

por la incomprensión del pensamiento empírico de los actores, es decir por la incapacidad de superar los confines establecidos para el espectador.

El estudio de las prácticas espectaculares del pasado es esencial. Es verdad, la historia del teatro no es sólo la cisterna de lo antiguo, es también la cisterna de lo nuevo, del conocimiento que una y otra vez ha permitido y permite trascender el presente. Toda la historia de las reformas teatrales del novecientos, tanto en Occidente como en Oriente, muestra la estrecha ligazón de interdependencia entre reconstrucción del pasado y nueva creación artística.

Sin embargo, quien escribe la historia del teatro se enfrenta a menudo con los *testimonios* supérstites sin tener suficiente experiencia de los procesos artesanales del espectáculo. De este modo corre el riesgo de no hacer historia y de acumular en cambio deformaciones de la memoria: quien no posee un conocimiento personal del teatro no puede interpretar y alcanzar una imagen viva y autónoma de la vida teatral y de su sentido en otras épocas y culturas.

A esta figura de historiador sin conocimiento de las prácticas artesanales corresponde la del "artista" encerrado en los estrechos límites de su quehacer, ignorante del curso completo del río en el cual navega su barquito, y convencido de estar en contacto con la verdadera y única realidad del teatro.

Esto significa hacerse esclavo de lo efímero. El inexperto de la historia y el inexperto de la práctica unen, sin quererlo, las propias fuerzas para envilecer al teatro.

Aquellos que han luchado contra un teatro envilecido y han intentado transformarlo en un ambiente con dignidad cultural, estética y humana, han extraído fuerza de los libros. A menudo ellos mismos han escrito libros, especialmente cuando querían liberar la práctica escénica de la subordinación a la literatura.

La relación que une *teatro y libro* es fecunda. Sin embargo tiende a desequilibrarse a favor de la palabra escrita que permanece. Las cosas estables tienen una debilidad: la estabilidad. De este modo la memoria de las experiencias vividas como teatro, una vez traducidas en frases que perduran, corren el peligro de petrificarse en páginas que no se dejan traspasar.

EN LA CANOA DE PAPEL - Bs. As.,  
CATÁLOGOS, 1994

EUGENIO BARBA  
III  
PRINCIPIOS  
QUE RETORNAN

La Antropología Teatral es un estudio *sobre el actor y para el actor*. Es una ciencia pragmática que resulta útil cuando el estudioso llega a través de ella a "palpar" el proceso creativo y cuando, durante éste, el actor incrementa su libertad.

Consideremos, para comenzar, dos categorías de actores que comúnmente se identifican como "Teatro Oriental" y "Teatro Occidental". Es una diferenciación errada. Para evitar falsas asociaciones con áreas culturales y geográficas concretas, invertiremos la brújula y la usaremos de modo imaginario hablando de un Polo Norte y de un Polo Sur.

El actor del Polo Norte es aparentemente menos libre. Modela su comportamiento escénico según una red de reglas bien experimentadas que definen un estilo o un género codificado. Este código de la acción física o vocal, fijado en una peculiar y detallada artificialidad (ya sea el ballet o uno de los teatros clásicos asiáticos, la modern dance, la Opera o el mimo) es susceptible de evoluciones e innovaciones. En principio, sin embargo, todo actor que ha elegido ese tipo de teatro se debe adecuar, e inicia su aprendizaje despersonalizándose. Acepta un modelo de *persona* escénica establecido por una tradición. La personalización de este modelo será la primer señal de su madurez artística.

El actor del Polo Sur no pertenece a un género espectacular caracterizado por un detallado código estilístico. No tiene un repertorio de reglas taxativas a respetar. Debe construirse él mismo las reglas sobre las cuales apoyarse. Inicia su aprendizaje a partir

de las dotes innatas de su personalidad. Usará como punto de partida las sugerencias que derivan de los textos a actuar, de las observaciones del comportamiento cotidiano, de la emulación en la confrontación con otros actores, del estudio de los libros y los cuadros, de las indicaciones del director. El actor del Polo Sur es aparentemente más libre, pero encuentra dificultades mayores al desarrollar en modo articulado y continuo la calidad de su artesanía escénica.

Contrariamente a lo que pareciera a primera vista, es el actor del Polo Norte el que tiene mayor libertad artística mientras que el actor del Polo Sur queda fácilmente prisionero de la arbitrariedad y de una excesiva falta de puntos de apoyo. La libertad del actor del Polo Norte se mantiene en el interior del género al que pertenece y se paga con una especialización que hace difícil salir del territorio conocido.

En abstracto se sabe que no existen reglas escénicas absolutas. Estas son *convenciones* y una "convención absoluta" sería en sí misma una contradicción. Pero esto es cierto sólo en abstracto. En la práctica, para que un complejo experimentado de reglas pueda ser verdaderamente útil para el actor, debe ser aceptado como si fuese un complejo de reglas absolutas. Para realizar esta ficción explícita, a menudo se considera útil mantenerse a distancia de estilos diferentes.

Un rico *anecdotario* cuenta como casi todos los maestros asiáticos y algunos grandes maestros europeos (como por ejemplo Etienne Decroux) prohíben a sus alumnos arrimarse a otras formas espectaculares, aun como simples espectadores. Sostienen que sólo de este modo se preserva la pureza y la calidad del propio arte, y sólo así el alumno demuestra la dedicación a la vía elegida. Este proceso de defensa tiene la ventaja de evitar la tendencia patológica que a menudo deriva de tener conciencia de la relatividad de las reglas: el pasar de un camino a otro con la ilusión de acumular experiencia y ampliar el horizonte de la propia técnica. Es verdad que un camino vale como otro, pero sólo si se los recorre hasta el fin. Hace falta un compromiso tal que por largo tiempo no permita pensar en ninguna otra posibilidad. "Imponerse reglas simples, que no se traicionan jamás" afirmaba Louis Jouvet<sup>1</sup> consciente también, que los principios de partida de un actor deben defenderse como su bien más preciado, y que un pro-

ceso de sincretismo demasiado veloz lo contaminaría irremediablemente.

Hoy el *ambiente teatral* es por un lado reducido, pero por el otro ilimitado. A menudo los actores viajan fuera de su cultura, hospedan extranjeros, teorizan y divulgan la especificidad de su arte en contextos extraños, ven otros teatros, pueden quedar fascinados y por lo tanto deseosos de incorporar en su trabajo algunos de los resultados que le han interesado o conmovido. Inspirarse en tales resultados implica que a veces surjan malentendidos. Algunos pueden ser creativos; basta pensar en el pasado, Bali para Artaud, China para Brecht y el teatro inglés para Kawagami. Pero continúan siendo ignoradas la sabiduría que se encuentra bajo estos resultados, la técnica oculta y la visión artesanal que los anima.

Esta fascinación por el *aspecto exterior*, que hoy, a causa de la intensidad de los contactos, corre el riesgo de someter la evolución de las tradiciones a bruscas aceleraciones, puede conducir a la promiscuidad que homogeneiza.

¿Cómo "comer", teniendo también el tiempo y la química para digerir los resultados de los demás? *Lo opuesto* de una cultura colonizada o seducida no es una cultura que se aísla, sino una cultura que sabe cocinar a su modo y comer aquello que toma o llega desde el exterior.

Sin embargo los actores y bailarines (no olvidemos que hablamos siempre de los unos y los otros), se sirven y se sirvieron de algunos principios comunes de los tantos pertenecientes a cada tradición en cada país. En torno a estos principios nos podemos reunir sin peligro de practicar forma alguna de promiscuidad.

Descubrir estos *principios-que-retornan* es la primer tarea de la Antropología Teatral.

"Las artes —escribió Decroux— se parecen en sus principios, no en sus obras."<sup>2</sup> Podríamos agregar: los actores tampoco se asemejan en sus técnicas, sino en sus principios.

Estudiándolos, la Antropología Teatral presta un servicio tanto para aquel que tiene una tradición codificada, como para el que le falta; para quien está golpeado por la degeneración de la rutina, o para el que está amenazado por la disolución de una tradición; tanto para los actores del Polo Norte como para aquellos del Polo Sur.

## \* Cotidiano y extra-cotidiano

Los buenos actores del Polo Norte (bailarines, mimos de la escuela de Decroux, actores modelados por la tradición de un pequeño grupo y que han elaborado su codificación personal, actores de los teatros clásicos asiáticos modelados por poderosas tradiciones) poseen una cualidad de presencia que estimula la atención del espectador cuando realizan una demostración técnica, en frío. No quieren expresar nada en tales situaciones, y sin embargo existe en ellos un núcleo de energía, una irradiación sugestiva y sabia, aunque no premeditada, que captura nuestros sentidos.

Se podría pensar en una "fuerza" particular del actor, adquirida por años de experiencia y de trabajo, y en una dote técnica particular. Sin embargo la técnica es un uso particular del cuerpo. Este se utiliza de manera sustancialmente diferente en la vida cotidiana y en las situaciones de representación. En el contexto de cada día la técnica del cuerpo está condicionada por la cultura, el estado social y el oficio. En una situación de representación existe una técnica del cuerpo diferente. Se puede entonces distinguir una técnica cotidiana de una técnica extra-cotidiana.

