EL CAMINO DE LA ACTUACIÓN

La Gramática del Pie

Desdeñando la poderosa influencia del Teatro del Arte de Moscú en el corazón del teatro japonés moderno, uno de sus líderes es conocido por haber insistido en que, en principio, los actores japoneses deberían actuar obras escritas en Japonés por dramaturgos japoneses. Él insistió en que un repertorio compuesto exclusivamente por obras extranjeras traducidas al japonés nunca llegaría a ser gran cosa. ¿Por qué? La razón que dio fue, "En primer lugar, nuestra apariencia es incorrecta; nuestros brazos y piernas son demasiado cortos".

El hecho de que las dudas sobre la capacidad del Teatro Japonés moderno para reproducir fehacientemente obras extranjeras hayan sido atribuidas, por lo menos parcialmente, a la escasa longitud de brazos y piernas es interesante en sí mismo. Yo personalmente, no pienso que la apariencia física de un Ruso es automáticamente superior; sin embargo es cierto que la esencia de una puesta de Chejov implica una delicada reconstrucción, en términos físicos, de los comportamientos y moralidad rusas. Los modernos actores japoneses han soportados padecimientos tremendos al lanzarse al esfuerzo de la imitación, sin alcanzar aún una apropiada similitud. Así, el fracaso ha sido atribuido, crudamente, a lo físico: sus brazos y piernas son demasiado cortos.

Desde el mismo comienzo del período Meiji en 1868, han existido tremendos esfuerzos dentro de la cultura japonesa para atrapar y superar la Occidental. Aunque los actores se hayan puesto al frente de estas actividades, ellos solo han conseguido imitar la superficie de las cosas. Si el anteriormente mencionado experto intentó enfatizar, de una vez por todas, la obvia imposibilidad de rehacer el físico japonés, entonces debería loárselo; él demostró habilidad crítica para puntualizar la debilidad fundamental en el occidentalizado teatro japonés moderno. Después de todo, es mejor asumir la verdad tal cual es y abandonar las ilusiones, que continuar mientras se acoge una tremenda sensación de inferioridad. Pero aquellos involucrados con el teatro japonés moderno han adoptado los modismos europeos demasiado viseralmente: la manera de fumar, la manera de usar un pañuelo, la manera de comer. "Louis Jouvert hizo esto, Nemirovich-Danchenko hizo aquello, esta o aquella película muestran esto o aquello". Ellos han realizado un casi patético intento por copiar la superficie de las cosas.

Tomemos como ejemplo la actuación de Takizawa Osamu, el último de los famosos actores que contribuyeron a crear las tradiciones del movimiento de teatro moderno en Japón, en el rol de Vincent Van Gogh. Para preparar el papel, él fue a Francia; hasta caminó en los caminos en los que Van Gogh se paseó lentamente. Y cuando Takizawa oyó que fue encontrada una vieja silla perteneciente al artista, se hizo a hacer una copia y la puso en el escenario. Aún así, el Van Gogh que el actor estaba por interpretar era, en realidad, el creado por el dramaturgo Miyoshi Juro en su "Man of Flame". Como Miyoshi mismo es

japonés, el Van Gogh que creó fue parte de su propio pensamiento, por ende su Van Gogh no se hubiera sentado en una silla como esta. De hecho, bien podría haberse sentado en el suelo, o en un almohadón japonés. Pero para los actores de nuestro moderno teatro, tan ansiosos por recrear la ilusión de la realidad, esta clase de natural y desprejuiciado acercamiento sería visto como imposible. Para ellos, si Van Gogh se hubiera sentado en un gastado y sucio almohadón de algodón, hubiera vuelto a ser Takizawa, y no el personaje que él estaba interpretando. Pero, al menos en mi opinión, una pieza como *Man of Flame* puede solamente evocar un Van Gogh que es muy teatralmente japonés.

Si un actor quiere realmente actuar a la manera extranjera, entonces con solo un maquillaje poco natural no será suficiente; las palabras de Chejov tendrán que hablarse en Ruso, o las de Shakespeare en Inglés. ¡Llegar a este punto sería verdaderamente espléndido! Pero el hecho es que estamos atados a interpretar *Tío Vanya* y *Hamlet* en Japonés. Contrariamente a otros idiomas, el Japonés tiene un acento chillón, y las oraciones pueden ser inusualmente largas. Para bien o mal, así es la lengua que los actores japoneses deben hablar, un idioma gramaticalmente construido de modo que aquel que escucha no puede entender lo que se está diciendo hasta el final de la frase, un idioma en que el verbo va al final de la oración. Aún así, nuestros actores tratan de gesticular con esta lengua como si fueran rusos, ingleses o franceses. El gesto está íntimamente ligado a las palabras que se hablan; de hecho, las palabras representan gestos humanos. No pueden decirse palabras que no estén íntimamente conectadas a sensaciones y ritmos corporales. Por esta razón, no importa cuan largos nuestros brazos y piernas pudieran ser, o cuanto pueda mejorar nuestra presencia física, ningún actor japonés podrá imitar los modales Chejovianos tan bien como lo haría su par ruso - mientras esté hablando japonés. La pregunta de la apropiada apariencia física no tiene nada que ver con el asunto en cuestión; es, en primer lugar, una premisa sin sentido.

