

Yoshi Oida

UN ACTOR A LA DERIVA



INTERZONA



Yoshi Oida

UN ACTOR A LA DERIVA

En colaboración con Lorna Marshal
Prólogo de Peter Brook
Traducción de Rodolfo Obregón

INTERZONA

INTERZONA

Colección ZONA de TEATRO

Colección coordinada por el Centro de Documentación Teatral "Eduardo Pavlovsky" integrado por Ricardo Dubatti, María Fukelman, Andrés Gallina, Natacha Koss, Lucía Salatino, Nora Lía Sormani y Jimena Cecilia Trombetta, y dirigido por Jorge Dubatti.

Oida, Yoshi.

Un actor a la deriva / Yoshi Oida - 1a ed. -
Buenos Aires: interZona Editora, 2021.
208 p.; 14 x 22 cm. (Zona de Teatro)

Traducción de: Rodolfo Obregón

ISBN 978-987-790-032-3

1. Teatro. 2. Ensayo. 3. Filosofía del teatro
I. Obregón, Rodolfo, trad. II. Título.
CDD B895.6

*This translation of An Actor Adrift is published
by arrangement with Bloomsbury Publishing Plc.*

© Yoshi Oida with Lorna Marshall, 1992

© Lorna Marshall and Michiko Haga, 1992

© de la traducción: Rodolfo Obregón, 2021

© interZona editora, 2021

Pasaje Rivarola 115
(1015) Buenos Aires, Argentina
www.interzonaeditora.com
info@interzonaeditora.com

Cuidado de edición: Luciano Páez Souza

Diseño de maqueta: Gustavo J. Ibarra

Composición de interior: Brenda Wainer

Corrección: Anna Souza

Fotografía de tapa: Yoshi Oida por Pascal Victor/Maxppp

ISBN 978-987-790-032-3

Libro de edición argentina

Impreso en la Argentina. *Printed in Argentina*

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

A Hugh McCormick, quien ya no existe.



PRÓLOGO

“Ahora conocerás a un actor de teatro noh”, me dijo Jean-Louis Barrault. La puerta de su oficina se abrió y, en lugar de la imponente figura en kimono que yo medio había imaginado, apareció un hombre pequeño, vestido formalmente con traje y corbata. No hablaba inglés ni francés pero de algún otro modo se expresaba. Se inclinó, una y otra vez, y cuando creí haber entendido, le pedí que formara parte de nuestro taller internacional; Yoshi se inclinó en señal de aceptación.

El primer día de trabajo, un grupo de veinte actores y actrices de diferentes países nos reunimos para romper el hielo y, para establecer una atmósfera informal, nos sentamos en el piso. Como mis músculos estaban tensos, tomé un cojín, mientras que Yoshi se sentaba frente a mí en perfecta posición de loto. Después de un rato, comencé a sentirme incómodo, así es que me recargué sobre un brazo. Para mi sorpresa, Yoshi hizo lo mismo. Al término de la jornada, yo estaba tendido sobre los codos y pude ver que él, molesto, yacía totalmente en el piso. Varias semanas después, le pregunté que si le gustaba acostarse así de cuando en cuando. “En lo absoluto —me contestó—, pero usted es el maestro y en Japón, desde niños, se nos enseña que el alumno debe estar siempre por debajo del maestro. No tuve alternativa”.

Muchas cosas han cambiado desde entonces, Yoshi es un camarada, un amigo y un maestro por derecho propio. Juntos hemos vivido múltiples aventuras y me resulta difícil concebir la idea de explorar nuevos territorios sin Yoshi, siempre dispuesto a ser el primero, a guiarnos o seguirnos según lo exija la ocasión, dueño de un talento y

unas capacidades que se desarrollaron en Japón pero que son esencialmente tuyas.

Hasta el día de hoy, la gente sigue preguntándome: “¿Por qué un grupo internacional?” “¿Qué utilidad tiene para la gente de diferentes culturas trabajar juntos?” “¿Es posible?” El libro de Yoshi, donde entrelaza su búsqueda como actor con la búsqueda de un sentido para su vida, ilumina estas preguntas por medio de su propia experiencia.

