscará la forma y la técnica más adecuadas para llegar profundamente al espectador, sea cual sea el género. A mi entender este es el origen de la evolución y la transformación de las técnicas; existe una necesidad profunda y ésta genera un nuevo estilo, una nueva técnica. La historia de las técnicas y de los estilos de teatro es tan vieja como el propio oficio o incluso más. Sólo en los periodos de falta de creatividad han nacido las técnicas menores, aquellas que toman una parte por el todo.

Curiosamente esta investigación nunca ha dejado de lado el cuerpo (excepto durante ciertos periodos de oscuridad en los que el cuerpo humano se consideró sede del maligno o un estorbo para el desarrollo del intelecto, pero incluso así la transmisión se realiza siempre por medio del cuerpo), las primeras expresiones escénicas son danzas

o parodias de hechos y las dos se realizan con una importante implicación del cuerpo. En el teatro griego y romano la importancia de la danza, de la máscara y la imitación de personajes es crucial. Si miramos hacia Oriente, la expresión escénica, sea teatral o no, otorga un lugar indiscutible a la transmisión de la expresión por medio del cuerpo, y desarrolla técnicas que se transmiten de forma tradicional desde tiempos inmemoriales. La juglaría de la edad de oro del Mediterráneo occidental, los actos sacramentales, el origen de las procesiones y otros acontecimientos religiosos, el renacimiento del cuerpo en la era cartesiana y puritana por el camino del circo que enseñaba de lo que era capaz el cuerpo en la Italia del siglo XIX, y dos de las revoluciones del teatro del siglo XX procedentes del mundo de la danza (Pina Bausch) y del teatro de calle (La Fura dels Baus) se caracterizan todas ellas por la presencia del trabajo corporal. El cuerpo y el intelecto se sitúan juntos a disposición del teatro, siempre los dos, en ocasiones uno predomina ligeramente sobre el otro pero siempre están –o deberían estar– los dos en escena, es un rasgo indudable, completamente indispensable.

Esta evidencia –que en cada generación tenemos la mala costumbre de olvidar– muy posiblemente haya generado la búsqueda del lenguaje corporal. ¿Qué dice el cuerpo? ¿Cómo descifrarlo? ¿Qué se dice con el cuerpo? ¿Cómo podemos hacer que el cuerpo esté de acuerdo con nuestras palabras y que su sentido le apoye en el escenario? ¿Es el lenguaje corporal comparable al lenguaje hablado? ¿Cuál es su estructura y cuáles son sus reglas? Estas preguntas han sido, y siguen siendo, los principales temas de investigación en muchas escuelas de teatro.

No me extenderé realizando un análisis de todo el proceso teatral ni de su relación con el cuerpo, esta tarea –aunque muy interesante– va más allá de los límites de este artículo y no tengo suficiente competencia en todos los dominios. Hablaré de mi experiencia y de lo que he podido observar en relación a lo que vemos y a lo que vivimos,

de las aproximaciones de ciertas formas de teatro a la transmisión sobre el escenario a todos los niveles (cuerpo, emoción, palabra e intelecto).

En los inicios de la segunda etapa de La Fura dels Baus, a principios de los ochenta, durante el espectáculo *Accions*, los actores se encontraban entre el público, que configuraba una masa de contención de una expresión primaria, sin interferencias, directa del cuerpo al cuerpo: de una pulsión. Con frecuencia los espectadores se encontraban realizando, de forma completamente inconsciente, los gestos que realizaban los actores, torsiones del cuerpo idénticas a las de los cuerpos de los actores según las circunstancias y reacciones corporales de aquello que recibían. La forma de vivir el espectáculo no tenía concesiones: o se estaba dentro y se aceptaba el movimiento o no se entraba y se negaba una realidad, porque, pese a todo, el efecto del espectáculo llegaba por igual. Lo ilustraré con la respuesta de dos espectadores. Al acabar la obra un hombre declaró que él tenía insomnio y que la noche anterior (había visto el espectáculo el día antes) había dormido como un lirón. En otro lugar un joven dijo que lo que acababa de ver no le afectaba en absoluto, curiosamente tenía un color de tez entre amarillo y gris y problemas para conservar el equilibrio, al poco rato vomitó y dio como excusa que había comido algo que le había indispuerto aunque no había ni comido ni bebido nada. Ambos casos habían vivido el espectáculo, uno había aceptado su energía pulsional y se había dejado penetrar por ella; el otro la había rechazado y había inhibido la evidencia de lo que estaba viviendo y el efecto que sobre su cuerpo provocaba. Es por ello que digo que lo que pasa en el teatro nos afecta del modo que sea. Hay que tener en cuenta que en las primeras obras de La Fura dels Baus las barreras de contención intelectuales o sociales que inhibían el paso de la información proveniente de la pulsión hacia la emoción hasta el pensamiento, eran completamente aniquiladas o, por lo menos, su capacidad de