Las técnicas cotidianas son tanto más funcionales cuanto menos se piense en ellas. Por esto nos movemos, nos sentamos, trasladamos los pesos, besamos, señalamos, asentimos y negamos con gestos que creemos "naturales" y que en cambio son determinados culturalmente. Las diferentes culturas tienen diferentes técnicas del cuerpo dependiendo si se camina o no con zapatos, si se llevan pesos en la cabeza o en la mano, si se besa con la boca o con la nariz. El primer paso para descubrir cuáles pueden ser los principios del *bios* escénico del actor, su "vida", consiste en comprender que a las técnicas cotidianas se contraponen técnicas extra-cotidianas que no respetan los condicionamientos habituales en el cuerpo.

Las técnicas cotidianas del cuerpo están en general caracterizadas por el principio del mínimo esfuerzo, es decir, lograr el máximo rendimiento con el mínimo uso de energía. Las técnicas extra-cotidianas se basan, por el contrario, sobre el derroche de energía. A veces hasta parecieran sugerir un principio opuesto respecto del que caracteriza las técnicas cotidianas, el principio del máximo uso de energía para un mínimo resultado.

Cuando estaba en Japón con el Odin Teatret, me preguntaba qué significase la expresión *otsukarasama* con la cual los espectadores agradecían a los actores al final del espectáculo. El significado exacto de esta expresión —una de las tantas fórmulas de la etiqueta japonesa, particularmente indicada para los actores— es: "Tú estás cansado".

Sin embargo el despliegue de energía no basta por sí solo para explicar la fuerza que caracteriza la vida del actor.

Es evidente la diferencia entre esta *vida* y la *vitalidad* de un acróbata y hasta algunos de los momentos de mayor virtuosismo de la Opera de Pekín y de otras formas de espectáculo. En estos casos, los acróbatas nos muestran "otro cuerpo" que sigue técnicas tan diferentes de aquellas cotidianas que parecen perder todo contacto con estas. No se trata ya de técnicas extra-cotidianas, sino simplemente de "otras técnicas". En este caso no existe una dilatación de la energía que caracteriza las técnicas extra-cotidianas cuando se contraponen a las técnicas cotidianas. En otras palabras no existe ya relación dialéctica. Sólo distancia: la inaccesibilidad, en definitiva, de un cuerpo de virtuoso.

Las técnicas cotidianas del cuerpo tienden a la comunicación, las del virtuosismo a provocar asombro. Las técnicas extra-cotidianas tienden, en cambio, hacia la información: estas, literalmente, *ponen-en-forma* al cuerpo volviéndolo artístico/artificial, pero *creíble*. En-ello-consiste la diferencia esencial que la separa de aquellas técnicas que lo transforman en el cuerpo "increíble" del acróbata y del virtuoso.

## \* El equilibrio en acción

La comprobación de una cualidad particular de presencia escénica lleva a la distinción entre técnicas cotidianas, técnicas del virtuosismo y técnicas extra-cotidianas del cuerpo. Son éstas últimas las que tienen relación con la pre-expresividad, la vida del actor. *Elas la caracterizan aún antes que esta vida comience a querer representár algo.*

La afirmación precedente no es aceptable fácilmente. ¿Es que existe quizá un nivel del arte del actor en el cual él esté vivo, presente, pero sin representar ni significar nada? El actor, por el

bailarines  
o clásicos

hecho mismo de enfrentar a los espectadores, pareciera estar obligado a representar algo o alguien. Y sin embargo hay actores que usan su presencia para representar su ausencia. Parece un juego de ideas, y sin embargo, es una figura del teatro japonés.

En el Nô, en el Kabuki y en el Kyogen, se puede individualizar un perfil intermedio entre los dos que normalmente definen la figura del actor, es decir su identidad real y su identidad ficticia. Por ejemplo: en el teatro Nô, el segundo actor, el *waki*, representa a menudo su propio no-estar, su ausencia de la acción. Ellos activan una compleja técnica extra-cotidiana del cuerpo que no debe servir para personalizar, sino "para hacer notar su capacidad de no personalizar". Esta elaborada negación artística se reencuentra también cuando el personaje principal sale de la escena: el *shite*, ya despojado de su personaje, pero no por esto reducido a su identidad cotidiana, se aleja de los espectadores con la misma cualidad de energía que tornaba viva su representación.

También los *kokken*, los hombres vestidos de negro que asisten al actor en escena, son llamados a "actuar la ausencia". Su presencia no expresa ni representa nada, pero se remite tan directamente a las fuentes de la vida y la energía del actor, que los expertos afirman que es más difícil ser *kokken* que actor.

Estos ejemplos extremos muestran que existe un nivel en el cual las técnicas extra-cotidianas del cuerpo tienen que ver con la energía del actor en estado puro, es decir en el nivel pre-expresivo. En el teatro clásico japonés este nivel aparece a veces al descubierto. Sin embargo, éste está siempre presente en todos los buenos actores de toda tradición o género. Es la sustancia de su presencia escénica.

Hablar de "energía" del actor significa utilizar un término que se presta a mil equívocos. La palabra energía debe ser llenada rápidamente de virtualidad operativa. Etimológicamente significa "estar en trabajo". Pero ¿cómo entra el cuerpo del actor en trabajo en un nivel pre-expresivo? ¿Con qué otras palabras podríamos sustituir la palabra "energía"?

Quien tradujera en una lengua europea los principios de los actores asiáticos, usaría palabras como "energía", "vida", "fuerza", "espíritu" para los términos japoneses *ki-ai*, *kokoro*, *io-in*, *koshi*; los balineses *laksu*, *virasa*, *chikara*, *bayu*; los chinos *kung-fu*, *shun toeng*, o los hindúes *prana*, *shakti*. La imprecisión de las traducciones

ocultan bajo grandes palabras las indicaciones prácticas de los principios de la vida del actor.

Intentemos recorrer el camino en sentido contrario: ¿cómo traducir nuestro término energía?

"Nosotros decimos que un actor tiene o no *koshi* para indicar que posee o no la energía justa en el trabajo" me traduce el actor Kabuki Sawamura Sojurô.

*Koshi*, en japonés, no indica un concepto abstracto, sino una parte bien precisa del cuerpo: las caderas.

Decir "tienes *koshi*, o no tienes *koshi*", significa al pie de la letra "tienes caderas — no tienes caderas". ¿Qué significa para un actor tener o no caderas?

Quando caminamos según las técnicas cotidianas del cuerpo, las caderas siguen el movimiento del caminar. En las técnicas extra-cotidianas del actor Kabuki, Nô y Kyogen, las caderas deben permanecer, por el contrario, fijas. Para bloquear las caderas mientras se camina, es necesario plegar ligeramente las rodillas y usar el tronco como un único bloque, usando la columna vertebral que de este modo presiona hacia abajo. Se crean así dos tensiones diferentes en la parte inferior y en la parte superior del cuerpo, que obligan a encontrar un nuevo equilibrio. Se trata de un medio para activar la vida del actor y sólo en un momento posterior se vuelve una característica particular de estilo.

x La vida del actor se basa, en realidad, sobre una alteración del equilibrio.

*Suriashi*, "pies que lamen", es el nombre del modo de caminar del teatro japonés Nô. El actor no separa jamás los talones del piso, avanza o gira sobre sí levantando sólo los dedos de los pies. Un pie se desliza hacia adelante, la pierna anterior está ligeramente doblada, la posterior está extendida, el cuerpo —contrariamente a lo que haría normalmente— se apoya sobre la pierna posterior. El estómago y los glúteos están contraídos, la pelvis, inclinada hacia adelante, está dislocada como si un hilo tirase hacia abajo la parte anterior y otro la parte posterior hacia arriba. La columna vertebral está tensa "como si se hubiese tragado una espada". Los omóplatos tienden a acercarse lo más posible y por consiguiente los hombros se bajan. Cuello, nuca y cabeza están derechos sobre la línea del tronco. Usan el cuerpo —según una imagen de Meyerhold para uno de sus ejercicios de biomecánica— como el

l  
dame  
contorno  
narica

ojo

e

casco de una nave cuya estructura se inspira en el esqueleto de los peces pero, a diferencia de éstos, no es flexible sino que está sostenida por un eje extremadamente sólido.

Esta elaborada estabilidad de tensiones cuyos detalles permanecen invisible bajo pesados y suntuosos trajes, determina en su conjunto la presencia sugestiva del acto Nô. Estos dicen: "El Nô es una danza del caminar".

También el *Kabuki* es una "danza del caminar". Su actor sigue dos criterios diferentes, *aragoto* y *wagoto*. En el *aragoto*, estilo "rudo", se aplica la "ley de la diagonal": la cabeza debe ser la extremidad de una línea diagonal fuertemente inclinada cuya otra extremidad está constituida por el pie extendido lateralmente hacia el exterior. Todo el cuerpo se mantiene en un equilibrio alterado y dinámico sostenido por una sola pierna.