Un día, Yoshi me contó lo que decía un viejo actor de kabuki: “Yo puedo enseñar al joven actor cómo apuntar su dedo hacia la luna. Pero la distancia que hay de la punta de su dedo hasta la luna, es responsabilidad del actor”. Luego, Yoshi añadió: “Cuando actúo, no me interesa saber si mi gesto es hermoso. Para mí, sólo existe una pregunta: ¿el público vio la luna?”.

Con Yoshi, yo he visto muchas lunas.

PETER BROOK

INTRODUCCIÓN

Algunas veces despierto a mitad de la noche y me encuentro completamente perdido. Me siento como si hubiera sido arrojado al espacio y flotara desprovisto de mi cuerpo. En esos momentos, me sobrecoge un profundo temor y me pregunto: ¿será peligroso este sitio?, ¿dónde estoy exactamente? Lucho por recuperar la conciencia. Comienzo a registrar los ruidos y a percibir las cosas a mi alrededor. Recuerdo dónde duermo. Podría ser cualquier lugar, desde el camarote de un tren nocturno en la India hasta un catre de campaña bajo las estrellas en las afueras de una aldea africana. Entonces reaparece mi sentido del olfato. Cada sitio posee un aroma particular. Alguna esencia especial en India, algún aroma árabe en las tierras del desierto, el característico olor de París.

Confiado por todos estos sonidos, visiones y olores, comienzo a ubicarme en un globo imaginario. Me alegra encontrar mi lugar en el mundo. Pero el mapa que está en mi mente no es ya aquel mapa con el cual crecí en Tokio y que tenía a Japón como centro del mundo. En ese mapa Estados Unidos está a la derecha, al otro lado del océano Pacífico, y Nueva York en el extremo. A la izquierda de Japón están China e India, luego Europa y, finalmente, Londres, aferrada al margen de la página. El mapa al cual despierto ahora es el occidental, que tiene a Europa por centro, y Japón resulta apenas visible en la esquina superior de la derecha. En verdad se trata del “Lejano Oriente”, de un conjunto de islas pequeñas en el límite del mundo.

Hoy día puedo ubicarme en cualquier lugar lejano a Japón. Pero la sensación de flotar en el espacio permanece aún y desata otro tipo

de ansiedad. Nada de lo que rodea esta cama tiene alguna relación conmigo. ¿Por qué estoy solo en este lugar?, ¿por qué estoy durmiendo aquí? ¿En qué me he convertido?, ¿en un ser sin hogar, sin familia, que flota a la deriva como un manojo de algas marinas?

Fuera de las grandes ciudades, los niños apuntan sus dedos hacia mí y gritan: “¡Un chino! ¡Un chino!”. No comprendo por qué debo ser tratado de esa manera por el simple hecho de tener un rostro oriental. Incluso los adultos algunas veces reaccionan así. De vez en cuando, pido una bebida en un bar y me dicen que el lugar ya está cerrado. En otras partes, donde hay muchos turistas japoneses, la gente nos trata como invitados; pero incluso ahí, cuando uno intenta establecerse, la historia es muy distinta. La única ocasión en que soy tratado verdaderamente como un igual es cuando dirijo o actúo sobre un escenario. Tal vez si uno es un maestro de karate pueda gozar de privilegios y consideraciones especiales, pero el extranjero japonés promedio nunca deja de ser un intruso.

Mis amigos, actores japoneses, me visitan a menudo en París y tratan de halagarme diciendo: “Eres muy valiente, porque trabajas con extranjeros en un ambiente tan distinto al nuestro”. Y mi respuesta habitual es la siguiente:

Al contrario. Ustedes son los valientes que soportan la presión de una sociedad tan rígida, las cuchilladas por la espalda de algunas personas del estrecho mundo teatral y la preocupación constante por su situación. Y a pesar de eso siguen trabajando. Yo no tendría jamás tanto valor. Soy un cobarde, y por eso decidí huir de Japón y trabajar en el extranjero, rodeado de extraños. De hecho, a mí me podrían calificar como un rechazado por la sociedad.