El arte de la actuación en vivo no puede ser juzgado por cuan cercanamente pueden los actores imitar la vida de todos los días, en el escenario. Un actor usa sus palabras y gestos para tratar de convencer a su audiencia de algo profundamente verdadero. Es este intento el que debe ser juzgado. En estos términos, la mayoría de los actores japoneses, sin importar si sus brazos y piernas son cortos, gordos o lo que sea, son capaces de ofrecer interpretaciones que bien podrían adecuarse a piezas traducidas de una manera bastante distinta. Un actor, cualquiera sea la longitud de sus brazos y piernas, parecerá sin gracia si no puede proyectar un sentido de profunda verdad a su audiencia. La nacionalidad del actor es inmaterial. Obviamente las piernas de Marlene Dietrich son hermosas, pero el escenario no es el cine. Nada en el escenario disfruta el beneficio de un condescendiente primer plano. Las piernas, aunque sean gordas y cortas, cuando se perciben como una parte del cuerpo del actor en su totalidad, no atraen la atención sobre sí mismas. Un actor puede crear una apariencia fina; en verdad, la creación de una apariencia deseada puede ser usada como una definición de actuación. Cuando una interpretación es verdaderamente efectiva, aún un actor pequeño puede hacer una figura imponente - puede incluso parecer más grande que el escenario mismo.

La manera en que se usan los pies es la base de la interpretación en un escenario. Hasta los movimientos de los brazos y manos pueden solo aumentar las sensación inherente de las

posiciones corporales determinadas por los pies. En muchos casos la posición de los pies determina hasta la fuerza y matices en la voz del actor. Un actor puede actuar sin brazos y piernas, pero actuar sin pies sería inconcebible.

El *nõ* ha sido definido muchas veces como el arte de caminar. Los movimientos de los pies del actor crean el ambiente expresivo. El uso básico que se le da a los pies en *nõ* consiste en un movimiento de arrastre. El actor camina al arrastrar sus pies, se da vuelta con un movimiento parsimonioso, y acomete un ritmo con sus pies de la misma manera. Las partes superiores de su cuerpo permanecen prácticamente inmóviles; hasta los movimientos de sus manos están extremadamente limitados. Sin importar si un actor está quieto o en movimiento, sus pies son el centro de atención. Estos pies, encerrados en *Tabi* (medias blancas bifurcadas) otorgan uno de los más profundos placeres del *nõ*, cuando se mueven desde una posición de reposo hacia delante o hacia atrás, hacia la derecha o la izquierda, arriba y abajo con su propio ritmo independiente. Estos patrones de movimiento del pie pueden ser creados a partir de la íntima relación de los pies del actor con la superficie del escenario *nõ*. La esencia vital del arte depende de la adecuación y profundización de las relaciones de los pies con el escenario, con el propósito de brindar una expresión de los movimientos del pie lo más atrayente posible. De hecho, todas las performances teatrales involucran esta clase de arte ambulatorio.

La danza clásica, por ejemplo, depende igualmente de los pies, como lo hace el *kabuki* tradicional japonés. En el *kabuki* (excepto en las piezas domésticas donde los personajes pueden sentarse en reiteradas ocasiones), gran parte del placer de la audiencia proviene de mirar los movimientos del pie del actor, los cuáles son muchas veces más pronunciados que en el *nõ*. El *hanamichi* (la pasarela que conecta el auditorio con el escenario *kabuki*) es particularmente apropiada para enfatizar el arte de los pies.

De todas formas, desde el advenimiento del teatro moderno en Japón, el uso artístico de los movimientos del pie no ha continuado su desarrollo. Esto es malo, porque el realismo en el teatro debería verdaderamente inspirar un banco de formas y estilos de caminar. Dado que es comúnmente aceptado que el realismo debería intentar reproducir fehacientemente en el escenario los expresiones superficiales de la vida, el arte de caminar ha sido reducido, en menor a mayor medida, a las formas simples de movimiento naturalista. Aunque todavía cualquier movimiento en el escenario es, por definición, una fabricación. Debido a que en el realismo hay más espacio para una variedad de movimientos que en el *nõ* o en el *kabuki*, esta variedad de posibilidades ambulatorias deberían ser exhibidas en forma artística. A mi modo de ver, una de las razones por las cuales el teatro moderno es tan tedioso para ver es porque no tiene pies.

Desde que el teatro japonés moderno trata de tomar el arte dramático europeo y casarlo teatralmente con el estilo de vida del Japón contemporáneo, no hay más espacio para el movimiento de pies descalzos o desnudos. Por tener que usar zapatos para actuar, los actores han, en alguna manera, perdido sus pies.

Cuando un actor se pone zapatos, los movimientos de sus pies están limitados. Golpear, deslizar, caminar con los pies hacia adentro, caminar chueco - todo esto esta virtualmente negado para él. Cuando un actor se esfuerza por hacer estos movimientos, sus tobillos o su

tendón de Aquiles le dolerán, y le saldrán ampollas en sus pies. Hasta en Occidente, el calzado especialmente diseñado y desarrollado para la danza clásica se asemeja de alguna manera al calzado utilizado en las tradicionales artes teatrales del Japón. El *tabi* japonés, que ha servido durante tanto tiempo para esta disciplina, puede bien usarse en el escenario aún hoy. Nosotros usamos ocasionalmente *tabi* en nuestra vida cotidiana, pero estos siempre sugieren una cierta formalidad. El teatro moderno no hace nada para promover la expresividad de los pies; los pies son usados meramente como los usamos en la vida de todos los días. En el *nõ*, donde los fantasmas son los protagonistas, existe el arte del pie; pero en el teatro moderno, cuya intencionalidad es mostrar seres vivientes, no lo hay. Cuan irónico es esto, ya que en el folklore japonés los fantasmas son invariablemente representados sin pies.