El *wagoto* es el así llamado estilo "suave" o "realista". El actor utiliza un modo sinuoso de moverse que recuerda el principio del *tribhangi* de la danza clásica hindú. *Tribhangi* significa "tres arcos". En el Odissi hindú, el cuerpo de la bailarina debe arquearse como una "S" que pasa a través de la cabeza, la espalda y las caderas. En toda la estatuaria clásica hindú (como en la estatuaria griega después de Praxiteles) el principio de la sinuosidad del *tribhangi* se hace evidente. En el *wagoto* del *Kabuki*, el actor mueve su cuerpo en una ondulación lateral mediante una acción de la columna vertebral que produce una continua amplificación del desequilibrio en la relación entre el peso del cuerpo y su base, los pies.

En el teatro balinés, el actor se apoya sobre la planta de los pies levantando lo más posible la parte anterior de los dedos. Esta postura disminuye a casi la mitad la base de sustentación del cuerpo. Para no caer, el actor está obligado a separar las piernas y doblar las rodillas.

El actor hindú de Kathakali se apoya sobre los lados externos de los pies, pero las consecuencias son idénticas. Esta nueva base implica un cambio radical del equilibrio que tiene como resultado una postura de piernas abiertas y rodillas dobladas.

En el ballet clásico europeo, otra forma codificada, reencontramos la intención de obligar al actor a un equilibrio precario desde las posiciones de base.

Si en un día cualquiera entramos a una clase de principiantes en la escuela de ballet del Teatro Real de Copenhague fundada

por Bournonville en 1830, podemos escuchar al maestro repetir a los niños de 7 u 8 años: "¡Contrae los glúteos! Imagina que tus piernas estén cerradas por un cierre de cremallera. El peso hacia adelante, no sobre los talones. Los talones deben estar apenas, pero apenas levantados del suelo. ¡No demasiado! Sólo lo necesario para que pase un trozo de papel. ¡El público no debe darse cuenta que están levantados! El tronco está inmóvil, como una caja. Las piernas son las que lo llevan. ¡Derechos! Como si sus estómagos tuviesen hambre y se estirasen. Deben tenderse hacia lo alto con el tronco, como si yo les tirase de los cabellos hacia arriba". Este fatigoso equilibrio de lujo de la postura de base se desarrolla luego en las maravillas y en la ligereza de los *arabesques* y de las *attitudes*.

En todas las formas codificadas de representación se encuentra este principio constante: una deformación de la técnica cotidiana de caminar, de desplazarse en el espacio, de mantener el cuerpo inmóvil. Esta técnica extra-cotidiana se basa en la alteración del equilibrio. Su finalidad es un equilibrio permanentemente inestable. Rechazando el equilibrio "natural" el actor interviene en el espacio con un equilibrio "de lujo": complejo, aparentemente superfluo y con alto costo de energía. "Se puede nacer con la gracia o con el don del ritmo, pero no con el del equilibrio inestable."<sup>3</sup>

Se podría afirmar que este equilibrio "de lujo" es formalización, estilización, codificación. Generalmente se usan estos términos sin interrogarse sobre los motivos que han conducido a la elección de posiciones físicas que traban a nuestro "ser naturales", el modo de utilizar nuestro cuerpo en la vida cotidiana.

¿Qué sucede exactamente?

El equilibrio —la capacidad del hombre de mantenerse erecto y de moverse de este modo en el espacio— es el resultado de una serie de interrelaciones y tensiones musculares de nuestro organismo. Cuando ampliamos nuestros movimientos —realizando pasos más grandes que lo habitual o teniendo la cabeza adelantada o hacia atrás— nuestro equilibrio está amenazado. Es el momento en que entran en acción una serie de tensiones para impedir que nos caigamos. La tradición del mimo moderno se funda sobre el *déséquilibre* para dilatar la presencia escénica.

El que ha visto un espectáculo de Marcel Marceau seguramente

se ha detenido a considerar, al menos por un instante, el extraño destino de aquel mimo que aparecía sobre la escena sólo por pocos segundos entre un número y otro, llevando un cartel en donde se anunciaba el título del siguiente que Marceau ejecutaría.

Pierre Verry fue por largo tiempo el mimo que presentaba los carteles de los números de Marceau, y ha contado cómo intentaba reunir el máximo de presencia escénica en el breve instante en que aparecía sobre la escena sin deber —y sin poder— hacer nada. Para obtener este resultado en los pocos segundos de su aparición, se concentraba para alcanzar un "equilibrio lábil". De este modo su inmovilidad se convertía en una inmovilidad dinámica. Por falta de otra cosa, Pierre Verry se veía obligado a reducirse a lo esencial, y descubría lo esencial en la alteración del equilibrio<sup>4</sup>.

Cuando estamos erguidos, no podemos de ninguna manera estar inmóviles. Aun creyendo estarlo, minúsculos movimientos desplazan nuestro peso. Se trata de una serie continua de ajustes con los que el peso incesantemente pasa a presionar distintas partes, ya sobre la parte anterior, ya sobre la posterior, ya sobre la parte derecha del pie, ya sobre la izquierda. Estos micro movimientos están presentes aun en la inmovilidad más absoluta, a veces más reducidos, otras más amplios, a veces más controlados, otras menos, de acuerdo a nuestra condición física, edad u oficio.

Existen laboratorios científicos especializados en analizar el equilibrio midiendo los diferentes tipos de presión que realizan los pies sobre el suelo. En los diagramas que se obtienen podemos leer cuán complicados y trabajosos son los movimientos que se realizan para quedarse quieto. Se ha experimentado con actores profesionales. Si se les pide que imaginen que están llevando un peso, corriendo, caminando, cayendo o saltando, ya esta imaginación sola produce una modificación inmediata de sus equilibrios, mientras que no lo produce en otras personas, en las que la imaginación queda en el mundo de las ideas sin consecuencias físicas perceptibles<sup>5</sup>.

Todo esto nos puede decir mucho acerca de la relación entre procesos mentales y tensiones musculares. Sin embargo no nos dice nada nuevo sobre el actor. Decir que un actor está habituado a controlar su presencia y a traducir en impulsos físicos las imágenes mentales, quiere decir, simplemente, que un actor es un

actor. Pero las madejas de micro-movimientos reveladas por los laboratorios científicos en los cuales se mide el equilibrio nos ponen sobre otra pista: ellas son la fuente de vida que anima la presencia del actor.

Retornando al teatro Nô. La espiritualidad que caracteriza sus espectáculos se colorea según los estilos de las principales familias de actores. Estas diferencias estilísticas están en relación con las diferentes soluciones dadas al problema de la composición de un equilibrio "de lujo". Un especialista de teatro japonés escribe:

Mi impresión luego de haber visto a muchos actores de diferentes familias Nô, es que el cuerpo se inclina ligeramente hacia adelante. Pero Shiro me ha dicho que en las familias Kanze y Kongô existen demasiadas diferencias individuales, por lo cual no se puede generalizar; en la familia Hôshô el cuerpo tiende a apoyarse ligeramente en la parte posterior; y en las familias Kita y Komparu, se acentúa la flexión de las rodillas, de modo que el cuerpo parece ir hacia abajo en vez de hacia adelante o hacia atrás. Como regla general, me ha dicho Shiro, la demasiada inclinación hacia adelante hace aparecer inestable al cuerpo y reduce la presencia escénica del actor, mientras que inclinarse demasiado hacia atrás impide que la energía sea proyectada hacia adelante. Esto significa para mí que cada actor particular debe encontrar el punto crítico de inclinación justa para su postura de base.

Normalmente cuando una persona está en posición erecta, el peso del cuerpo está distribuido en partes iguales sobre la planta de los pies. Esto no sucede en el Nô. Kita Nagayo, un actor de la familia Kita, ha explicado en una lección realizada en 1981 en el UCLA Summer Institute, que el peso debería cargarse sobre la parte anterior del pie, una indicación que ya había oído a otros autores, sea de Nô como de Kyogen. En cambio, Nomura Shiro, me ha dicho que cuando él está de pie, su peso se apoya sobre los talones (...) El modo particular de distribuir el peso sobre los pies también puede ser el resultado del porte que cada actor considera más eficaz<sup>6</sup>.

Las posiciones de base de las formas clásicas de teatro y de danza asiáticas son otros ejemplos de la distorsión consciente y controlada del equilibrio. Lo mismo se puede decir para las posiciones de base del ballet y para el sistema del mimo de Decroux donde se abandona la técnica cotidiana del equilibrio para encontrar un equilibrio de lujo que dilata las tensiones en el cuerpo. He dado estos ejemplos porque en ellos el equilibrio de lujo está par-

icularmente visible para el espectador y codificado por reglas bien precisas para el actor. Estos mismos principios, aun sin ser tan evidentes pero igualmente conocidos, pueden reencontrarse en todo actor eficaz, incluso en las tradiciones no codificadas o cuando su estilo se presenta en forma realista o detrás de una simple naturaleza.

"Nos preguntarán si el modo de caminar en escena es distinto del normal. Sí. Es distinto." De este modo Torzov-Stanislavski comienza el curso de plástica diferenciando la marcha de un actor dramático de la coreografía de un bailarín. Explica las diferencias, los peligros de ambos de enfatizar y las condiciones necesarias de la plástica que es "una energía que brota de las profundidades secretas del ser (...) Procediendo a través de la red del sistema muscular y excitando los centros motores internos, la energía provoca la acción externa". Por lo tanto él se explaya acerca del andar escénico justo y sobre los sistemas para desarrollarlo y corregirlo. "En otras palabras, aprendemos a caminar *ex novo* en escena."