También conozco a algunos japoneses que viven en París y me dicen: “Yo he dado por terminados todos mis asuntos en Japón. Mis huesos se quedarán enterrados en Francia”. Para mí es distinto. Yo no quiero morir aquí. No me importa flotar sin rumbo, a la deriva, alrededor del mundo; pero aun así, quiero morir en Japón. Para ser exactos,

en la región de Osaka: donde nació. No puedo explicar con claridad este sentimiento, pero sé que es así como deseo terminar mi vida.

Por supuesto, cuando dejé Japón no imaginaba siquiera que algún día surgiría la pregunta de dónde quisiera morir. Mi primera partida fue en abril de 1968, en pleno movimiento de protesta estudiantil.

Todo empezó con una llamada telefónica de la actriz Teruko Nagaoka. Ella me preguntó si yo estaría interesado en ir a París. El profesor de Literatura Francesa, Rikie Suzuki, la había contactado pues acababa de recibir una carta de Jean-Louis Barrault en la que pedía que le recomendara a algún actor japonés. En aquel tiempo, Jean-Louis Barrault era el director del Teatro del Odeón en París. Cada año organizaba un festival de teatro internacional en el Odeón llamado “Théâtre des Nations”. Para el festival de 1968, había decidido invitar a Peter Brook, quien era entonces director de escena en la Royal Shakespeare Company. Brook pensaba hacer una versión experimental de *La tempestad*, mezclando actores norteamericanos, franceses y japoneses. Originalmente, querían invitar a Hisao Kanze del teatro noh o a Mansaku Nomura del *kyogen*, pero las agendas de ambos estaban saturadas. No podían abandonar Japón por un periodo de dos meses con una invitación tan repentina. Cuando rechazaron la invitación, el profesor Suzuki se me acercó para ver si estaba interesado. A pesar de que yo era mejor conocido como un actor de estilo occidental, gracias a mi trabajo en el cine y el teatro, él creía que podría ser la persona adecuada para el proyecto pues también había estudiado en la tradición del teatro noh y en el estilo narrativo del bunraku.

Por aquella época, el nombre de Peter Brook era casi desconocido para los japoneses, pero el profesor Suzuki me aseguró que si Barrault producía el proyecto, sería financieramente sólido. Así es que pensé: “En el peor de los casos, por lo menos me habré paseado gratis”.

Como la mayoría de los japoneses en aquel tiempo, yo no tenía una idea clara de Occidente. A lo largo de su historia, Japón permaneció aislado a las influencias extranjeras y sólo se abrió al comercio y al

intercambio de nuevas ideas a finales del siglo XIX. Desde entonces, Japón ha incorporado una gran cantidad de elementos occidentales a su industria y su sociedad, y esto ha creado una impresión superficial de “occidentalización”. Pero estos elementos occidentales han sido vistos con cierta ambivalencia por la gente y en muchos de los casos se han transformado en su versión japonesa. Además, hasta tiempos muy recientes, la mayoría de los japoneses no habían cruzado nunca el mar ni conocido a un europeo. La idea de visitar Europa era extraña y excitante pero también me causaba una cierta preocupación. En realidad, yo no tenía una idea clara de lo que encontraría. Y, con todo, decidí ir.

Desafortunadamente los arreglos no eran tan simples. Yo trabajaba entonces en una serie de televisión sobre samurais y por las noches actuaba en el teatro. Además, ensayaba dos nuevas producciones. Pedí a la compañía de televisión que cambiara la historia de tal suerte que mi personaje pudiera desaparecer, y un actor suplente tomó mi lugar en el teatro. Faltaban apenas veinte días para mi partida, así es que no tenía tiempo para prepararme o para aprender inglés. Esto me preocupaba mucho, pues no tengo la menor facilidad para los idiomas (incluso cuando me gradué en la Universidad de Keio tuve que hacer un examen extraordinario de inglés). Otra cosa que me inquietaba era que por aquel tiempo muchos de los actores que trabajaban en el teatro moderno trataban de imitar a los actores europeos. El simple hecho de pensar que estaría actuando junto a los europeos me hacía sentir como a un estudiante que actúa sobre el mismo escenario que su maestro.

Con estas preocupaciones en mente, me dirigí a ver a un amigo, Tadashi Iizawa, y a pedirle consejo. Él me dijo: “No hay de qué preocuparse. Tú te has entrenado en el *kyogen* y el *gidaiyu*, que son completamente desconocidos por los actores extranjeros. Usa un traje tradicional y preséntate como un actor japonés. Nunca, bajo ninguna circunstancia, menciones que has hecho Hamlet. Se reirían de ti”.