Para el entrenamiento de los actores en mi compañía, tengo un ejercicio en el cual los hago golpear sus pies contra el piso, al ritmo de una música, por un período dado de tiempo. Golpear puede no ser el término más exacto, ya que ellos aflojan ligeramente su área pélvica, y luego se mueven al golpear el suelo vehementemente. Cuando la música finaliza, utilizan lo último de su energía y caen al suelo. Permanecen echados, en calma, como si estuvieran muertos. Luego de una pausa, la música empieza de nuevo, esta vez suavemente. Los actores se levantan en sintonía con esta nueva atmósfera, cada uno a su manera, y finalmente retornan a una posición completamente vertical. Este ejercicio se basa en movimiento (acción) y quietud, y el contraste entre expulsión y contención de fuerza corporal. A través del aumento de la capacidad aeróbica, este ejercicio desarrolla una concentración de fuerza en el cuerpo.

El elemento esencial en la primera porción musical de este ejercicio de entrenamiento es el continuo golpeteo del piso, utilizando una fuerza continua y pareja sin aflojar la parte superior del cuerpo. Si el actor pierde la concentración en sus piernas y en el área pélvica, perdiendo de esta manera la sensación de estar fortalecido y templado, no será capaz de continuar hasta el final con una energía unificada y establecida, sin importar cuan lleno de energía pueda sentirse. Lo que es más, si el actor no tiene la determinación para controlar cualquier irregularidad de la respiración, entonces hacia el final del ejercicio la parte superior de su cuerpo necesariamente comenzará a temblar, y él perderá el ritmo. En cualquier caso, la energía que se produce al golpear el piso con los pies se disipa en la parte superior del cuerpo. Yo pido que los actores golpeen el piso con toda la energía posible; la energía que no es absorbida apropiadamente trepará hacia arriba y provocará que la parte superior de sus cuerpos tiemble. Con el propósito de minimizar esta transferencia, el actor debe aprender a controlar y contener la energía en la región pélvica. Focalizando en esta parte del cuerpo, debe aprender a medir continuamente la relación entre las partes superiores e inferiores de su cuerpo, todo mientras prosigue con la acción de golpear.

Por supuesto, la idea de que un actor pueda aprender a controlar el porcionamiento de su energía, unificándola a través de su área pélvica, es difícilmente exclusiva de mis ejercicios de entrenamiento. Todas las técnicas físicas empleadas en el escenario involucran seguramente el mismo principio. Lo que creo haber agregado, como sea, es la idea de golpear el piso - forzando el desarrollo de una conciencia especial basada en este golpeteo del suelo. Este concepto deriva de mi convicción de que para el actor la percepción básica de su fisicalidad proviene de sus pies.

En la vida ordinaria, tenemos poca conciencia de nuestros pies. El cuerpo puede sostenerse en armonía sin para nada sentir o percibir la relación de los pies con la tierra; al golpear, llegamos a entender que el cuerpo establece su relación con el suelo a través de los pies, que el suelo y el cuerpo no son dos entidades separadas. Somos parte del suelo. Nuestro ser volverá a la tierra cuando muramos.

Se ha dicho frecuentemente que el concepto detrás de mis ejercicios es, de alguna manera, muy japonés, pero yo no creo que esto sea así. Aún el bailarín de ballet que intenta despegarse del suelo siente principalmente una íntima relación con la tierra. De acuerdo al erudito holandés Gerhard Zacharias, en su libro *Ballet* de 1964, el más clásico de los movimientos del ballet, la pirueta (pirouette), es concebido en los siguientes términos:

> La pirueta es un símbolo de la fuerza que se requiere para presionar hacia abajo el pie. El pie que aparece en un sueño es aquel órgano del cuerpo que toca el suelo, expresando la conexión entre el cuerpo y la superficie de la tierra. Cuando uno piensa en lo que la pirueta simboliza, que la rodilla representa lo que está conectado al mundo subterráneo, a lo sensual - considérese la etimología genu (knee) y genus (sexo). Después de todo, la imagen de la rodilla para los Griegos no sugería la adoración de los dioses en el Monte Olimpo; la rodilla era utilizada para honrar a los dioses en el mundo subterráneo o terrenal. Sófocles tiene a Edipo, quién antes de ir en la muerte hacia los dioses del mundo subterráneo, se arrodilla y reza a la Tierra misma... cuando se reza a los dioses del submundo, arrodillarse no sugiere totalmente devoción o servidumbre, es más bien una expresión de unión con ellos.
> La pirueta, en la danza clásica, representa (contrariamente a las explicaciones académicas usuales) la manifestación de un armonía dinámica, un equilibrio entre altura y profundidad, cielo y tierra, levedad y peso.

Las tradicionales artes japonesas de interpretación comparten este balance entre altura y profundidad, cielo y tierra. En el caso japonés, el equilibrio, el origen de la fuerza, emana en todas direcciones desde la zona pélvica que irradia energía en el espacio horizontal. Por esta razón, mientras la parte superior del cuerpo se mueve lo más posible hacia arriba, la parte inferior trata de descender en una especie de movimiento opuesto (o de reacción). De este modo, la sensación, establecida por los pies, de una íntima conexión con el suelo es reforzada al máximo. El gesto simbólico de arrastrar los pies o de golpear rítmicamente, consecuentemente revela esta sensación de intimidad con el suelo.