Torzov-Stanislavski propone un ejercicio después del otro explicando las consecuencias que derivan de los diversos tipos de calzado: los de las mujeres chinas, "muy estrechos con zuecos cortos en lugar de las suelas normales" y el de las señoras de hoy, que se sacrifican en la "estúpida moda de los tacos altos". Explica la estructura de la pierna y de los pies, sus distintos modos de apoyarse en el suelo, la fase del movimiento cuando el peso del cuerpo pasa de un pie a otro, de cómo "levantar vuelo" pero "hacia adelante, horizontalmente y no en altura". Analiza la función de las caderas y de la pelvis "que poseen una tarea doble: primero mitigan los movimientos laterales bruscos y el balanceo del cuerpo a derecha e izquierda; segundo, empujan toda la pierna hacia adelante en el paso". Cuenta con este propósito una escena que le quedó grabada: un desfile militar. Detrás de una empalizada veía sólo los pechos, las espaldas y las cabezas. "No parecía que caminaren sino que se deslizasen con patines o con esquíes, sobre una superficie completamente lisa... la parte superior del cuerpo flotaba sobre la empalizada formando una línea horizontal, sin sobresaltos verticales"<sup>7</sup>.

Meyerhold afirmaba reconocer el talento de un actor por los pies, por el dinamismo con que se apoyan en el suelo y se desplazan. Evocaba para el actor el caminar vigoroso, funcional y

no elegante del marinero sobre el puente de la nave que se balancea. Para uno de sus ejercicios hablaba incluso del "éxtasis de las piernas" que revelaban la reacción del actor al final de una acción<sup>8</sup>. Sostenía que había descubierto la ley fundamental del movimiento reflexionando sobre sus reacciones cuando una vez se resbaló sobre la vereda helada. Estaba cayendo del lado izquierdo y automáticamente había llevado la cabeza y los brazos del lado derecho, a modo de contrapeso<sup>9</sup>.

Meyerhold decía que cada movimiento de la biomecánica debe reconstruir conscientemente el dinamismo implícito en la reacción automática que mantiene el equilibrio no estáticamente, sino perdiéndolo y recobrándolo con una serie de ajustes sucesivos<sup>10</sup>. Este principio es idéntico al del *fall/recovering* sobre el cual Doris Humphrey erige su método de danza: se comienza a caminar cayendo, la fase sucesiva es sostener el peso que cae.

Charles Dullin repetía siempre que la característica de un principiante es la de no saber caminar en escena. Había elaborado numerosos ejercicios y temas de improvisación sobre el modo de moverse y había analizado el efecto sobre la tonicidad muscular, la actitud, el ritmo o la mirada<sup>11</sup>.

"Los pies son el centro de la expresividad y comunican sus reacciones al resto del cuerpo."<sup>12</sup> Esta certeza de Grotowski tiene consecuencias notables sobre su training de composición con decenas y decenas de ejercicios y tareas para desarrollar nuevas posturas y dinamismos.

En el Odin Teatret, *gangene*, el modo de desplazarse, de caminar y de detenerse, es un campo de trabajo sobre el cual el actor retorna constantemente en su training individual, no obstante el paso de los años.

"Toda la técnica de la danza —dice Sanjukta Panigrahi hablando de la danza hindú Odissi, pero indicando un principio general para la vida del actor— está basada sobre la división del cuerpo en dos mitades iguales, según una línea que lo atraviesa verticalmente, y sobre una distribución dispareja del peso, ya de un lado ya del otro." La danza amplifica, casi como poniéndolo bajo una lupa, los minúsculos y continuos desplazamientos de peso con los cuales permanecemos quietos de pie y que los laboratorios especializados en la medición del equilibrio visualizan con complicados diagramas.

Doris  
Humphrey

Grotowski

Odin

Panigrahi



Esta *danza del equilibrio* es la que los actores muestran en los principios fundamentales de todas las formas escénicas.

*Fei-cha*, "pies que vuelan": así se llama un paso de base en la Opera de Pekín.

### \* La danza de las oposiciones

Los principios que buscamos, de los cuales dispara la vida del actor, no tienen en cuenta las distinciones entre teatro, mimo o danza.

Por otra parte estas distinciones son lábiles. Gordon Craig, luego de haber ironizado sobre las imágenes alambicadas usadas por los críticos para describir el particular modo de caminar del gran actor inglés Henry Irving, explica con simpleza que Irving no caminaba sobre el escenario sino que danzaba.

La misma comprobación se usó, pero con sentido negativo, para desvalorizar las investigaciones de Meyerhold. Frente a su *Don Juan* algunos críticos escribieron que no se trataba de verdadero teatro, sino de ballet. No eran capaces aún de ver aquello que para Meyerhold era ya evidente: la esencia del movimiento escénico que se basa sobre contrastes —que más tarde llamará biomecánica— es común tanto al género del teatro danzado como al del teatro recitado. De este "ballet" —la biomecánica— hablaremos en otro capítulo.

"¿Danzamos cuando elevamos los ojos? Y cuando éstos no pueden levantarse más, ¿danzamos elevando la cabeza? No. Es la mirada que sigue su curso. Pero si se quiere seguir viendo al que se aleja, hace falta girar el cuello hacia atrás y luego sucesivamente pecho, cintura y pelvis... ¿En dónde comienza la danza? ¿En el cuello o en el muslo?"<sup>13</sup>

La rígida distinción entre teatro y danza revela una herida profunda, un vacío de tradición que corre el riesgo de llevar continuamente al actor hacia el mutismo del cuerpo, y al bailarín hacia el virtuosismo. Esta diferenciación parecería absurda a los artistas de las tradiciones clásicas asiáticas, tanto como le parecería absurda a los artistas europeos de otras épocas históricas: a un juglar, a un actor de la *Commedia dell'Arte* o del Teatro Isabelino. Podríamos preguntarle a un actor Nô o a un actor Kabuki cómo tra-

duce en su lenguaje de trabajo la palabra "energía". Pero sacudirían la cabeza si les pidiésemos que traduzcan la rígida diferencia entre danza y teatro.

"Energía —me dijo el actor Kabuki Sawamura Sojurô— podría traducirse como *koshi*." Y añade el actor Nô Hideo Kanze: "Mi padre jamás decía: usa más *koshi*. Me enseñó de qué se trataba haciéndome caminar, mientras me retenía por las caderas". Para vencer la resistencia, el torso está obligado a doblegarse ligeramente hacia adelante, las rodillas se flexionan, los pies presionan en el suelo y se arrastran más que levantarse en un paso normal: un modo artesanal para obtener la caminata de base del Nô. La energía como *koshi* no es el resultado de una simple y mecánica alteración del equilibrio, sino el de una tensión entre fuerzas contrapuestas.

En la escuela de Nô de la familia Kita se usa otro procedimiento artesanal. El actor debe imaginar que sobre él hay un aro de hierro que jala hacia arriba, y es necesario oponerle resistencia para mantenerse con los pies en el suelo. El término japonés para designar estas fuerzas contrapuestas es *hippari hai*, que significa: jalar hacia tí a alguien que a su vez te jala. En el cuerpo del actor el *hippari hai* tiene lugar entre la parte superior y la inferior y entre la anterior y la posterior. Hay también *hippari hai* entre el actor y la orquesta, estos proceden en armonía discorde intentando divergir uno del otro, sorprendiéndose mutuamente, rompiendo los tiempos mutuos, pero sin alejarse hasta el punto de perder el contacto y la particular ligazón que los opone.

Podemos decir, ampliando el concepto, que las técnicas extra-cotidianas del cuerpo están en una relación *hippari hai*, tracción antagónica, con las técnicas de uso cotidiano. Hemos visto, en efecto, que se alejan de éstas, pero manteniendo la tensión; es decir, sin separarse completamente, volviéndose extrañas.

El cuerpo del actor revela al espectador su vida en una miríada de tensiones de fuerzas contrapuestas. Es el *principio de la oposición*. Alrededor de este principio-que-retorna, usado por todos los actores, aunque a veces en forma inconsciente, algunas tradiciones han construido elaborados sistemas de composición.

En la Opera de Pekín, el sistema codificado de los movimientos del actor se rige por este principio: cada acción debe iniciarse en la dirección opuesta a la cual se dirige. Todas las formas de teatro

tradicional balinés están construidas estructurando una serie de oposiciones entre *keras* y *manis*. *Keras* significa fuerte, duro, vigoroso; *manis* delicado, suave, tierno. Los términos *manis* y *keras* pueden aplicarse a diversos movimientos, a las posiciones de las diferentes partes del cuerpo en una danza, a las diferentes secuencias de una misma danza. Si se analiza un *agem*, una posición de base del actor balinés, se observa que ésta contiene un consciente alternarse de partes del cuerpo en posición *keras* y partes en posiciones *manis*.