bloqueo quedaba hasta tal punto disminuida que era incapaz de responder ante los impulsos directamente recibidos por el cuerpo.

Estos ejemplos me abren un terreno que, para lo que estoy exponiendo, considero esencial. Desde mi punto de vista, el teatro es un espacio donde la gente acude para vivir algo, para tener una experiencia directa, cara a cara, con la realidad, que permitirá que la gente cambie, les ayudará a alejar de sí mismos cosas que les hacen sufrir o que no les dejan vivir. Sólo por el hecho de identificarse con tal o cual personaje y si este personaje tiene un recorrido *iniciático* (con todas las reservas de este término) el espectador, cuando se identifica con las vivencias del actor y sigue desde la butaca su camino dentro de la obra, es capaz de revivir su mal, aunque sea inconscientemente, y de este modo hacerlo salir, *exorcizarlo*, y también por el hecho de vivir una experiencia colectiva especial dentro del grupo humano como en la Grecia antigua. En muchas zonas de Asia todavía se conserva esta noción de exorcismo, de catarsis colectiva, de vivencia iniciática dentro de la mentalidad de los actores y del público de teatro tradicional, así como de la gente de la calle. El teatro popular en Asia también está impregnado de este poder de transformación del ser humano por medio del acto teatral. Es cierto que hay gente capaz de hacer un teatro en el que todo está bien pensado para que no pase nada. Cuando digo que no pase nada estoy hablando de lo que puede resultar bonito pero vacío, bien representado pero sin alma, previamente consensuado y aceptado, pero sin fondo; en resumen, todo lo que se queda sólo en apariencia y convención. Pero, incluso así, siempre pasa algo: el exceso de tensión de un actor (quizá histriónico) puede hacer que los espectadores salgan cansados o sobreexcitados del teatro, el sufrimiento inconsciente de un actor y la sublimación que de su sufrimiento realiza durante el tiempo de representación puede conducir al público a revivir interiormente una situación todavía

no resuelta y muchas otras cosas por el estilo.

En Japón y en otros países de Asia, existe una forma de hacer teatro (Noh, Kyugen, Bunraku, Katakali, etc.) que nos habla de todo esto, una forma fundamentada en una tradición, en un repertorio clásico, en una enseñanza por transmisión oral de una serie de gestos, de formas de declamar y de posturas, y los estudiantes no reciben una explicación directa de lo que están haciendo; repiten sólo para hacer lo que hace su maestro, que a su vez ya hacía como su maestro y así hasta los orígenes, porque dicen que su función es repetir lo que hicieron los maestros fundadores para que de esta forma la esencia de la obra que representan llegue intacta y con la máxima fidelidad a su destinatario final, el público. Si observamos estas técnicas en detalle veremos que los movimientos que se realizan, desde nuestro punto de vista, son casi abstractos; la forma de representar el claro de luna, una rama que simboliza el bosque o un torrente impetuoso no corresponden a la imagen que nos creamos, ya que los movimientos del actor sugieren pero no explican. Recuerdo una ocasión en que asistí a un intensivo del maestro Komparu en Francia en el que nos permitió llevar una máscara y nos propuso realizar un recorrido en línea recta de unos diez metros, sin darnos demasiadas indicaciones de cómo utilizarla. Cuando llegó mi turno yo empecé a moverme expresando hacia el exterior como en el trabajo de máscara neutra. Mis pasos y la gestualidad de mi cabeza daban a la máscara una clara expresión de lo que sentía y quería hacer sentir, por moderado que eso fuera. Una chica que acompañaba al maestro se rió de una forma curiosa. Cuando acabó la clase le pregunte por qué se había reído (yo creía que en mi prestación había algo extraordinario). Me respondió simplemente que esos no eran movimientos para realizar con una máscara de Noh, que eran demasiado grandes, que querían expresar y que por eso no transmitían nada. Para un actor de teatro tradicional japonés, igual que

