

# TEATRO

# «Mi método de entrenamiento de actores»

Tadashi Suzuki<sup>1</sup>

Director y dramaturgo japonés

En mi opinión, una sociedad «cultura» es aquella donde las habilidades perceptivas y expresivas del cuerpo humano se usan en toda su extensión; donde las mismas brindan los medios básicos de la comunicación. Un país civilizado no siempre es una sociedad «cultura».

Es cierto que la civilización se originó en conexión con las funciones del cuerpo humano; ello se puede interpretar como la expansión de las funciones básicas del cuerpo humano o como la expansión de las facultades físicas -de los ojos, oídos, lengua, las manos y los pies-. Por ejemplo, el invento de aparatos tales como el telescopio y el microscopio es el resultado de la aspiración humano y el intento de ver más allá, radicalizar la facultad de ver. El efecto acumulado de intentos es la civilización, producto de la extensión y de la extensión de las facultades física

Entonces, lo que tenemos que considerar es una clase de energía que se requiere para materia tales aspiraciones. Esto nos lleva a pensar en la modernización. Un criterio que en los Estados Unidos algunos sociólogos aplican con el fin de distinguir entre las sociedades modernizadas y las pre-modernizadas es la proporción de energía - animal con respecto a la energía no-animal que se utiliza en el proceso de producción. En este caso la energía-animal se refiere a la energía física suministrada por los seres humanos, los caballos, las reses, etc mientras que la energía no-animal se refiere a la energía eléctrica, nuclear y similares.

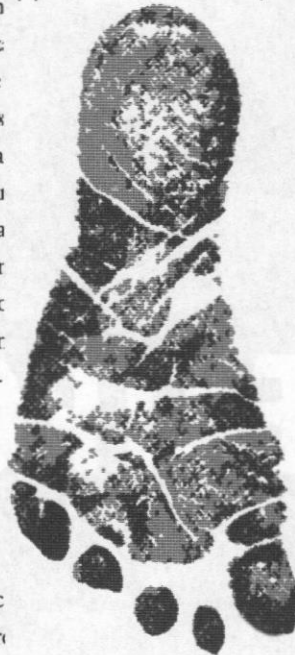
Una forma de demostrar si un país está modernizado es calculando cuanta energía no-animal se utiliza. A grosso modo, en los países africanos y en los del Oriente Medio, por ejemplo, la proporción de energía-animal utilizada es muy alta, si se le compara con países tales

como los Estados Unidos o el Japón, en donde la energía derivada del petróleo, la electricidad, las plantas nucleares, es utilizada en todos los procesos de producción.

Si aplicamos esta forma de pensar al teatro, podemos darnos cuenta que la mayor parte del teatro contemporáneo está «modernizado»; la energía no-animal se utiliza por completo. El alumbrado se hace mediante la electricidad. Los ascensores y los escenarios giratorios funcionan mediante la energía eléctrica. El mismo edificio del teatro es el producto final de una serie de actividades industriales que van desde los cimientos de concreto, hilería y el escenario.

Contrariamente, el Teatro Japonés Noh es un tipo sobreviviente del teatro pre-moderno en el que casi no se utiliza ningún tipo de energía animal. Tome la música como un ejemplo. En el teatro moderno, se graba y se reproduce por medio de amplificadores y bafles, mientras que las voces de los actores-bailarines, del coro, y el sonido de los instrumentos que se tocan en el escenario, en el Teatro Noh, le llegan al público directamente. Los trajes y las máscaras para las obras del Noh, son elaboradas a mano, y el mismo escenario se construye con base en los principios tradicionales de la carpintería. Aunque en la actualidad se utiliza la electricidad para el alumbrado, (a lo cual yo aún me opongo- en el pasado se alumbraba con velas), ello se reduce al mínimo, no es jamás como el alumbrado elaborado y lleno de color

del teatro «moderno». El Teatro Noh, está impregnado por el espíritu de crear algo cuya fuente sea la habilidad y el esfuerzo del ser humano. Tanto así que puede decirse que el Noh es el epítome del teatro pre-moderno. Es una creación de la energía-animal.



<sup>1</sup> Entre las grandes personalidades del teatro contemporáneo invitadas al VI Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá (1998), sin duda, Tadashi Suzuki es una de las principales. De su libro *La gramática de los pies* publicamos el presente texto, e incluimos en esta sección, además, una cronología de su compañía teatral, más un artículo del crítico japonés, Akihiko Senda, sobre el método Suzuki, traducidos por Consuelo Espinel para *Hojas Universitarias*, gracias a la Oficina de Prensa del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá.