De hecho, yo nunca había interpretado a Hamlet, pero su comentario

me puso a pensar y entendí por qué lo dijo. Si un actor norteamericano llegara a Japón y dijera que él había hecho un papel principal en una obra de kabuki, ningún actor japonés lo tomaría en serio. Con todo, su otro consejo (que usara un kimono) me parecía demasiado. Yo conocía bien a Yukio Mishima, el escritor, y decidí consultar con él al respecto. Él estuvo de acuerdo con mi amigo: “Desgraciadamente ésa es la imagen de Japón que tienen los extranjeros”.

El kimono formal que se utiliza en las representaciones está hecho de seda, y a menudo se usa con una pesada falda-pantalón llamada *hakama*. Ya que este atavío es a la vez frágil y muy caro, en general los actores usan un kimono ligero de algodón, llamado *yukata*, para los ensayos. Como yo estaba acostumbrado a representar con el traje tradicional, y lo normal para mí era ensayar con *yukata*, decidí llevarme ese traje a París. Después de todo, ¿tenía caso ponerse ropa deportiva nada más por imitar a los actores europeos?

Yo había estudiado el *kyogen*, un estilo cómico tradicional que se representa junto al *noh*, por más de veinte años. Antes de partir, mi maestro, Yataro Okura, me hizo una última recomendación:

A nosotros los actores de *kyogen* se nos ha enseñado cómo ayudar al actor principal del *noh*, y cómo calentarle el escenario. Cuando estés allá, trabaja con la intención de ayudar a tus compañeros actores en lugar de tratar de jalar la atención del público hacia ti. Haz a un lado tu ego y concéntrate en crear una atmósfera adecuada en la que puedan actuar los demás.

Con este último consejo abandoné Japón.

YOSHI OIDA



PARÍS 1968

El inicio del Centre International
de Recherches Théâtrales (CIRT)

Llegué a París. Sólo conocía la ciudad a través de las fotografías y las películas, y de pronto estaba ahí, frente a mis propios ojos. Eran los últimos días de abril y las hojas nuevas comenzaban a brotar en las ramas de los árboles, y los edificios, las avenidas, todo era tan bello como un sueño. No podía disimular la sonrisa en mi rostro, parado frente al Louvre, mirando hacia los Campos Elíseos y el Arco del Triunfo. Pero la sonrisa estaba acompañada por las lágrimas; las lágrimas provocadas por los gases lacrimógenos que la policía lanzaba contra las protestas estudiantiles. Era el inicio del periodo de inquietud juvenil que contribuyó a la caída del presidente De Gaulle.

En el área de La Sorbona, los estudiantes levantaban los empedrados para lanzar las piedras contra la policía. Incluso los peatones comunes y los turistas quedaban atrapados en medio de los tiroteos y los accidentes menudeaban. Mi hotel estaba ubicado justo en medio de todo esto; rara vez lograba llegar a algún restaurante sin que las lágrimas bañaran mi cara.

Además, algunos estudiantes vietnamitas tomaban parte activa en las protestas, y, por lo tanto, la gente con rostro oriental llamaba, para mi desgracia, la atención de la policía. Conocí entonces a otro actor japonés que fue perseguido por las escaleras de un edificio de seis pisos y golpeado en la cabeza por las macanas de la policía. Tardó seis semanas en recuperarse. Yo trataba de ocultar la cara cuando salía del hotel; si veía acercarse a un policía, cambiaba de dirección y caminaba en sentido opuesto. Nunca deseé tanto tener

un rostro europeo. Mientras viví en Japón, a menudo fui consciente de mi aspecto personal, pero nunca de mi condición racial.