para un músico, lo que cuenta no es la expresión de una cualidad hacia el exterior, sino que se concentra en su centro y todo sucede allí, y con esto basta para que esta concentración en la cualidad, dentro de su centro, sea perceptible en el exterior. Después trabajamos con el abanico y empecé a comprender la importancia que tiene la inclinación de un grado de la punta de éste, y que según la velocidad con que se desplace de un punto al otro y por el recorrido que realiza, cambia diametralmente el significado de lo que se está diciendo. Empecé a comprender el sentido de las miles de repeticiones a las que nos sometemos las personas que practicamos artes tradicionales y lo que representan, y que entre realizar un movimiento *más o menos* a realizar uno justo nos va la vida, y esto es válido tanto para las artes marciales como para todas las artes. La práctica del arte de interpretar precisa una concentración extrema, sin fallos, para que aquello que debemos transmitir llegue como debe llegar. Sé que esta afirmación es escandalosa para el actor occidental que cree que la esencia de lo que hay que transmitir precisa la intervención de su personalidad y de los movimientos expresivos adaptados al significado del objeto que se debe transmitir: el fondo de la obra. En el teatro tradicional todo está al servicio de la obra, la forma está codificada, el movimiento pautado y medido y es dentro de esta pauta y medida que se expresa el sujeto de la obra: su esencia. Normalmente, el actor occidental y el actor oriental se enfrentan a la obra a partir de dos visiones distintas. El actor occidental toma la obra y entiende lo que dice, lo que hacen los personajes para explicar la historia y se aplica para hacer llegar la historia dándole una forma que según él exprese mejor el contenido y que según él sea su sujeto, pero como se limita única y exclusivamente a la forma, en realidad sólo es su objeto. En los casos en que se puede revisar la obra o en los que hay más tiempo para la creación, o la obra se trata con una óptica de investigación, una vez pasada la etapa formal, la

obra empieza a destilar ciertos matices que dejan entrever, aunque sea inconscientemente, la esencia de la obra: el sujeto. Personalmente me encanta el momento en que se produce un error; una mofa, un salto en el personaje (de texto o de sobreactuación), un olvido dentro de la gestualidad, ya que en estos momentos se puede ver el sujeto de la obra, lo que se debe transmitir. El actor oriental aplica a la letra lo que pide la obra. Aplica las técnicas preconizadas en tal o cual pasaje, se viste tal como se ha vestido siempre este personaje y dice el texto tal como debe decirse, le aplica los aspectos técnicos y las cualidades de expresión que requiere según las reglas de este personaje y dentro de los tipos pautados de expresión. Se concentra en desaparecer (*Mu Shin / Mu Sotoku*) y convertirse en el personaje, y la esencia de la obra pasa entonces directamente hasta el público sin que él intervenga; evidencia directamente el sujeto ocupándose única y exclusivamente del objeto. Uno de los aspectos propios del actor tradicional oriental es que no analiza, no intenta entender ni comprender por encima de todo y antes que nada la obra en todas sus dimensiones. Sabe que hay una parte desconocida que es tan grande como la conocida (principio del Tao) y se limita a llevar a cabo la que le corresponde. Deja en el vacío su trabajo, lo cual parece impensable en Occidente donde se debe llenar todo, el famoso horror vacui del Románico.