Aquel profundo estudiante de la cultura japonesa Origuichi Shinobu (1887 -1953), en su estudio de las artes tradicionales japonesas, atrajo la atención sobre un consistente deseo de golpear un ritmo con los pies; esta práctica en el escenario sin duda deriva del poderoso golpeteo de los pies originalmente usado para alejar mágicamente el mal. Si este es el caso, el tradicional espacio usado para la actuación en el teatro japonés puede ser definido en términos del área que puede facilitar dichos movimientos. Vestigios de esto pueden encontrarse en las ancestrales danzas aún representadas en el *nõ* llamado *sanbaso*, el cual incluye la clase de golpeteo de pies que fue diseñado para crear una sensación de paz y armonía al tiempo que el interprete se mueve en un determinado espacio.

La serie de movimientos que he diseñado, que van desde caerse a pararse, empiezan con la repetición rítmica de los movimientos de golpeteo, en los cuales el cuerpo, haciendo centro en el área pélvica, se hace firme; los movimientos de la parte superior del cuerpo están diseñados para enviar suavemente fuerza a lo largo del cuerpo entero. Cuando el actor se para, se mueve como una marioneta al ritmo de la música. De este modo el ejercicio elimina la percepción ordinaria del cuerpo. De aquí que, cuando la gran mayoría de los actores empieza estos ejercicios, los matices de sus movimientos desaparecen y ellos tienden a moverse en forma mecánica y no natural. Mi experiencia muestra que los actores americanos, tan involucrados en el teatro realista (naturalista), reaccionan de esta manera con mayor frecuencia. Cuando ellos comienzan, ejecutan los movimientos de golpes de pie con una fuerza considerable, pero pronto pierden energía y comienzan a moverse en forma vaga y distraída. De esto ellos concluyen que mis ejercicios son de alguna manera "japoneses", que los Americanos no pueden ejecutarlos por que sus piernas son más largas que las de los actores japoneses. Cuando los Americanos refunfuñan por las dificultades de ejecutar estos ejercicios, hasta algunos miembros de mi equipo se encuentran respondiendo que las piernas de los Americanos son demasiado largas. Pero no hay absolutamente ninguna conexión entre estos ejercicios y la longitud de las piernas de un actor. Tampoco la fuerza del actor es la cuestión. Estos ejercicios intentan servir para descubrir una conciencia propia del interior del cuerpo, y el éxito del actor al a hacerlos confirma su habilidad para hacer este descubrimiento. El actor aprende a hacerse conciente de las muchas capas de sensibilidad dentro de su propio cuerpo. Un actor japonés no tiene más aptitud para tener éxito, o para desarrollar estas habilidades en su propio cuerpo, que cualquier otro.

El gesto de golpear el suelo, ejecutado por europeos o japoneses, da al actor una sensación de la fuerza inherente en su propio cuerpo. Es un gesto que puede conducir a la creación de una espacio de ficción, tal vez hasta un espacio ritual, en el cual el cuerpo del actor puede alcanzar una transformación desde lo personal a lo universal.

En el área de Yoshino de la Prefectura de Nara, en el templo de Tokuzoji, existe una danza de persecución del demonio que tiene lugar tarde a la noche cada 3 de Enero; se llama *shishi-oi*, o la "ceremonia de persecución del jabalí". Los aldeanos, descalzos, lloran (aúllan) una serie de sílabas, *chenyato, chenyato*, al tiempo que golpean fieramente con toda su fuerza sobre el piso del recinto *Jizo*. La actual generación de aldeanos parece creer que el ritmo de tan descontrolado golpeteo fue originalmente pensado como un medio para alejar los jabalís que venían a saquear los campos. De acuerdo a "La Historia de las Artes Tradicionales en Japón", compilada por la Sociedad Investigadora de las Artes, la palabra *shishi*, que los granjeros toman con el significado de "jabalí" (o chancho salvaje), es en realidad una deformación de la palabra "mago", *shushi*. En esta interpretación, las reverberaciones derivadas de golpear el suelo tenían por objeto, originalmente, ayudar a ahuyentar los espíritus malvados, y poseían un significado mágico al hacer que se cumplan estas plegarias. También a mi modo de ver, la idea de hacer tanto ruido con el propósito de ahuyentar jabalís, difícilmente se ajusta a la etimología de la palabra *shishi*. Tal vez, había algunos intentos, por supuesto, para ahuyentarlos, pero los chanchos difícilmente pudieran haber sido el único objetivo de los granjeros. Hay muchas cosas que dañan los cultivos, algunas no necesariamente visibles para el ojo. No hay duda de que el significado original de la palabra *shushi* - mago - es el aplicable en este caso. De todas formas, lo que me interesa de esto no es la etimología del nombre, sino el hecho de que los granjeros

golpearan sus pies contra el suelo. Desde tiempos ancestrales, golpear el suelo ha constituido un ritual conectado a la agricultura. Servía como un gesto para suprimir a aquellos espíritus malignos que pudieran dañar a los cultivos y a los hombres. Más tarde este ritual también se convirtió en un hechizo para prevenir los predadores actuales, de modo que ambas funciones se suplían en un mismo acto.

En el libro sobre las artes Japonesas Tradicionales mencionado más arriba, se describe una ceremonia similar, a la cual se le dio el mismo nombre. Fue hasta hace poco representada en un lugar llamado Kuroyama en la Prefectura de Okayama. En este caso, no se golpeaba el suelo, la parte inferior de las paredes del templo eran embadurnadas con arcilla y los participantes golpeaban con todo su poder sobre esas superficies, usando unas varas especiales hechos de madera de sumac. Este tipo de ceremonias de golpeteo parecen haber sido parte del comportamiento ceremonial japonés desde el comienzo de nuestra cultura.