En esta zona de París, al anochecer, escuchaba la música proveniente de los espectáculos de strip-tease. Como si nada estuviera sucediendo alrededor, las chicas seguían quitándose la ropa para entretener a los turistas. Así es como empecé a trabajar en Europa. Conocí a Peter Brook en la oficina de Jean-Louis Barrault en el Teatro del Odeón. Ahí estaban tres europeos: Brook, su asistente Geoffrey Reeves y el brillante director argentino Víctor García. Me senté frente a ellos, junto con mi intérprete. Brook, con sus brillantes ojos claros, comenzó a hablar:

Un accidente sucede a mitad de la calle. Alguien, cubierto de sangre, se arrastra fuera de un vehículo. Los curiosos lo rodean. Si ese hombre repentinamente se detiene, sonrío y hace una reverencia a los curiosos, éstos se transforman de inmediato en público. Y el hombre cubierto de sangre se convierte en un actor. Sin escenario, sin luces, se ha creado una situación teatral. Y al mismo tiempo, la diferencia entre el hombre real y el personaje de ficción, entre la realidad y la ilusión, es en este caso mucho más sutil que en un teatro convencional. Yo quisiera realizar algunos experimentos para explorar este principio; y quisiera hacerlo con actores de cuatro países distintos, a saber: Francia, los Estados Unidos, Inglaterra y Japón.

Me pareció que Brook era en verdad alguien extraordinario, pues yo estaba acostumbrado a trabajar en un medio donde se elige una obra, a los actores se les otorga el papel que tienen que aprender y, por último, se ensaya en conjunto hasta obtener un producto para ser representado. Brook proponía un punto de partida completamente distinto. También me sorprendía escuchar que quería utilizar a un actor japonés que no sabía hablar francés junto a actores ingleses y norteamericanos. Era lo mismo que montar la obra con actores sordos, y yo no veía adónde podía conducir esto. Pero el traductor

me dijo que Brook era una persona muy respetada en Europa, que era uno de los más importantes directores del teatro moderno junto con el director polaco Jerzy Grotowski y con Julian Beck, del Living Theatre. Sus comentarios me dieron valor para esperar el inicio de los ensayos, a pesar de que en mi mente aún persistía un cierto temor producido por la naturaleza desconocida de este trabajo.

Nuestros ensayos se llevaron a cabo en el Mobilier National, en el distrito de los gobelinos, en la zona sur de París. Era un sitio frío, diseñado originalmente para la exhibición y el almacenamiento de alfombras y tapices, rodeado por unos muros de piedra. Yo llegué ahí llevando mi *yakuta* como lo habría hecho en Japón e intenté comportarme como un “auténtico actor japonés”. Pero este actor japonés se sentía más bien pequeño y andrajoso. Todas las actrices eran de mi estatura o más altas que yo. Y los hombres, ¡me parecían unos gigantes! Entre los demás miembros del equipo estaban Glenda Jackson, Natasha Parry, Delphine Seyring y Michel Lonsdale. Rodeado por todos estos nombres famosos, yo permanecí en un rincón sintiéndome insignificante y lamentando haber venido.

Conforme fuimos entrando al espacio de trabajo, se nos pidió que cerráramos los ojos y tratáramos de descubrir a las demás personas a través del tacto. Luego, se nos llevó con otro grupo para que nos conociéramos. Además de las manos, podíamos usar la voz para hacer contacto con los otros: un pequeño sonido en “ah” u “oh” mientras nos tocábamos unos a otros. De pronto quedamos en silencio y entonces, a una señal, todos abrimos los ojos. Éramos unas veinticinco personas sentadas sobre una gran alfombra; teníamos la sensación de conocernos desde hace muchos años, y, sin embargo, sólo nos habíamos comunicado a través de las manos y las voces. Esto nos confirmaba, a través de la experiencia directa, que es posible comunicarse sin necesidad de las palabras; y todos quedamos muy sorprendidos. Esta comunicación no era de “actor a actor” sino de “ser humano a ser humano”. Tiempo después, comprendí que este nivel de comunicación es esencial para el teatro.

Yo creía que en el teatro occidental las palabras del texto eran lo primero, que se necesitaba de un libreto para realizar la obra. Cada actor estudiaría muy bien sus líneas y, entonces, porque así lo exigía el texto, las intercambiarían por medio de una conversación con los demás actores. Creía que presentar así las palabras del libreto era lo que caracterizaba al “teatro occidental”. Hoy día sé que la expresión teatral no es un simple intercambio de texto entre dos actores, sino el descubrimiento de las motivaciones que subyacen en él y que provocan una conversación específica. En cierto sentido, las palabras vienen después.