Con frecuencia los alumnos, después de realizar un ejercicio y al ver que éste se repite, no sólo algunas veces sino, a veces, durante semanas, me dicen que este ejercicio ya lo han realizado y que quieren ejecutar otros nuevos. Para el alumno occidental lo que importa es realizar muchos y distintos ejercicios para adquirir un abanico más amplio de conocimientos. Esto podría considerarse si después el alumno continuara el trabajo, profundizando en los ejercicios técnicos propuestos y sometiéndose a corrección periódicamente. Otro aspecto que se añade es la necesidad de comprender inmediatamente, gracias a una explicación y

un razonamiento mental, la utilidad de tal o cual ejercicio, como si fuera un objeto que ya está a punto para el consumo. Respecto a estas dos actitudes, las respuestas por mi parte son, en general, bastante decepcionantes para el alumno ya que si no se profundiza en un ejercicio, si no se deja prevalecer la parte para la cual se realiza el ejercicio, no se podrá acceder nunca a un conocimiento verdadero de una técnica o de una disciplina en particular, y por extensión, a ninguna otra. Ilustraré este propósito con un ejemplo que entrecruza la visión occidental y oriental de la enseñanza. Casi cada año, después de las primeras semanas de clase, una vez los alumnos ya han podido ver cómo funcionan las cosas y se sienten más seguros, se hacen siempre la misma pregunta: «¿Para qué sirve el Haikido?» La respuesta es siempre la misma: «Para nada...» Ya os podéis imaginar el grado de perplejidad del alumnado que este intercambio genera. Esta pregunta se relaciona con varias manifestaciones que he evocado más arriba. En el mundo occidental todo debe pasar, primero y antes que nada, por la comprensión mental. El actor occidental también siente esta necesidad y al cabo de algunas semanas de trabajo, sin una respuesta analítica con la que pueda elaborar una motivación intelectual para continuar una actividad, plantea la utilidad del trabajo. Desde el punto de vista de las artes marciales (y de las artes tradicionales) una pregunta nunca se debe contestar de forma directa, la respuesta (¡en caso de que se dé una!) está en otro marco distinto. El hecho de responder «para nada» cumple esta función. Lo que se espera es una explicación o una justificación (una mala costumbre que tenemos en Occidente de creer que las cosas tienen causalidad única) y lo que se recibe es otro espacio que genera un vacío y, por tanto, el lugar para engendrar nuevas preguntas, por tanto, una fuente de enseñanzas. Por otro lado la respuesta tiene doble sentido; nada es todo (principio del Tao). Todo y nada constituyen una sola unidad que expresa la totalidad. La nada no tiene

sentido si no existe el todo, y lo contrario también es cierto. El alumno recibe una respuesta paradójica que le saca de la dualidad y de la monotonía de la unicidad de respuesta a la que parece que nuestra sociedad nos quiere limitar. Y además, si todas las preguntas, en un trabajo corporal, tienen una respuesta solamente intelectual, la idea que nos hacemos de ellas impide el trabajo a partir de la herramienta principal, el cuerpo. Las imágenes que tenemos de las cosas las genera la mente a partir de las que ya conoce. Si no permitimos su acceso desde otro punto de vista, no dejamos que el cuerpo genere nuevas imágenes. En el trabajo de cuerpo, primero debe ser el cuerpo y después la mente. El trabajo de cuerpo necesita tiempo, mucho tiempo. El aprendiz de actor occidental quiere saberlo todo enseguida, al momento. Y esto es bueno porque si los aprendices no quieren comerse el mundo durante el periodo de aprendizaje significa que algo no va bien. Pero para aprender las cosas se necesita tiempo, mucho tiempo. En las técnicas orientales tradicionales, los estudiantes de teatro empiezan cuando son niños y esperan llegar a cierta edad para poder empezar a acceder a ciertas enseñanzas. En el Bunraku, (títeres japoneses manipulados por tres personas) para aprender el movimiento de los pies se necesita un mínimo de seis años, y ¡esto no garantiza subir finalmente al escenario! Hay que observar que los manipuladores que mueven la cabeza y la mano derecha, los únicos que llevan la cara al descubierto, tienen un mínimo de 55 años y teniendo en cuenta que empezaron de niños, hace 35 años, por lo menos, y que practican diariamente. Y en Occidente sólo es válida la inexperiencia de la juventud, como si viviéramos en una perpetua nostalgia de la adolescencia. Quizá por ello el aprendizaje de las artes tradicionales, a parte de enseñar las técnicas del arte, provee las herramientas para llegar a ser un adulto fecundo.