La diosa *Shintõ* Ame Uzumi no Kami, quien bailaba sobre una vasija dada vuelta enfrente a la Cueva de la Roca Divina, golpeaba con su bastón con una especie modales de encantamiento. Muchos consideran que la danza representa los comienzos mitológicos del *kagura*, las danzas sagradas del *Shintõ*. Origuchi Shinobu, en su "Seis lecturas de las Artes Tradicionales Japonesas", dice lo siguiente sobre la famosa danza (según lo registrado en el *Kojiki* y otros repositorios de leyendas japonesas ancestrales):

Esta vasija dada vuelta puede decirse que representa la Tierra; sirve como simbolismo del suelo. Golpear sonoramente en la tierra, golpearla con una vara y gritar, indica que el alma, que ha estado durmiendo dentro de la tierra, retozando escondida en ella, o mantenida dentro de ella, puede ahora surgir. El alma puede ahora ser liberada para unirse con otros dioses que están cerca.

El acto de golpear no significa solamente empujar, suprimir o alejar al enemigo, sugiere también un llamado por la energía de un objeto de adoración, el absorber esa energía en uno mismo, el llevar esa energía viva a la madurez. Este gesto puede alejar espíritus malvados y atraer resultados mágicos, permitiendo a los buenos espíritus entrar en el cuerpo del que lo interpreta con una fuerza superior a la de los malos espíritus. Los muchos gestos de golpeteo en *kabuki* y *nõ* sin duda derivan de esta clase de sensaciones físicas. La frase típica "golpea en las seis direcciones" puede interpretarse como un gesto hacia los espíritus, poniendo en actividad esa energía espiritual, confrontándola, tomándola para uno mismo. Cuando el espíritu ha entrado en el que interpreta estas acciones, esta persona se vuelve valiente y se encuentra a sí mismo listo para realizar actos de fuerza y valor.

Es por estas razones que los clásicos dramas japoneses eran comúnmente interpretados en puntos donde se pensaba que habitaba esta clase de espíritus, por ejemplo el sitio de un entierro, o un monolito o pila sobre una tumba. La construcción del escenario *nõ*, aún en su forma actual, incluye jarras vacías implantadas bajo el piso; la parte de abajo del escenario es ahuecada. El propósito de esto no es solamente el efecto artístico de obtener mayores reverberaciones cuando el actor golpea con sus pies. Estos sonidos pueden tomarse también como medios para ayudar a atraer la energía espiritual del lugar, una convocatoria a los espíritus ancestrales para arribar y poseer el espíritu del intérprete en una especie de

alucinación. Los ecos producidos conforman, a través de una sensación física, la prueba de que existe una respuesta mutua entre el actor y el espíritu.

Aún hoy, los intérpretes sobre el escenario necesitan esta clase de sensaciones. La ilusión de que la energía que da fuerza a nuestro cuerpo puede recibirse a través de los pies es completamente natural. Por fortuna, los actores *nõ* han continuado actuando sobre la base de esta noción hasta nuestros días. La tumba o pila funeraria representa el interior del útero de una madre que ha dado a luz; la superficie a su alrededor representa la madre misma. Consecuentemente las acciones del intérprete se basan en la premisa de que él puede trascender su ser individual y actuar, simbólicamente, en nombre de toda la humanidad.

Zacharías ha dicho que:

> En "El mundo de la Danza" de Kurt Sach, el autor ha escrito, en lo concerniente a una danza para obtener cosechas abundantes, que hubo una tribu en Tasmania, hoy extinta, que poseía un dispositivo secreto para hacer llover. Se tiraban al suelo y rodaban, golpeando con sus manos y pies. Con este gesto imitaban los truenos y relámpagos con sus propios cuerpos; por analogía, ellos buscaban la lluvia. Este ritual ancestral parece haber existido también en una vieja danza alemana.
> Cuando Moisés dejó Egipto, golpeó su caña contra la roca como le ordenó Dios y de ese modo encontró agua. Distintas formas de esta ceremonia de golpear pueden verse en rituales de muchas culturas. Una versión es el aplaudir con las manos, un gesto de adoración ampliamente observado. Este golpear puede verse como un gesto de dar a luz, del esfuerzo de sacar energía (el golpear una piedra de chispa podría sugerir otra analogía). En el ballet el concepto de *battement* transmite el mismo significado. Involucra la adquisición, y luego la liberación, de energía psicológica y física.

Comúnmente en los gestos que existen, más allá de diferencias culturales específicas, la parte inferior y los pies siempre parecen más "operativas" que la parte superior del cuerpo. Los pies solos pueden golpear la tierra, lo cual representa la única fundamentación y autoridad del hombre. Los pies han provisto, hasta ahora, el medio último de conexión entre el hombre y la tierra.

Los actores japoneses contemporáneos deben actuar en una variedad de estilos (dejando de lado el *nõ* y el *kabuki*, donde los métodos de actuación, fijados largo tiempo atrás, involucran un repertorio fijo) Toda clase de lenguaje escénico es empleado, desde el diálogo reminiscente del *kabuki* mismo, hasta la forma de japonés que se utiliza cuando el texto es traducido de otros idiomas; desde el más contemporáneo lunfardo que mezcla el Inglés con el Japonés, hasta el lenguaje del drama de ideas o aquel usado en la cultura popular; desde diálogos hasta largos monólogos. Y las palabras no son los únicos elementos involucrados. En términos de movimiento, los actores deben tomar en cuenta vestuarios de estilo japonés así como también ropa occidental. Necesitan ensayar diferentes clases de movimiento, desde la danza necesaria para los musicales hasta la quietud absoluta que se requiere cuando se sientan en el *tatami* al estilo japonés. Un actor comprometido tratará de manejar el más amplio rango de movimientos posible. La tarea es verdaderamente difícil dado que el público naturalmente espera presenciar diversas

habilidades sobre el escenario. Por esto, mientras el estilo de lenguaje escénico cambia, los movimientos del actor y su percepción psicológica deben alterarse. Para que una interpretación transmita su completa esencia al público, la apropiada relación entre las palabras que se hablan y los movimientos del actor debe quedar firmemente establecida.