Cuando dos actores realmente están representando juntos (y no sólo intercambiando líneas), el público percibe ese “algo” que sucede entre ellos. Ese “algo” no es la emoción, ni pertenece al terreno de lo psicológico; es más elemental. Por ejemplo, una acción simple: uno extiende la mano y estrecha la mano de otra persona. Detrás de ese gesto quizá no exista una historia, o una razón de orden psicológico, ni una emoción, pero un intercambio genuino y fundamental entre dos personas ha tenido lugar. Es muy difícil encontrar las palabras justas para describir aquello que ha sido intercambiado. Tal vez podríamos llamarlo “una sensación física” o “una energía humana fundamental”. No importa cómo lo llamemos, los actores deben comprometerse en ese proceso de intercambio para que pueda existir el teatro. En realidad, no importa cuán brillantemente uno pueda explicar aquello que encierran las palabras; sin este intercambio esencial, el teatro no sucede. Cada actor debe luchar para encontrar y mantener este nivel de contacto; y cuando esto sucede, todo el texto cobra vida.

¿Qué tanto podemos comunicar a los demás a través de las palabras? Si alguien dice “te amo”, ¿se le puede creer realmente? Se ha abusado tanto de una frase como “te amo”, que ya no posee ningún significado. No comunica nada. Para confirmar la existencia del amor, nosotros necesitamos de una mirada interior que se apoye en la experiencia. Y las palabras pueden ser un impedimento en este sentido.

A través de aquel encuentro internacional sobre una alfombra, yo descubrí el placer de ser parte de una unidad mayor. Ésta es una experiencia profundamente conmovedora y un sentimiento que debe ser atesorado. Pero la felicidad que hallamos cuando nos disolvemos en un grupo o con otra persona puede ser manipulada y desvirtuada. Los movimientos fascistas explotan este agradable sentimiento y lo utilizan para predisponer emocionalmente a las personas hacia una meta particular. Esta poderosa sensación de identidad grupal puede ser manejada de una manera positiva o negativa, dependiendo del motivo que la crea y de cómo es utilizada. En el teatro, podemos utilizarla de modo positivo para crear la cohesión de una compañía. Brook diría que una representación teatral es como un juego de fútbol: todo el mundo debe sentir que forma parte de un solo equipo y que todos trabajan en conjunto.

Ese primer ejercicio en París fue una revelación para mí, pero el impacto emocional fue disminuyendo gradualmente y pasamos a otro ejercicio. Se trataba de una improvisación. ¡En toda mi carrera profesional nunca había hecho una improvisación!

Todo el teatro tradicional japonés (kabuki y noh) está basado en la idea de *kata*. Una *kata* es una convención fija de representación que el maestro transmite al alumno y que debe ser copiada con exactitud hasta en sus mínimos detalles. Cada papel en una obra tiene su *kata* particular que determina cada uno de los movimientos, inflexiones verbales, detalles de vestuario y minucias de la interpretación. En consecuencia, de generación en generación, todas las representaciones son idénticas y esencialmente inmutables. En este sentido, el uso de las *kata* en el arte japonés es equiparable al sistema occidental de la música clásica o del ballet.

Por lo mismo, en el teatro moderno japonés de hace veinte años nadie utilizaba la improvisación. La mayoría de los directores seguían pensando en términos de las *kata*. Incluso se representaba así a Shakespeare. Los directores veían una obra de Shakespeare en Londres y cuando volvían a Japón trataban de reproducir exactamente lo que

habían visto. No había un trabajo creativo, sino la simple copia de unas formas. Por supuesto, en los veinte años que han pasado desde que salí de Japón, el teatro moderno ha cambiado considerablemente. Pero en aquel tiempo todavía era una regla copiar a los actores y directores occidentales. Del mismo modo, no existía entonces la menor posibilidad de modificar o desarrollar una producción una vez en temporada. Después del estreno, nada podía ser alterado y cada instante tenía que ser reproducido cada vez en la forma exacta. La representación se había vuelto “tradicional”.