Otro aspecto es el *Mu Shin* (espíritu vacío) o *Mu Shotoku* (sin intención ni pensamiento). Como ya he dicho, el actor de Noh

se despoja de sí mismo para convertirse en el personaje, es como si su espíritu estuviera vacío (*Mu Shin*), sin intención ni pensamiento (*Mu Shotoku*). Este es un concepto difícil en Occidente, especialmente si tenemos en cuenta que, por regla general, es nuestro gran ego lo que nos empuja a subir al escenario. Y si el espíritu tiene que estar vacío y sin intención ni pensamiento, el actor occidental piensa que quizá a quien verán será a otro que no es él, que no le reconocerán si su pensamiento no se pasea por encima de las tablas. Puede que incluso tenga miedo de perderse definitivamente si pierde el control. Es también por eso que digo que cuando el actor se pierde es cuando empiezo a percibir la obra, su fondo y no sólo al actor. Esta cuestión se trabaja en las artes marciales. Es un concepto que requiere y ha requerido muchos años de estudio y de investigación. Cuando se está ante una persona armada (sable, lanza, bastón) y si ésta está realizando el ataque, es esencial desaparecer, estar vacío, para poder tener el control de la acción. Parece una paradoja, ¿no? Durante mucho tiempo las artes marciales se limitaban a realizar pequeños movimientos desde detrás de la guardia, protegidos por el arma, para provocar una abertura por donde poder entrar y ganar así el combate. Todo para evitar una posición que les dejara bajo el arma del contrario. Por regla general, consideraban que esta posición era la más desfavorable posible, la que les produciría la muerte. La escuela Sinkage (que se inicia en el siglo XVI) ha desarrollado toda una serie de técnicas a partir de esta situación, «encontrarse bajo el sable». Esta posición presenta muchas ventajas y la principal es el control del tiempo y, por lo tanto, también del espacio, de la acción. Me explico: el atacante se encuentra en situación ventajosa, su sable baja a gran velocidad de arriba hacia abajo, la distancia por recorrer le garantiza tocar sin ser tocado. La imagen que presente el atacado es crucial para que el ataque llegue a su fin. Si el atacado está tenso, influye en la reacción del atacante y las zonas de ten-

sión serán fácilmente atacables, como si fueran imanes para la hoja del sable. Si en cambio se desplaza en un movimiento de huida, será seguido por el atacante y tocado, ya que el atacante, dentro de su movimiento, corregirá su trayectoria y tocará. El atacado, para conseguir el control del ataque y, por tanto del atacante, debe seguir el movimiento de éste en una acción que confirma el ataque, que lo ratifica. Para poder realizar esta acción es necesario que el atacado no represente un peligro, ni real ni potencial. Si el atacado se desplaza realizando una maniobra defensiva provocará una reacción defensiva en el atacante. Si el atacado mantiene una actitud poco clara, despertará la desconfianza del atacante. Por ello el atacado no debe mostrar nada, tiene que estar en situación de *Mu Shin*, de silencio del espíritu, si el interior está agitado, el exterior lo expresa. Ante esta situación, el atacante no tiene ningún impedimento para atacar y lo hace sin vacilar. El atacado se transformará en invisible, no porque su cuerpo se haya desmaterializado, sino porque no hay ni intención ni pensamiento, y el cuerpo y el espíritu del atacante no lo perciben. El atacado no está sometido ni a la espera, ni se mueve como efecto de reacción al ataque. Se mueve dentro de otro espacio que lo engloba todo y el ataque representa sólo una parte de éste, no la totalidad. Esto lleva a que cualquier acción que realice el atacado sea eficaz sin que ello perturbe lo más mínimo la realización del ataque. Para ilustrar el hecho de no proyectarse en la acción me remito a la película *Zatoichi* de Takeshi Kitano en el combate final. El samurai que espera a Zatoichi, cuando se inicia la acción final, proyecta, planifica, su acción. Zatoichi lo percibe y cambia un parámetro, haciendo bascular la acción de su lado. El samurai ha fijado la forma, por lo tanto el tiempo y el espacio, y Zatoichi tiene el espíritu sin pensamiento y sin intención, es libre en relación a la forma que tome el ataque y concibe el conjunto como un todo, no como una parcela estrecha como la proyectada por el samurai.