La danza de las oposiciones caracteriza la vida del actor en diferentes niveles. Pero generalmente, en la búsqueda de esta danza el actor tiene una brújula para orientarse: el malestar. *Le mime est à l'aise dans le mal-aise*, el mimo se siente a gusto en su disgusto, dice Decroux<sup>14</sup> y ésta su máxima encuentra una serie de ecos en los maestros de teatro de todas las tradiciones. Tokuhō Azuma, maestra de danza clásica japonesa Buyo, repetía incesantemente a sus alumnos que para verificar si una posición estaba tomada en el modo correcto debían estar atentos al dolor: si no duele está equivocada. Y agregaba sonriendo: "Aunque si duele no significa necesariamente que sea correcta". Lo mismo repite Sanjukta Panigrahi, los maestros de la Opera de Pekín, los del ballet clásico o los de danza balinesa. El malestar resulta entonces un sistema de control, una especie de radar interno que permite el actor observarse mientras acciona. No se observa con los ojos, sino a través de una serie de percepciones físicas que le confirman qué tensiones no habituales, extra-cotidianas, habitan su cuerpo.

"Actor, amigo, hermano mío, tú vives sólo de contrariedades, de contradicciones y constricciones. *Tú vives solamente en la contra.*"<sup>15</sup>

Cuando le pregunto al maestro balinés I Made Pasek Tempo cuál es para él el don principal de un actor, él responde que es el *tahan*, la capacidad de resistencia. El mismo concepto se reencuentra en el lenguaje de trabajo del actor chino. Para decir que un actor tiene maestría, se dice que tiene *kung-fu*, literalmente "capacidad de aguantar duro, de resistir". Esta terminología nos conduce a lo que en una lengua occidental podríamos indicar con "energía", capacidad de perdurar en el trabajo. De esto nos ocuparemos en el capítulo V.

Katsuko Azuma explica, por ejemplo, qué fuerzas están pre-

sentes en el del movimiento típico tanto de la danza Buyo y del Nô en el cual el torso se inclina ligeramente y los brazos se extienden hacia adelante quedando apenas arqueados. Lo explica hablando de fuerzas que accionan en sentido contrario a lo que se ve: los brazos no se extienden, es como si apretasen una gran caja contra el pecho. Por esto yendo hacia el exterior presionan hacia el interior, así como el torso, que es empujado hacia atrás, opone resistencia y se dobla hacia adelante.

X En las diversas técnicas cotidianas del cuerpo, las fuerzas que dan vida a las acciones de extender o retraer un brazo, las piernas o los dedos de una mano accionan una a la vez. En las técnicas extra-cotidianas, las dos fuerzas contrapuestas (extender y retraer) son una acción simultánea. O mejor aún, los brazos, las piernas, los dedos, la espalda, el cuello se extienden como resistiendo a una fuerza que los obliga a doblarse y viceversa.

Cualquiera que posea algún rudimento de anatomía podría objetar que todo esto no es esencialmente distinto de lo que sucede en la mecánica natural del movimiento en la vida cotidiana. Es, sin embargo, diferente de aquello que normalmente percibimos en nuestro cuerpo y en el cuerpo de los otros. Las técnicas extra-cotidianas dilatan, ponen-en-visión para el espectador y vuelven por lo tanto significativo un aspecto que en el accionar cotidiano está sumergido. Hacer ver es ya hacer interpretar. (X)

Es una de las tareas de cada técnica artística. Un verso de Goethe dice: "Amor y arte amplifican las pequeñas cosas".

### Incoherencia coherente y virtud de la omisión

El término "estilización" distrae a menudo de la observación de cuán aparentemente inmotivadas son las deformaciones de las posturas naturales asumidas por los actores del Polo Norte. Se trata de normas completamente incoherentes desde el punto de vista de la economía de la acción. Es más, éstas previenen un gran esfuerzo para estar simplemente quietos y no hacer nada.

Si nos limitamos a repetir que se trata de "estilización", corremos dos riesgos que nos alejan de la comprensión de los hechos. Si por un lado, recurrimos a la idea de las convenciones típicas de cada cultura, extendemos un velo sobre la comprobación de su

inmediata eficacia cenestésica, aun para los que de dichas convenciones saben poco y nada. Si, por el otro, se piensa en la "estilización" como signo, identidad y propiedad de cada tradición y, por lo tanto, como un hecho establecido por las diferencias históricas, embotamos la curiosidad y la capacidad de asombro. Los diversos modos de construir un comportamiento escénico artificial, pero creíble, no nos parecen más extraños que la obvia diferencia entre los diversos idiomas hablados. Descuidamos así el pensamiento implícito en la praxis de las técnicas extra-cotidianas: la incoherencia coherente.

Es interesante comprobar cómo algunos actores se alejan de las técnicas del comportamiento cotidiano aun cuando deban cumplir simples acciones (estar de pie, sentarse, caminar, mirar, hablar, tocar, tomar). Pero aún más interesante es el hecho que la incoherencia, esa inicial no adhesión a la economía de la praxis cotidiana, se desarrolle luego en una nueva y sistemática coherencia.

La dificultosa artificialidad que caracteriza a las técnicas extra-cotidianas elaboradas por diversos actores del Polo Norte hacen adquirir al actor otra calidad de energía.

El actor, a través de una larga práctica y un entrenamiento continuo fija esta "incoherencia" en un proceso de inervación, desarrolla nuevos reflejos nerviosos-musculares que desembocan en una nueva cultura del cuerpo, en una "segunda naturaleza", en una nueva coherencia, artificial, pero signada por el *bios*.

Detengámonos en un ejemplo. Nuestras manos y nuestros dedos cambian continuamente de tensión y de posición, ya sea cuando hablamos —gesticulación— o cuando accionamos y reaccionar para tomar, apoyarnos o acariciar. En el caso de una acción o de una reacción, la posición de cada uno de los dedos varía apenas los ojos transmiten la información: si debemos tomar un trozo de cristal de bordes cortantes o una miga de pan, un pesado diccionario o un globo. Nuestros dedos adquieren antes de alcanzar el objeto, el tono muscular adecuado al peso y a la calidad táctil del objeto. Los músculos de la manipulación entran en función. La asimetría de nuestros dedos es un signo de vida, es decir de credibilidad, que se manifiesta mediante las tensiones de los músculos de manipulación listos para accionar en base al peso, al calor, al volumen y a la delicadeza del objeto hacia el cual tendemos

mos la mano, pero también en base a la reacción afectiva que el objeto suscita en nosotros.

X En definitiva, la mano acciona y al mismo tiempo dice:

En la vida cotidiana estas acciones y reacciones suceden según una organicidad no pensada, fruto de automatismos transmitidos genéticamente y aprendidos culturalmente. Si no intervienen bloqueos —embarazo, miedo, enfermedad— decimos que la mano se mueve "naturalmente".

Los actores del Polo Sur, cuando alcanzan la cumbre de su experiencia artesanal, saben cómo superar los bloqueos debidos a la situación artificial del escenario y logran hacer fluir, modelándolos, hasta minúsculos procesos gobernados por los refinados automatismos de la vida cotidiana.

En cambio, los actores del Polo Norte no recurren a la verosimilitud del comportamiento cotidiano. Cuando su artesanía es de alta calidad, transforman en una segunda naturaleza un sistema codificado cuya lógica es equivalente a la lógica de la vida orgánica.

Una "segunda naturaleza" de las manos se ha elaborado en la India a partir de las *hasta mudras*. *Hasta* (mano) y *mudra* (sello) indican en sánscrito un lenguaje cifrado, articulado a través de las posiciones de las manos y los dedos. Nació en la estatuaria sacra y en la práctica de la oración. Cuando los actores las utilizaron, para subrayar o traducir las palabras del texto o agregar detalles descriptivos, los *mudras* asumieron, más allá de su tarea ideogramática, un dinamismo, un juego de tensiones y oposiciones cuyo impacto visual es determinante para su credibilidad a los ojos del espectador. A pesar de la artificialidad "estilizada" de la gestualidad, quien observa percibe una coherencia equivalente, aunque distinta, a la que se manifiesta en la vida cotidiana.

Los actores balineses, aun siendo de cultura hindú, han perdido el significado de los *mudras*, pero conservan la riqueza de las micro-variaciones y la vibrante asimetría de la vida. Una sinfonía de alternancias entre vigor y suavidad (*heras* y *manis*), entre inmovilidad y movimiento en cada uno de los dedos y en la mano entera, transforma la artificialidad en una cualidad coherente y viva.

Escuchemos a un espectador sentado mientras observa un espectáculo:

Una vez vi interpretar al actor Kongô Iwao el personaje de la bella favorita del Emperador Chino Kuei-fei, en el Nô *Kôtei*. No olvidaré jamás la belleza de sus manos que se asomaban apenas de las grandes mangas. Miraba las manos del actor y de tanto en tanto daba una ojeada a las mías, posadas sobre mis rodillas. Pasaba de unas a otras y las comparaba. No había una gran diferencia entre ellas. Sin embargo, extrañamente, las manos del actor sobre el escenario eran indescriptiblemente bellas, mientras que, sobre mis rodillas, se apoyaba sólo un par de manos<sup>16</sup>.

Otro ejemplo significativo está constituido por los ojos y por la manera de dirigir la mirada.