Al principio ustedes son agua, luego el agua se acumula, de forma gradual toma impulso y se convierte en una ola. Después se transforma en una tormenta y, finalmente, en un tifón. A continuación, se convierten en un ser humano que ha sido arrastrado por ese tifón. Están completamente exhaustos y solo flotan en la superficie del agua. (...) Primero ustedes son viento, luego el viento se hace cada vez más fuerte y se transforma en fuego. El fuego arde y entonces poco a poco se convierte en cenizas que se integran a la tierra.

Los actores occidentales se movían y retorcían sus cuerpos, gritaban tirados en el piso y con sus voces hacían grandes sonidos. Si este miserable actorcito japonés hubiera intentado hacer lo mismo, en medio de toda esa gente alta y bien formada, se habría visto como un mosquito zumbando en la recámara. Yo, un japonés, me habría puesto en ridículo.

Así es que pensé: “Qué haría un digno actor japonés en estas circunstancias”. Las enseñanzas del noh vinieron a mi mente. En el noh, todo se expresa a través del *hara*. *Hara* es un punto en el cuerpo, justo debajo del ombligo. Este punto se considera el centro energético de una persona y el lugar donde se ubica la conciencia del ser. Como actor, si uno tiene una conciencia muy clara del *hara*, sus intenciones serán visibles para el público sin necesidad de una gran elaboración externa. Este énfasis en el foco interno es válido para todas las artes.

Por ejemplo, en la música occidental una corriente de agua podría ser expresada usando tan sólo un tambor, mientras que el sonido del caudal de una gran crecida requeriría cinco tambores de diversos tamaños. Para los occidentales, un sonido más grande requiere de una instrumentación mayor y de un volumen más alto. En cambio, en la música del teatro noh se utiliza un pequeño tambor de mano, lo mismo para expresar el sonido de la nieve al caer que la furia de un tifón. Ambos sonidos tienen el mismo volumen y siguen “melodías” muy parecidas con el tambor. La diferencia se crea a través del foco interno del ejecutante. En el teatro noh, es el interior lo que cambia, no la forma exterior.

Pensando en esto, decidí que no tenía por qué expresar los temas planteados en los ejercicios de Brook a través de la acción externa. Si mi interior se convertía en agua o en fuego, la forma externa llegaría por sí misma. Así es que este “actor japonés” se sentó en el suelo, como Buda, aplicando toda su energía en la concentración necesaria para convertirse tal vez en agua o en fuego. Permanecí sentado mientras a mi alrededor esos inmensos extranjeros brincaban y giraban con gran ímpetu. Debe haber sido muy extraño; un pequeño japonés vestido con un kimono blanco sentado en el centro de esa vorágine. Al terminar la improvisación, el resto de los actores elogiaban al “actor japonés” diciendo que su forma de trabajo era zen. El actor japonés respiró aliviado. Hasta ahora todo iba bien.

Quizá al describir mi trabajo como zen, en realidad se referían al uso de un cierto minimalismo que es típico de muchas artes japonesas. Esto puede ser visto en la pintura tradicional con tinta y pincel, en la cual el artista utiliza el menor número posible de pinceladas, el mínimo necesario para convocar la imagen elegida. En general, los artistas japoneses intentan expresar el máximo de verdad a través del mínimo de medios, y este enfoque ciertamente corresponde al espíritu del zen. Si bien los artistas utilizan las técnicas minimalistas, al mismo tiempo intentan sugerir una realidad mayor que radica más allá de la imagen visual. Por ejemplo, miramos una

¿Disfrutaste el libro que comenzaste a leer?

Podés adquirirlo en www.interzonaeditora.com y en cientos de librerías.

Gracias por apoyar con tu lectura y recomendaciones este proyecto editorial.

interZona es una editorial literaria independiente fundada en Buenos Aires en 2002 que se ha convertido en uno de los espacios de publicación más innovadores y reconocidos de Latinoamérica por la diversidad de autores y de títulos que publica.

En **interZona** verán reunidos a escritores noveles con otros ya consagrados; a los de habla hispana con los de otras lenguas; a los poetas con los ensayistas, los dramaturgos y los novelistas; en suma, a todos aquellos que hacen posible una conversación de voces múltiples, desprejuiciada, vivaz, arriesgada, pero siempre orientada por el estilo y la marca de calidad con la que intentamos perfilar nuestra línea editorial.

INTERZONA