En relación a la concentración y a la ejecución del gesto, hay justo un pasaje de la historia de Japón que lo ilustra de manera clara. En el siglo XVII, durante el periodo denominado Edo, el poder lo ostentaba el señor feudal de la casta de los samurais: el *shōgun*. En aquel tiempo, el *shōgun* era Iyesasu Tokugawa, que había unificado Japón y ejercía su poder con mano de hierro. A su lado había otro personaje muy importante, Yagyū Munenori, del estilo Shinkage, maestro de armas del *shōgun* e intendente general (una especie de ministro del interior, mano derecha –e izquierda– del *shōgun*). Un día, Iyesasu le dijo que irían al teatro a ver al famoso actor de Noh Komparu. Una vez en el teatro, Iyesasu le dijo a Munenori: «obsérvalo con atención y dime si en algún momento lo podrías matar». Munenori se concentró y observó al actor durante toda la representación como si se tratara de un enfrentamiento a vida o muerte. Una vez finalizada la representación, que fue como siempre magnífica, Iyesasu le preguntó si había encontrado un momento en el que lo hubiera podido matar y Munenori contestó que había habido un instante, cuando el actor estaba detrás del tercer pilar, cuando ya salía de escena, entonces lo hubiera podido matar. Iyesasu se fue a ver al actor Komparu y le preguntó cómo le había ido. Komparu le respondió lo siguiente: «¡Ha sido horrible! ¡Sentado entre el público había un hombre que me miraba fijamente y me quería matar! He tenido que hacer un esfuerzo sobrehumano. He necesitado una concentración total para no dejarme llevar por su mirada. Sólo en un momento he sentido que era hombre muerto y ha sido el único momento en que he dejado la concentración, cuando pasaba por detrás del tercer pilar, casi al final».

En la pintura tradicional china o en la caligrafía, los alumnos repiten un modelo durante años, ¡y todos los días! Hasta que un día –tras muchos años– el maestro dice que ya pueden empezar a pintar. Lo que entonces pueden pintar son las pinturas propias del estilo de la escuela y sólo pos-

teriormente podrá reconocer su espíritu en cada pintura. Al repetir los mismos gestos durante años aprenderá a depurar el movimiento de su pincel, a liberar su cuerpo y su mente, a hacer surgir el artista interior. Su mano no estará guiada por una voluntad o por un aspecto de la personalidad, sino por lo que corresponde a cada momento; el gesto justo. Una conocida pintora contemporánea, Brigitte Pazot, me explicaba que ella aprendió la esencia de las técnicas –y algunos de sus secretos– copiando y volviendo a copiar las obras de los grandes maestros de la pintura, aplicando así en su tarea el principio de la enseñanza tradicional de la copia y de la repetición. Las escuelas de arte occidentales han olvidado este principio y buscan la genialidad, engendrando un gran número de objetos vacíos e inútiles para el colectivo humano, alejando así el arte de su función esencial: el vínculo de unión del hombre con sus orígenes. Paradójicamente, el aprendizaje de un arte en profundidad da acceso a todos los demás; a un practicante avanzado en artes marciales le es más fácil aprender la caligrafía, la música, la pintura, etc. Es como si todas las artes trabajaran lo mismo en la base, cada una con sus técnicas particulares. Los alumnos que aceptan en un primer momento entrar en un trabajo sin respuestas dadas y confiando en la técnica, al cabo de un tiempo, comprenden este primer paso del trabajo e inician el camino que les lleva a ser conscientes sobre el escenario. Inician un verdadero trayecto que les permitirá alcanzar la madurez de su arte y de sí mismos.