Si, como en el caso de los actores *nõ*, la parte superior del cuerpo se mantiene recta y permanece quieta mientras la voz del actor es empujada hacia afuera desde el abdomen para que resuene a través del cuerpo, el intérprete no puede manejar la clase de lenguaje escénico usada en obras tan avantgarde como las de Samuel Beckett o Eugene Ionesco, o en obras tan contemporáneas como las de Dara Juro o Betsuyaku Minoru. El cuerpo del actor *nõ* ha sido entrenado para producir una clase de vocalización unísona, empleando una voz brillante y clara, un sonido particularmente inapropiado para el diálogo escénico. Los famosos actores *nõ* actúan solo *nõ*, sin intentar otras formas de teatro. La mayoría de los intérpretes modernos, hablando en general, no están entrenados al nivel de los actores *nõ* o *kabuki*. De hecho, si un actor moderno recibió alguna forma de entrenamiento para el escenario moderno, entonces estaría arriesgando convertirse en una especie de actor *nõ*, una nueva clase de *onnagata* quien solo podría interpretar papeles circunscriptos, limitados a un solo estilo dentro de todo el rango posible en el teatro contemporáneo.

Cualquiera que sea su nivel de entrenamiento, un actor debe continuar afilando su percepción tanto de su voz como de su cuerpo. En algún sentido, un intérprete contemporáneo termina estando tan ocupado como una persona en un supermercado. Él podría tener que conocer las técnicas vocales tradicionales usadas en *nõ* y *kabuki*, así como también las usadas en la música popular y operística occidentales; necesita un conocimiento de las técnicas de danzas tradicionales japonesas, danza moderna, estilos informales de danza *nõ*, hasta esgrima. Un actor no puede simplemente decidir por sí mismo que habilidades requiere. Una mirada a las escuelas para entrenamiento de actores y estudios en América y también en Japón revela la misma diversidad de cursos. Es como si los artistas prospectivos necesitaran tener disponible el entrenamiento en todas estas áreas. Pero desde mi punto de vista, todo este entrenamiento no debería simplemente tener por objeto mostrar los talentos de un actor. Yo lo veo mas como un medio para descubrir el substrato que yace debajo de la superficie en estos estilos divergentes.

La Expresión en el teatro no consiste meramente en movimientos como de danza. Lo que hace al teatro teatral involucra todas las variaciones del cuerpo cuando se habla. Yo he intentado examinar meticulosamente todas las posturas usadas en la vida diaria de una persona, especialmente cuando habla. Las palabras que hablamos verdaderamente influyen en nuestra situación física, pero existe un número limitado de situaciones básicas que pueden ser observadas en un número finito de combinaciones. La primera tarea del actor contemporáneo es objetivar estas situaciones corporales, determinar el contexto emocional que las palabras crearán en un determinado conjunto de circunstancias, y luego ser consciente de estas relaciones.

¿Cuáles son entonces las posturas básicas involucradas en la conducta de nuestra vida diaria? Para simplificar la descripción, las posiciones del cuerpo pueden dividirse en dos categorías, aquellas en que el cuerpo está quieto y las del cuerpo en movimiento. La quietud (dejando de lado el dormir, por supuesto) puede luego dividirse en tres grupos:

parado, sentado en una silla, y sentado en el suelo. En la posición de parado el balance puede alcanzarse en una pierna, pero usualmente uno se mantiene vertical sobre sus dos piernas. La posición sentado varía dependiendo en la forma en que se doblan las piernas y la forma de la silla, pero un normalmente dobla las caderas; como en parado, hay solo una posición básica. La posición más común para una persona japonesa es sentada en el suelo, en sus muchas variantes. He adaptado las distintas divisiones empleadas por Irisawa Tatukichi en su estudio de 1921 *Lo concerniente a los hábitos para sentarse del Japonés*:

Sentado en el piso:

a) pies doblados debajo de las piernas
b) pies doblados por fuera de las piernas
c) piernas cruzadas
d) piernas cruzadas con la palma de los pies hacia arriba
e) piernas cruzadas con los pies parcialmente entrecruzados
f) piernas cruzadas con los pies totalmente entrecruzados
g) sentado con los pies extendidos
h) una pierna cruzada, un rodilla doblada
i) ambas piernas dobladas
j) en cuclillas, abrazando las piernas con las manos
k) arrodillado

Hay varias maneras de sentarse con ambas piernas dobladas. Esta posición sentada fue adoptada por los nobles en tiempos ancestrales. La variante de arrodillarse en un pie puede verse en el *nõ*. La posición de cuclillas es usada al defecar, y en la lucha de *sumõ* se observa la posición de ponerse en cuclillas sobre los dedos de los pies. Todas implican un movimiento de apertura de las rodillas. Estas, con otras variantes - sentarse con los pies debajo de las piernas como cuando uno se sienta con las piernas hacia un lado, o arrodillarse cuando las caderas están levantadas - representan el total de cinco posiciones básicas para sentarse en el piso, que probablemente sean todas las posibilidades.