Nuestros ojos miran, en general, hacia adelante, 30 grados hacia abajo. Si levantamos la mirada 30 grados hacia arriba, la cabeza se mantiene en la misma posición, pero se crea una tensión en los músculos de la nuca y de la parte superior del tronco que repercute sobre el equilibrio, alterándolo.

El actor Kathakali sigue con los ojos las manos que componen los *mudras* ligeramente arriba de su campo óptico habitual. Los actores balineses dirigen la mirada hacia lo alto. Todos los *lian shan*, las posiciones de detención brusca de los actores de la Opera de Pekín, prevén una mirada hacia lo alto. Los actores Nô cuentan cómo pierden el sentido del espacio y qué difícil es conservar el equilibrio a causa de las estrechas aberturas de las máscaras que les impiden ver. De aquí otra de las interpretaciones de su modo de caminar, un poco como los ciegos, que deslizan los pies por el suelo explorando con prudencia el terreno, prontos a detenerse en caso de obstáculos imprevistos.

Todos estos actores cambian el ángulo de la mirada habitual de la vida cotidiana. Como consecuencia la postura física varía, tanto como el tono muscular del torso, el equilibrio y la presión de los pies sobre el suelo. A través de la incoherencia coherente de la mirada extra-cotidiana, ellos producen una transformación cualitativa de su energía.

Los comportamientos escénicos que parecen una trama de movimientos mucho más complejos que los cotidianos, son, en realidad, el resultado de una simplificación: constituyen momentos en los que las oposiciones que rigen la vida del cuerpo aparecen en su estado más simple. Esto sucede porque un número bien delimitado de fuerzas —de oposiciones— se seleccionan, eventual-

mente se amplifican, y se montan simultáneamente o en sucesión. Una vez más, se trata de un uso antieconómico del cuerpo ya que en las técnicas cotidianas todo tiende a superponerse con un ahorro de tiempo y energía.

Cuando Decroux dice que el mimo es un "retrato del trabajo"<sup>17</sup> realizado por el cuerpo, hace una afirmación que puede también ser adoptada por otras tradiciones. Algunos ponen en visión este "retrato del trabajo" del cuerpo por vía directa y otros por vía indirecta, escondiéndolo como, por ejemplo, los actores del ballet clásico que disimulan el peso y el esfuerzo con una imagen de ligereza y gracia.

El principio de las oposiciones, justamente porque las oposiciones son la esencia de la energía, se conecta al principio de la simplificación. Simplificación significa, en este caso, omisión de algunos elementos para destacar otros que, de este modo, aparecen como esenciales.

Darío Fó explica cómo la fuerza del movimiento del actor resulta de la "síntesis", de la concentración, en un pequeño espacio, de una acción que emplea gran energía o de la reproducción sólo de los elementos esenciales en una acción, eliminando aquellos considerados accesorios.

Para Decroux el cuerpo se limita esencialmente al tronco y considera anecdóticos los movimientos de los brazos y las piernas. Estos movimientos, si se originan sólo en las articulaciones —hombro, codo, muñeca, rodilla, tobillo, etcétera— no involucran al tronco y por tanto, no alteran el equilibrio. Se mantienen como gesticulación pura. Se vuelven escénicamente vivos sólo si son una prolongación de un impulso o de una micro-acción que acontece en la columna vertebral<sup>18</sup>. Esto es lo que se reencuentra en la enseñanza de todos los maestros de las "acciones físicas", desde Stanislavski hasta Grotowski (aun si el "método de las acciones físicas" no se reduce únicamente a esto y puede implicar una detallada composición de imágenes interiores).

De todo ello se desprende una indicación artesanal preciosa: podemos recorrer el mismo camino en el sentido contrario. Las macro-acciones, si son verdaderamente tales y no gesticulación, pueden ser absorbidas por el tronco conservando la energía de la acción original. Se transforman en impulsos, en micro-acciones de un cuerpo cuasi-inmóvil que acciona. Este proceso, por el cual se

De croix

Simplificación

ef. selección

restringe el espacio de la acción, puede definirse como absorción de la acción.

El proceso de absorción de la acción tiene como consecuencia una intensificación de las tensiones que animan al actor y que el espectador percibe independientemente de la amplitud de esta acción.

La oposición entre una fuerza que empuja a la acción y otra que la retiene se traduce en una serie de reglas que contraponen una energía usada en el espacio a una energía usada en el tiempo. Algunos actores dicen que es como si la acción no terminase donde el gesto se detiene en el espacio, sino que continuara mucho más allá.

Ya sea en el Nô como en el Kabuki existe la expresión *tameru* que puede representarse por un ideograma chino que significa "acumular", o por un ideograma japonés que significa "doblar algo que es al mismo tiempo flexible y resistente", por ejemplo, una caña de bambú. *Tameru* indica la acción de retener, conservar. De aquí el *tame*, la capacidad de retener la energía, de concentrar en una acción limitada en el espacio la energía necesaria para una acción más amplia. Esta capacidad resulta, por antonomasia, un modo para indicar la calidad del actor. Para decir que el alumno tiene o no suficiente presencia escénica, el maestro dice que tiene o no *tame*.

Todo esto puede parecer el resultado de una codificación complicada y excesiva del arte del actor. En realidad se trata de una experiencia común a los actores de diferentes tradiciones: comprimir en movimientos contenidos las mismas energías físicas puestas en actividad para realizar una acción más amplia y pesada. Por ejemplo, encender un cigarrillo movilizándolo el cuerpo entero como si el fósforo pesase como una gran piedra o fuese incandescente; entrecerrar apenas la boca con la fuerza necesaria para morder algo duro. Este proceso que compone lo pequeño como si fuese grande, esconde la energía y hace que, aun en la inmovilidad, el cuerpo entero del actor adquiera vida. Probablemente es por esto que las así llamadas contraescenas se convirtieron en grandes escenas de muchos actores célebres. Estos, obligados a no accionar, quedando a un lado mientras otros desarrollaban la acción principal, eran capaces de ocultar en movimientos casi imperceptibles las fuerzas de las acciones que, por así decir, se les negaban.

Las contraescenas no pertenecen sólo a la tradición del actor occidental. Entre el siglo XVII y XVIII el actor Kabuki Kameki Kichizaemon compiló un tratado sobre el arte del actor con el título *Polvo en las orejas*. Dice que en ciertos espectáculos, cuando uno sólo de los actores está danzando y los otros le vuelven la espalda al público y se sientan frente a los músicos, los actores que se encuentran de este modo aparte, suelen relajarse. "Yo no me relajo —escribe Kameki Kichizaemon— sino que sigo la danza completa en mi mente. Si no lo hiciese, la vista de mi espalda sería tan poco interesante que molestaría la mirada del espectador<sup>19</sup>."

Las virtudes teatrales de la omisión no consisten en el "dejar pasar", en lo indefinido o en la no-acción. Para el actor en escena omisión significa justamente "retener", no extender en un acceso de expresividad y vitalidad la calidad de su presencia escénica. La belleza de la omisión, de hecho, es la sugestividad de la acción indirecta, de la vida que se revela con el máximo de intensidad en el mínimo de actividad.

Este modo de pensar y proceder alcanza su culminación en el *i-guse*, una secuencia particular del Nô. El actor principal (*shite*) está sentado en el centro del escenario, inmóvil como una roca, con la cabeza apenas inclinada, mientras el coro canta y narra. Esta posición del actor, puede parecerle al no iniciado, inerte y sin requerimiento de habilidad alguna. El actor, sin embargo, está danzando. Danza dentro de sí. Es técnica que se niega a sí misma, poseída y superada. Es teatro que se trasciende. Se llama la "acción del silencio" o "danzar con el corazón".

El gran actor Nô, Hisao Kanze, desaparecido en 1977, ha dicho a propósito del *i-guse*, la secuencia en que el actor parece durante mucho tiempo no hacer nada:

Quiero estar sobre el escenario como lo estaría una flor que brotó allí por casualidad. También cada espectador está sentado meditando sobre sus propias imágenes. Como una flor. La flor está viva. La flor debe respirar. La escena cuenta la vida de la flor<sup>20</sup>.

#### Equivalencia

Si colocamos las flores en un jarrón, lo hacemos para que

muestren su belleza, para que alegren la vista y el olfato. Podemos transformarlas en mensaje: piedad filial o religiosa, amor, reconocimiento, respeto. Pero por más bellas que sean poseen un defecto: arrancadas de su contexto, se representan sólo a sí mismas. Son como el actor del que habla Decroux: un hombre condenado a parecerse a un hombre, un cuerpo que imita un cuerpo. Puede ser placentero, pero es insuficiente para el arte. Para que sea arte, agrega Decroux, hace falta que la idea de la cosa sea representada por otra cosa<sup>21</sup>. En cambio, las flores en un jarrón son irremediablemente flores en un jarrón, algunas veces sujetos de obras de arte, pero jamás obras de arte en sí.

Imaginemos usar las flores cortadas para representar la lucha de la planta por crecer, por alejarse de la tierra en la que, cuanto más se hundan sus raíces, tanto más su tallo se eleva hacia el cielo. Imaginemos querer representar el transcurso del tiempo, como la planta nace, crece, se marchita y muere. Si logramos nuestro intento, las flores representarán algo diferente de las flores y compondrán una obra de arte. Habremos hecho un *ikebana*.