Para el actor de Noh, el significado de lo que dice no tiene demasiada importancia. Se concentra en el trabajo técnico, respeta las convenciones y aplica a cada personaje las necesidades que requiere. Cuando el actor se sitúa delante del espejo en la *Kagami no ma* (sala del espejo) se concentra en desaparecer como actor y en hacer aparecer al personaje que representa, se convierte en otro. La vida del actor de Noh no es envidiable. El actor europeo interpreta tal o

cual personaje que engrandecerá o hará desaparecer con su carácter y personalidad. El actor europeo está menos encorsetado que el de teatro Noh, incluso es más libre y tiene acceso a muchas más disciplinas que podrá ir adquiriendo y practicando para enriquecer y ampliar sus capacidades de interpretación. Pero, por regla general, choca con un límite; no puede expresar lo que profundamente lleva en su interior, como una contradicción interna que cada vez es mayor. Desde mi punto de vista esta contradicción se origina dentro del propio cuerpo, es una contradicción, se podría decir, «entre dos partes del cuerpo», como si una ofreciera resistencia a la otra y esta resistencia pudiera ahogar su expresión profunda. Es quizá por ello que asociamos el acto de creación al sufrimiento, ya que el artista no puede expresar lo que lleva en su interior debido al combate interno que transforma el cuerpo y el espíritu en un verdadero campo de batalla. Yo sé, no obstante, que se puede crear sin que ello implique forzosamente sufrimiento. Este es mi punto de vista y está vinculado única y exclusivamente a mi experiencia personal, pero en el trabajo de las artes tradicionales esta contradicción, que ciertamente ahoga, y su resolución son las que conforman los principales ejes. En el *aikiken* (técnicas de espada del aikido) hay un elemento importante que es el de la adquisición del «silencio corporal». Esta actitud, como ya he explicado, permite moverse durante la acción del atacante sin impedir la realización del ataque, sin detenerlo ni frenarlo. Y requiere que no haya oposición interna, que una parte del cuerpo no esté contra la otra, que la expresión brote sin intención ni voluntad.

Pero... ¿Y el público? Con tantas idas y venidas entre Oriente y Occidente y mi propia percepción del mundo, me olvidaba de lo más importante, el receptor final de toda esta diatriba del arte: el público.

En primer lugar querría decir que el público va a ver aquello que le interesa, sea aquí o en el otro lado del planeta. Sin embargo, es según la propia cultura que ob-

tendremos una visión concreta de acuerdo con una forma de observar el mundo. En Occidente siempre estamos hablando y siempre estamos rodeados de imágenes que nos llevan de aquí para allá. Nuestra forma de ir a ver un espectáculo estará ligada a ello; querremos texto y música y bellas imágenes, impactantes o delicadas, con efectos. Será necesario que podamos entender el texto, la música deberá tener una relación evidente con la situación o el efecto que estamos viendo o con el sentido del texto declamado. Cualquier situación de desfase entre unos y otros nos resultará desagradable, así como los espacios sin definir que nos encontramos dentro de una obra de teatro o de cualquier otro espectáculo. En cambio en Japón, al menos por lo que respecta a la cultura no occidentalizada, el silencio forma parte de las relaciones. Es habitual ir de invitado a casa de alguien y, aparte de las fórmulas de rigor referentes a la buena educación y al respeto de los unos hacia los otros, no se dirán mucho más. Tomarán el té juntos o comerán, pasearán por el jardín, y los gestos que se hagan, las actitudes ante las cosas, la propia energía que de ellos se desprenda, la sensación que se tenga, serán los criterios de valoración de la calidad de la visita. Otra cuestión son los símbolos. En Japón casi todo está cargado de símbolos. Un gesto en un momento determinado tiene un significado u otro y la gente está atenta a estos elementos de comunicación. La gente expresa con pequeños detalles lo que quiere o lo que propone. Hay además un aspecto muy importante que Occidente también conoce mínimamente, como son las alusiones al cuerpo y a lo que éste expresa. En Japón, el común de la gente tiene la capacidad de hacer una lectura corporal y sabe expresar con frases hechas o con palabras precisas cosas que ve del cuerpo del otro. (Abro un paréntesis para decir que todo lo que podemos leer del cuerpo es inconsciente.) La costumbre existe, la de ver el cuerpo y lo que expresa. Al mismo tiempo hay mucha superstición y los espíritus y fantasmas circulan por todas partes