Luego vienen las posiciones en movimiento, cuando el cuerpo cambia su posición. Los modos comunes de movimiento involucran el caminar sobre ambas piernas, pero también hay movimientos que se hacen cuando uno está parado o sentado. Los movimientos hechos cuando uno está parado pueden ser descriptos de la siguiente manera: En el movimiento normal de caminar, las plantas de los pies y los talones se elevan y el caminar se produce al empujar con los dedos del pie. Este movimiento es llevado al extremo por bailarinas de ballet y ciertos animales ungulados. De acuerdo a *Kondõ Shirõ* en su libro *Conversaciones acerca del pie* :

> Los animales que caminan sobre los dedos de sus pies, como los perros, gatos y otras especies carnívoras, no tocan el piso con sus talones. Son capaces de caminar comparativamente rápido.
> Los animales ungulados como los ciervos, cabras, y caballos también se paran sobre sus dedos, que constituyen la pezuña, y de este modo pueden caminar bastante rápidamente.
> Los animales que caminan con la planta de sus pies, como ratas, osos, castores, y otros, caminan con todo su pie plano contra el suelo y por ello se mueven

comparativamente lento. El hombre, quien también pertenece a la clase de primates que caminan con pies horizontales al suelo, se para en ambas piernas y camina con el talón plano, una técnica que representa una manera especial de moverse aún dentro de esta categoría.

De acuerdo a este sistema de categorías, las pesuñas proveen el medio de movimiento más rápido, particularmente al correr.

Existe también una gran variedad de movimientos usados al caminar: deslizar los pies sobre el piso sin levantar las plantas: una caminata con los pies apuntando ligeramente hacia adentro (caminata de paloma) como la usada en el *onnagata* en *kabuki*, en la que las caderas se doblan ligeramente y los dedos delos pies se doblan ligeramente hacia adentro; moverse con los dedos de los pies apuntando ligeramente hacia afuera, como en el patinaje; caminar chueco con las plantas de los pies mirándose y apoyadas parcialmente en su borde; o caminar de costado con un movimiento de deslizamiento.

Los movimientos que se hacen al estar sentado pueden clasificarse en tres grandes categorías: moverse agachado, moverse pesadamente con la planta de los pies, y gatear usando los dedos de los pies. Estas movimientos de usan al defecar o al jalar la marca en una lucha de *sumõ*, y pueden ser vistos en actividades diarias como desmalezar un jardín.

Las tres formas básicas de movimiento son las que se ejecutan mientras se camina, estamos parados, y sentados. Pero debe recordarse que las acciones humanas, las que involucran movimiento y las que no, fluyen en un continuum. Por ejemplo, una persona sentada con sus pies debajo de las piernas podría moverse hasta apoyar un rodilla, luego pararse sobre las plantas de sus pies, levantarse con los dedos de los pies para sacar un libro de un estante, después sentarse a leer.

¿Cómo entrelaza el actor estas situaciones corporales y movimientos físicos en una serie de acciones interconectadas? ¿Y cómo mantiene el necesario equilibrio físico de modo que, sin desbaratar su control de la respiración, pueda articular vocalmente la imagen teatral por la que está pugnando, cualquiera que sea el idioma involucrado? Parte de mi entrenamiento está basado en una teoría de como el actor puede llegar a esto. Por supuesto, un gran intérprete trascenderá cualquier clase de rutina de práctica. El hecho de que estos ejercicios pudieran tener algún efecto en un actor no garantiza en absoluto que se convertirá en un intérprete superlativo. Lo que he desarrollado es una especie de "gramática" física para actores que actúan, basada en mis propias ideas. Cuando hay personas que hablan juntas, como fuera, su meticulosidad gramática no asegurará automáticamente que ellos produzcan un conversación *viva.*

Pensando en los diferentes tipos de colocación del cuerpo desde otra perspectiva, los cambios en postura y movimiento muchas veces parecen íntimamente relacionados a las diferencias en la posición de los pies. Es por esta razón que esta gramática, esta manera de usar los pies, ha sido desarrollada en base a las diferencias en sensaciones percibidas por el cuerpo cuando se conecta con el suelo. La meta es asegurar y enriquecer la unificación histriónica de toda la expresión corporal acompañada de la palabra. El actor puede de esta manera tener una percepción diferente dela existencia en el escenario de la que siente en la

vida de todos los días; no necesita confrontar su cuerpo y su lenguaje escénico en un comportamiento fingido o vacío; ambos pueden funcionar como uno. El tendrá sus pies en el suelo, en el más completo sentido de la expresión. Puede decirse que lo valioso de mi entrenamiento es comenzar y terminar con los pies.

En la mayoría de las casas japonesas construidas en la actualidad, y particularmente en los modernos departamentos de estilo occidental, ya no hay vestíbulos ni pisos de madera. Aunque puede ocasionalmente encontrarse alguno, la superficie está revestida y no puede verse la madera desnuda. Ya no es posible observar niños o un ama de casa echada en cuatro patas con un trapo para lustrar. La aspiradora se ha convertido en el medio aceptado para la limpieza. Sin embargo la percepción de que nuestras manos son también nuestros pies, obtenida de un movimiento del tipo de limpiar pisos, es importante. Un niño que experimente esta sensación entenderá, aún luego de crecer, que otras partes del cuerpo distintas de los pies pueden tener un diálogo con el suelo. ¿Por qué será, me pregunto, que los arquitectos han eliminado esta clase de espacios?