*Ikebana* significa —si se sigue el valor del ideograma— "hacer vivir las flores".

La vida de las flores, precisamente porque ha sido arrancada, puede representarse. El procedimiento es claro: algo ha sido arrancado de sus reglas normales de vida (en este estadio se detienen nuestras cotidianas flores dispuestas en un jarrón) y estas reglas han sido susituidas y reconstruidas con otras reglas equivalentes.

Las flores, por ejemplo, no pueden obrar en el tiempo, no se puede representar en términos temporales su florecer y marchitarse. Pero el pasaje del tiempo puede sugerirse con un paralelismo en el espacio. Se pueden acercar, es decir comparar, un pimpollo con una flor abierta; se pueden subrayar las direcciones en las que se desarrolla la planta —la fuerza que la une a la tierra y la que la aleja de ella— por medio de dos ramas que se empujan mutuamente, una hacia arriba y la otra hacia abajo. Una tercera rama que se desarrolla en forma oblicua puede evidenciar la fuerza resultante que deriva de las dos tensiones opuestas. Esta composición que parece derivar de una refinada estilización es, en cambio, el resultado del análisis y de la disección de un fenómeno, y de la transposición de energía que actúa en el tiempo en líneas que, con un principio de equivalencia, se trazan en el espacio.

Esta transposición equivalente abre la composición a significados distintos de los originales. La rama que tiende hacia arriba se asocia con el Cielo, la que tiende hacia abajo con la Tierra, y la rama del centro que media entre estos dos principios opuestos, con el hombre. El resultado de un análisis esquemático de la realidad y de su transposición según principios que la representan sin reproducirla, se convierte en el objeto de una contemplación filosófica.

"El pensamiento tiene dificultad para fijar el concepto de capullo, porque el objeto así designado es animado por un impetuoso desarrollo y muestra, más allá del pensamiento, un fuerte impulso a no ser más capullo sino flor". Son palabras que Brecht atribuye a Hū-jeh, quien agrega: "De este modo, para quien piensa, el concepto de capullo es ya el concepto de algo que aspira a no ser más lo que es". Este pensamiento "difícil" es precisamente lo que el *ikebana* se propone: indicar el pasado y sugerir el porvenir, representar mediante la inmovilidad, el movimiento continuo, es decir, invertir lo positivo en negativo y viceversa.

En el *ikebana* nacen significados abstractos de un preciso trabajo de análisis y de transposición de un fenómeno físico. Partiendo de estos significados nunca se alcanzaría lo concreto y lo preciso del *ikebana*, mientras que partiendo de éste se alcanzan aquellos. A menudo, el actor intenta proceder de lo abstracto a lo concreto. Cree que el punto de partida pueda constituirse por algo a expresar, lo cual implicaría luego las técnicas adecuadas para expresarlo.

El *ikebana* muestra cómo ciertas fuerzas que se desarrollan en el tiempo pueden encontrar una equivalencia en términos de espacio. Es sobre este proceso de equivalencia, uno de los principios-que-retornan, en lo que insiste Decroux. Su sistema de mimo se basa sobre la sustitución rigurosa de tensiones extra-cotidianas equivalentes a las necesarias de las técnicas cotidianas del cuerpo. Decroux explica como una acción de la vida cotidiana puede representarse de modo creíble obrando *exactamente* al contrario. El muestra la acción de empujar algo, no al proyectar el busto hacia delante y al hacer fuerza con el pie que está atrás —como sucede en la cotidianidad— sino al arquear la espalda hacia atrás, como si en lugar de empujar éste fuese empujado, doblando los brazos hacia el pecho y haciendo fuerza con el pie y la pierna que están

adelante. Esta radical y coherente inversión de las fuerzas respecto a las otras que caracterizan la acción cotidiana, le restituyen el trabajo. Es un principio fundamental del teatro: sobre la escena la acción debe ser real, pero no importa que sea realista.

Todo sucede como si el cuerpo del actor se descompusiera y recompusiera en base a movimientos sucesivos y antagónicos. El actor no revive la acción; recrea lo viviente en la acción. Al final de esta obra de descomposición y recomposición, el cuerpo no se asemeja más a sí mismo. El actor, al igual que las flores de nuestros jarrones o de los *ikebanas* japoneses, es arrancado de su contexto "natural" en el que dominan las técnicas cotidianas del cuerpo. Como las flores y las ramas del *ikebana*, también el actor, para ser escénicamente vivo, no puede presentar lo que es. Debe representar aquello que quiere mostrar a través de fuerzas y procedimientos que tengan el mismo valor y la misma eficacia. Dicho con otras palabras: debe abandonar la propia espontaneidad, es decir los propios automatismos.

*Las diferentes codificaciones del arte del actor son, sobre todo, métodos para evitar los automatismos de la vida cotidiana creando equivalentes.*

Naturalmente, la ruptura de los automatismos no es expresión. Pero sin ruptura de los automatismos no hay expresión.

Un actor explica al director los propios criterios de acción:

Hablo en tercera persona y nombro a alguien, pero espero un segundo antes de indicarlo o dirigirme a él. O bien describo un hecho. Cuando quiero subrayar el texto con acciones físicas, pospongo estas últimas al texto. Primero hablo y luego lo "describo" físicamente".

"¡Mata la respiración! ¡Mata el ritmo!" le repetía a Katsuko Azuma su maestra. Matar la respiración y el ritmo significa darse cuenta de la tendencia a unir automáticamente el gesto al ritmo de la respiración del habla y de la música, e infringirla.

Lo contrario de unir automáticamente es crear conscientemente una nueva conexión.

Los preceptos que en la lengua de trabajo usada por la maestra de Katsuko Azuma obligan a matar el ritmo y la respiración, muestran cómo la búsqueda de las oposiciones puede conducir a la ruptura de los automatismos de las técnicas cotidianas del cuerpo. Matar el ritmo significa en realidad crear una resistencia, es decir,

una serie de tensiones para no hacer coincidir al flujo de las palabras con las acciones que lo acompañan e impedir a los movimientos de la danza de sincronizarse automáticamente con la cadencia de la música. Matar la respiración significa, entre otras cosas, aguantar o retener la expiración —que es relajamiento— oponiéndole una fuerza contraria.

Todos estos principios no son sugerencias estéticas para *agregar* belleza al cuerpo del actor y "estilizarlo". Son medios para *quitarle* al cuerpo la obvedad cotidiana, para evitar que sea sólo un cuerpo humano condenado a parecerse a sí mismo, a presentar y representar sólo a sí mismo.

### Un cuerpo decidido

"La verdadera expresión —dijo Grotowski en una conferencia del ISTA de Bonn en 1980— es la del árbol." Y explicaba: "Si un actor quiere expresar, se encuentra entonces dividido, hay una parte que *quiere* y una que expresa, una parte que ordena y una que ejecuta la orden".

En muchas lenguas europeas existe una expresión que podría escogerse para condensar lo que es esencial para la vida del actor. Es una expresión gramatical paradójica, en la que una forma pasiva llega a asumir un significado activo y en la que la indicación de una enérgica disponibilidad para la acción se muestra como velada por una forma de pasividad. No es una expresión ambigua, sino hermafrodita, que suma en sí acción y pasión, y a pesar de su rareza es una expresión del lenguaje común. Se dice efectivamente "estar decidido", "être décidé", "to be decided". No se quiere decir que algo o alguien nos decide, que nos sometemos a una decisión o seamos objeto de ésta. Ni siquiera quiere decir que estemos decidiendo, que seamos nosotros los que conducimos la acción de decidir.

Entre estas dos condiciones opuestas, corre una vena de vida que la lengua parece no poder indicar y sobre la que revolotea con imágenes. Ninguna explicación, excepto la experiencia directa, muestra lo que quiere decir "estar decidido". Para explicarlo en palabras deberemos recurrir a innumerables asociaciones de ideas, a ejemplos, a la construcción de situaciones artificiales. Sin



embargo, cada uno de nosotros cree saber muy bien lo que indica la expresión "estar decidido". Todas las imágenes complejas, las series de reglas abstrusas que se entrelazan en torno al actor, la elaboración de preceptos artísticos y sus estéticas sofisticadas, son las volteretas y la acrobacia para indicar experiencias. Intentar explicar la experiencia del actor significa crear artificialmente, con una complicada estrategia, las condiciones en la que esta experiencia puede reproducirse.

Imaginemos penetrar una vez más en la intimidad del trabajo que se desarrollaba en Tokio entre Katsuko y su maestra Tokuhō Azuma. Cuando haya terminado de transmitirle su experiencia, transmitirá también su nombre a la alumna. Azuma dice pues a la futura Azuma: "Encuentra tu *Ma*". Para un arquitecto *Ma* significa espacio, para un músico tiempo, o más aún, intervalo, pausa, reposo, ritmo. He aquí lo que significa para un actor: "Para encontrar tu *Ma* debes matar el ritmo, es decir encontrar tu *jo-ha-kyu*".