y forman parte de la vida de los japoneses. Por tanto, el público japonés que va al teatro conoce el código para descifrar e interpretar los movimientos de los actores, los colores simples de los decorados y los signos de los vestidos y caligrafías y el significado de la disposición de los muebles en un espacio concreto. Sabe apreciar también los momentos de vacío (el vacío para ellos es el quinto elemento sin el cual nada podría existir), e incluso los espera (especialmente en el género menor del Kabuki). Los amantes del teatro Noh han aprendido los códigos propios de este arte y son capaces de disfrutar de detalles ínfimos. Las expresiones groseras o chabacanas y sobre todo explícitas más que nada les molestan y aburren. El público de teatro japonés sabe lo que va a ver y sabe interpretarlo.

Desde mi punto de vista, el público no es esa masa que va o deja de ir al teatro de una manera caprichosa, ligada a la moda, a la marea o a los cambios de humor de no se sabe quién. Siempre que me he planteado la cuestión del público, a quien va dirigido un espectáculo, me encuentro confrontado a la misma deontología que delante de los alumnos, y mi respuesta es que cada uno debe estar en su lugar: el artista crea con relación a lo que percibe desde dentro, y el público ve reflejado en el acto del artista su sentir profundo.

El público no es tonto. Quizá no se expresará como antes de forma rubicunda y caracterial, pero si lo que se le propone no le conmueve, irá hacia otro lugar, desamparado y triste, con el alma desolada por no encontrar el consuelo y la reconciliación que el arte otorga. Entonces éste, débil y perdido, se dejará llevar por el marchante de feria de aquí para allá, e incluso irá en grandes rebaños hacia las banales propuestas sin sentido. Pero si siente el olor de algo que le reanima el alma, no lo dejará pasar. Esperemos que los marchantes de feria desaparezcan pronto y quede espacio para el arte, el de verdad, aquel que no lanza cohetes al aire, sino que viene a hablarnos al oído de nuestra herida y nos ofrece consuelo.

Como dice un buen amigo mío, un artista marcial: «Mientras exista el arte, la humanidad atormentada mantiene su esperanza intacta».

Referencias bibliográficas

Libros

- COGNARD, André: *Le corps conscient - Renaître par le geste*. París: Ed. Dervy, 1999.
 — *Le corps philosophe*. Bihorel: Éditions Centon, 2003.
 — *Civilisation et arts martiaux*, Collection «Questions de». París: Éditions Albin Michel, 1996.
 — *Vivre sans ennemi*. Gordes: Les éditions du Relié, 2005.
 DUMAS, Didier: *L'ange et le Fantôme. Introductions à la clinique de l'impensé généalogique*. París: Les éditions de Minuit, 2000.
 YOSHI, Oida: *Un actor a la deriva*. Guadaluajara: Ñaque editora y Editorial La Avispa S. L., 2002.
 ZEAMI, *Il segreto del Nô*. Milán: Adelphi Edizioni, 1966.

Compilaciones

- L'imaginaire de la table, Convivialité, commensalité et Communication*, dirección de Jean-Jacques Boutaud. París: L'Harmattan, 2004.

Revistas

- Daruma - Revue d'études japonaises*, núm. 8/9, (otoño 2000-primavera 2001). Arles: Éditions Philippe Picquier.
Alternatives théâtrales núm. 22 y 23, (abril - mayo 1985). Bruselas.