Porque los vestíbulos y pasillos de madera han desaparecido, los pies y manos del hombre moderno han sido separadas los unos de las otras; hemos olvidado que el hombre es uno de los animales. El espacio es ahora pensando para múltiples usos, por sus posibilidades funcionales; un área tiene muchas veces las mismas características de otra área. Al tratar de construir espacios ideales para vivir usando este concepto "democrático", los espacios son divididos provechosamente en cuadrados -arriba, abajo, izquierda, derecha, frente y fondo, todos construidos con el mismo material. Los cielorrasos han desaparecido también; o, más precisamente, desde que las habitaciones se han convertido en cajas, cada lado de la caja - incluyendo el cielorraso- puede brindar la misma función. Tradicionalmente, un piso nunca hubiera podido transformarse en un cielorraso. La idea de superficies reversibles en un vivienda solo ha sido posible con advenimiento de la arquitectura moderna. Puede observarse, simbólicamente, el mismo principio en los teatros también.

En los teatros *kabuki* construidos hasta el final del siglo pasado, una torre era edificada sobre los aleros o el portón del frente. Esta torre servía como medio para anunciar públicamente el hecho de que las interpretaciones teatrales estaban permitidas, y se pensaba que era el punto al cual los dioses descenderían. Al entrar al escenario, los actores miraban tanto a la torre como a los espectadores, de modo que cuando daban sus respetos al público hacían lo propio con la torre también. Como en el ballet clásico, el saludo final era para los espectadores divinos que se decía residían detrás del audiencia actual. El *hanamichi*, que elevó las pasarelas usadas en el teatro *kabuki*, era un espacio en el cual se interpretaba para los dioses, y un sendero en el cual se caminaba con el objeto de rendir respeto a ellos. Virtualmente todos los teatros modernos han eliminado tanto las pasarelas elevadas como la torre, dejando solo un espacio cuadrado y vacío. Así, el espacio teatral, como el espacio para vivir, puede girarse de arriba hacia abajo y de atrás a adelante. Cada lado es lo mismo.

Tal vez este es un cambio natural. El hombre moderno ya no cree en dioses que no puede ver; en el teatro, los dioses se han convertido en los mismos miembros del público. Cualquier espacio que - aunque aparentemente inútil - pueda inspirar un sentido sagrado, ha desaparecido. Los dioses no solo descendían en las torres de los teatros *kabuki*; ellos vivían, invisiblemente, en los espacios vacíos. Aún hoy, si uno hace un viaje en lo más profundo de

las montañas, pasará por lugares que están vallados pero que no exhiben ninguna otra cualidad especial. Si uno se queda allí, algún espíritu u otro poder aparentemente se manifiesta en ese espacio, y uno tal vez se encuentre repentinamente llorando. Estos vestigios de la tradicional susceptibilidad japonesa por el espacio pueden aún encontrarse en santuarios *Shintõ* o en el escenario *nõ*. En nuestros días, sin embargo, no importa cuantas lágrimas pudiera uno derramar, este espacio está vacío, sin valor. Parece no haber más razones para construir un sendero hacia él; del mismo modo, los teatros modernos han abandonado cualquier intento de construir pasarelas que conecten con los dioses. Torres, *hanamichi*, el puente sobre el teatro *nõ*, todos han sido abandonados.

Por esto, por más colorida que sea, una obra moderna pierde un profundidad interna, y el arte del movimiento disminuye también; sus pies, de alguna manera, no están en el suelo. Tal vez es por esto que el drama naturalista moderno, que acostumbraba parecer "nuevo", ahora parece "viejo" a los ojos de las generaciones más jóvenes. Por supuesto yo no pregono que los dioses sean llamados otra vez al teatro moderno. Pero no puedo evitar sentir que, al menos nos beneficiaríamos de una rampa o dos, en las cuales pudiéramos realmente ejercitar nuestros pies para prevenir el deterioro físico.

En el teatro construido para mi compañía en Toga-mura, el escenario consiste de dos pasarelas o rampas que sirven como espacio donde actuar. Entre la pasarela de atrás y la de adelante, se instala una estructura como particionada. Dependiendo de si está abierta o cerrada, varias entradas y salidas pueden ser establecidas. Cuando la puerta está completamente cerrada, solo el área de adelante puede usarse como espacio interpretativo. Cuando la división se saca completamente, ambas rampas pueden usarse al mismo tiempo.

El escenario y el teatro están construidos de madera al estilo de las granjas de montaña japonesas con su techos empinados. Cuatro pilares centrales se elevan para soportar la estructura y, a primera vista, el espacio escénico parece representar el del escenario *nõ*. De hecho, muchos visitantes subrayan esto, tal vez por la colocación de los pilares centrales. En verdad, la construcción y disposición del escenario son completamente diferentes. El escenario *nõ* tiene un área interpretativa central. El actor entra desde el puente; después de cruzarlo, camina hacia un espacio vacío que representa el área de actuación. Una vez que pisó sobre el puente él debe eventualmente retirarse por aquella ruta también. En nuestro teatro de Toga, no existen tales estructuras adheridas ni a ala izquierda ni al ala derecha del escenario. No importa por donde entra el actor, puede retirarse con libertad por cualquier dirección que elija. De este modo no hay un escenario principal restringido o un escenario trasero como en el *nõ*; nuestro espacio de actuación esta diseñado para un flujo continuo de movimiento. Es esta clase de espacio para fluir lo que he llamado "pasarela". El protagonista de una obra *nõ* usualmente aparece por un tiempo corto, y desde la tumba; cuando él ha terminado su asunto en la tierra, debe retornar al sitio de donde vino. ¡Él estaría en problemas sin un destino apropiado! Es mi modo de ver, que el hombre moderno, quien no tiene un lugar que pueda llamar propio y cuyos dioses han partido, vive mejor en la clase de escenario que yo he construido. Todos nosotros, siempre, en cualquier lugar, parecemos vivir una vida compuesta de pasadizos.