La expresión *jo-ha-kyu* designa las tres fases en que se subdivide cada acción del actor. La primera fase está determinada por la oposición entre una fuerza que tiende a desarrollarse y otra que la retiene (*jo* = retener); la segunda fase (*ha* = romper, quebrar) está constituida por el momento en que se libera de esta fuerza, hasta llegar a la tercera fase (*kyu* = rapidez) en que la acción llega a su punto culminante, desplegando todas sus fuerzas para luego detenerse repentinamente como frente a una nueva resistencia, un nuevo *jo* listo para partir.

Para enseñar a Azuma a moverse según el *jo-ha-kyu*, su maestra la retiene por la cintura y la suelta de improviso. Azuma tiene dificultades para dar los primeros pasos, dobla las rodillas, aprieta la planta de los pies contra el suelo, inclina ligeramente el busto; después abandonada a sí misma, se suelta, avanza velozmente hasta el límite prefijado, delante del cual se detiene como al borde de un barranco que se abriera de pronto a pocos centímetros de sus pies. Cuando el actor ha aprendido como una segunda naturaleza este modo artificial de moverse, parece recortado, fuerza del espacio-tiempo cotidiano y aparece vivo: está decidido.

Decidir quiere decir etimológicamente "cortar". La expresión "estar decidido" asume aun otro valor. Parece indicar que la disponibilidad para la creación consista en recortar fuera de las prácticas cotidianas.

Las tres fases de *jo-ha-kyu* impregnan los átomos, las células y el organismo completo de los espectáculos japoneses. Se aplican a cada acción del actor, a cada uno de sus gestos, a la respiración, a la música, a cada escena teatral, a cada drama, a la composición de una jornada de *Nô*. Es una especie de código de la vida que recorre todos los niveles de la organización de los teatros y la música clásica del Japón.

Todas las enseñanzas que Azuma da a Azuma están dirigidas a descubrir el centro de las propias energías. Los métodos de búsqueda están meticulosamente codificados, fruto de generaciones de experiencia. El resultado es incierto, imposible de definirlo con precisión, diferente para cada persona.

Hoy Katsuko Azuma dice que el principio de la vida, de su presencia escénica, de su energía como actriz puede ser definido como un centro de gravedad que se encuentra en la mitad de una línea que va del ombligo al cóccix. Cada vez que danza, Azuma intenta encontrar el equilibrio en torno a este centro. Aún hoy, a pesar de toda su experiencia, a pesar del hecho de haber sido alumna de una de las más grandes maestras, y de que ella misma sea una maestra, no siempre encuentra tal centro. Imagina (o quizá sean las imágenes con las que se le intentó transmitir la experiencia) que el centro de su energía es una bola de acero recubierta por muchas capas de algodón que se encuentra en un punto del triángulo formado al juntar las dos extremidades de las caderas al cóccix. El balinés I Made Pasek Tempo hace un signo de afirmación: todo lo que Azuma hace es así, *keras*, vigoroso, recubierto de *manis*, suave.

Siguiendo las huellas del bios del actor hemos logrado entrever la esencia:

- a. en las amplificaciones y puesta en juego de las fuerzas que operan en el equilibrio;
- b. en las oposiciones que rigen la dinámica de los movimientos;
- c. en las aplicaciones de una incoherencia coherente;
- d. en las infracciones de automatismos a través de equivalencias extra-cotidianas.

Las técnicas extra-cotidianas del cuerpo consisten en procedimientos físicos que aparecen fundados sobre la realidad que se conoce, pero según una lógica que no es reconocible inmediatamente.



Estos operan a través de un proceso de reducción y de sustitución que hace emerger lo esencial de las acciones y aleja al cuerpo del actor de las técnicas cotidianas, creando una tensión y una diferencia de potencial a través de la cual pasa energía.

En la tradición occidental, el trabajo del actor ha sido orientado por una red de ficciones, de "si mágicos" que tienen que ver con la psicología, el carácter, la historia de su persona y de su personaje. Los principios pre-expresivos de la vida del actor no son algo frío concerniente a la fisiología y la mecánica del cuerpo. Estos se basan también en una trama de ficciones y "si mágicos" concernientes a las fuerzas físicas que mueven al cuerpo. Lo que el actor busca, en este caso, es un *cuerpo ficticio*, no una persona ficticia.

Para romper los automatismos del comportamiento cotidiano, el actor del Polo Norte dramatiza cada acción imaginando empujar algo, levantando, tocando objetos de una determinada forma y dimensión, de un determinado peso y consistencia. Se trata de una verdadera psicotecnia cuya finalidad no es la de influenciar la psique del actor, sino su dinamismo físico. Pertenece pues, a la lengua con la que el actor habla con sí mismo, o aún más a aquella con la que el maestro habla al alumno, pero no tiene la pretensión de significar algo para el espectador que mira.

Para encontrar la técnica extra-cotidiana del cuerpo, el actor no estudia fisiología, sino que crea una red de estímulos externos a los cuales reaccionar con acciones físicas.

Apasionado por los films de western, el gran físico danés Niels Bohr se preguntaba por qué, en todos los duelos finales, el protagonista era el más veloz en disparar, aun si su adversario era el primero en llevar la mano a la pistola. Bohr se preguntaba si detrás de esta convención no había alguna verdad. Concluyo que sí; el primero es más lento porque decide disparar, y muere. El segundo vive porque es más veloz y lo es porque no debe decidir, está decidido. Este brillante juego de palabras fue el resultado de una ingeniosa comprobación empírica; Bohr y sus asistentes se dirigieron a una juguetería, compraron pistolas de agua y, de regreso en su laboratorio, realizaron, por horas y horas, duelos<sup>24</sup>.

## Notas

1. Louis JOUVET, *Le comédien désincarné*, París, Flammarion 1954, p. 138.
2. No he logrado reencontrar esta afirmación de Decroux que creía consignada a las páginas de *Paroles sur le mime*. A pesar de las numerosas lecturas ha logrado siempre escapárseme. También puede que provenga de las largas conversaciones con los alumnos de Decroux: el sueco Ingemar Lindh, el francés Yves Lebreton, el brasileño Luis Octavio Burnier.
3. Etienne DECROUX, *Paroles sur le mime*, París, Gallimard 1963, p. 168.
4. De una conversación de Pierre Verry con la bailarina Lulli Svedin, Lulli SVEDIN, *Den klassiska balletens byggstenar*, Estocolmo, Rabén y Sjögren 1978, p. 84.
5. Ranka BIJEJAC-BABIC, "Utilizzazione di un metodo scientifico nello studio dell'espressione sportiva e teatrale", en *La Scuola degli attori*, a cargo de Franco Ruffini, Florencia, La Casa Usher 1981; un ensayo que explica las experiencias con statokinesímetro.
6. Junko SAKABA BERBERICH, *Some Observations on Movement in Nô*, "Asian Theatre Journal", vol. 1, N° 2, otoño 1984, pp. 210-11. La autora base su artículo sobre las enseñanzas de Nomura Shiro, actor Nô de la familia Kanze.
7. Constantin STANISLAVSKI, *Il lavoro dell'attore*, vol. II, Bari, Laterza 1975, pp. 418-428.
8. Vsevolod MEYERHOLD, *Ecrits sur le théâtre*, Tomo II, traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité, -L'Age d'Homme 1975, p. 72.
9. Béatrice PICON-VALLIN, *Meyerhold*, París, CNRS, "Les voies de la création théâtrale", 17, 1990, p. 106.
10. *Ibid*, p. 116.
11. Charles DULLIN, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, París, Odette Lieutier 1946, pp. 114-115.
12. Jerzy CROTOWSKI, *Towards a Poor Theatre*, Holstebro, Odin Teatret Forlag, 1968, p. 143.
13. Etienne DECROUX, *Paroles sur le mime*, París, Gallimard 1963, p. 67.
14. Etienne DECROUX, *Paroles sur le mime*, París, Gallimard 1963, p. 73.
15. Louis JOUVET, *Le comédien désincarné*, París, Flammarion 1954, p. 241.
16. Junichiro TANIZAKI, *In Praise of Shadows*, Tokio, Charles E. Tuttle 1977, p. 24.
17. Etienne DECROUX, *Paroles sur le mime*, París, Gallimard 1963, p. 79.
18. Etienne DECROUX, *Paroles sur le mime*, París, Gallimard 1963, pp. 59-60; 89-91 y 164-165.
19. *The Actor's Analects*, Edited by Charles J. Dunn and Bunzo Torigoe, University of Tokyo Press, 1969, p. 94.
20. Citado en Frank HOFF, *Killing the Self. How the Narrator Acts*, "Asian Theatre Journal", vol. 2, N° 1, primavera 1985, p. 5.

21. Etienne DECROUX, *Paroles sur le mime*, París, Gallimard 1963, p. 48.
22. Bertolt BRECHT, *Me-ti, Il libro delle svolte*, Turín, Einaudi 1970, p. 87.
23. Tage LARSEN, "Dalla parte degli attori" en Eugenio BARBA, *Il Brecht dell'Odini*, Milán, Ubulibri 1981, p. 109.
24. George GAMOW, *Tredive Aar der rystede Fysikken*, Copenhague, Gyldendal 1968, p. 59.

IV  
APUNTES PARA LOS  
PERPLEJOS  
(y para mí mismo)