Como el teatro, ya sea en Europa o en el Japón, se ha actualizado con el tiempo y ha llegado a utilizar la energía no-animal en todas las facetas de sus actividades, uno de los males que se han dado como resultado ha sido que las facultades del cuerpo humano y de la sensibilidad física se han sobre-especializado hasta el punto de separarse. Del mismo modo que la civilización ha especializado la función de los ojos creando el microscopio, la modernización ha «desvertebrado» nuestras facultades físicas, separándolas de nuestro ser esencial.

Lo que estoy tratando de hacer es restaurar la integridad del cuerpo humano dentro del contexto teatral, no tan solo regresando a formas teatrales tradicionales como el Noh y el Kabuki, sino utilizando sus virtudes únicas y esenciales, para crear algo que trascienda la práctica actual dentro del teatro moderno. Necesitamos unir las funciones físicas que alguna vez fueron «desvertebradas», para recuperar las habilidades perceptivas y expresivas y el poder del cuerpo humano. Al hacer esto, podremos mantener la cultura dentro del contexto de la civilización.

En mi método de entrenamiento de actores, doy especial énfasis a los pies, ya que creo que el tener conciencia de la comunicación del cuerpo con el suelo, lleva a una mayor conciencia de todas las funciones físicas del cuerpo.

Parte básica de mi método de entrenamiento es que los actores golpeen con los pies rítmicamente sobre el piso durante un lapso, al compás de la música, o más bien, que caminen pegando rabiosamente sobre el piso, manteniéndose semi-acuclillados. Más adelante, cuando la música para, los actores relajan completamente el cuerpo, cayendo sobre el piso. Yacen completamente quietos y silenciosos. Después de un rato, la música empieza de nuevo, pero en esta ocasión debe ser lenta y suave. De acuerdo con el cambio en la música, se levantan lentamente sobre sus pies del modo que más les guste, eventualmente parándose rectos, de regreso a una posición natural. Este entrenamiento consiste en un par de movimientos contrastantes, lo cual se traduce en lo dinámico y lo estático (movimiento y descanso); dicho de otro modo, la emisión y la represión del poder físico. El propósito de este entrenamiento es desarrollar la concentración sobre el cuerpo mediante el control de la respiración.

El punto esencial de la primera mitad de este entrenamiento es mantener el zapateo con una fuerza constante, sin girar la parte superior del cuerpo. Si el actor no concentra la conciencia en sus pies, piernas y caderas, que deben

ser bien disciplinadas, le es imposible continuar zapateando consistentemente, no importa qué tan enérgico sea. Adicionalmente, sin la fuerza espiritual ni la fuerza de voluntad para controlar su respiración, la parte superior de su cuerpo gradualmente comenzará a girar, tras lo cual el ritmo del zapateo se vuelve irregular. Al golpear el suelo con los pies, la fuerza influencia naturalmente la parte superior del cuerpo y lo hace girar. A medida que hago que los actores zapateen tan fuerte como les sea posible, se crea una reacción hacia arriba, de modo que a medida que el zapateo se hace más fuerte, la parte superior del cuerpo gira con más frecuencia. Si tratan de minimizar el giro, tienen que reprimir la fuerza con las caderas. Tienen que zapatear a la vez que estar conscientes de la relación entre la parte inferior y la parte superior del cuerpo, ambas unidas en el movimiento de las caderas.

Naturalmente, el enfatizar el hecho de que la construcción del cuerpo humano y el equilibrio de las fuerzas que le prestan apoyo se centran en la región pélvica no es un pensamiento exclusivo de mi método; invariablemente, casi todas las artes escénicas utilizan este enfoque. Yo creo que lo que sí es inherente a mi método es que en primer lugar a los actores se les hace conscientes de ello al zapatear y golpear el suelo con los pies. Ello se deriva de la creencia que tengo de que la sensibilidad física de cualquier actor escénico depende de sus pies. En nuestro diario vivir, tendemos a prestar poca atención a la importancia de los pies. Es necesario que seamos conscientes del hecho de que el cuerpo humano hace contacto con el suelo por medio de los pies, y que el cuerpo humano y el suelo son inseparables, ya que éste último de hecho es parte del primero, queriendo decir con esto que al morir regresamos a la tierra, para hacer que el cuerpo, que usualmente funciona inconsciente de esta relación, sea consciente de este hecho al crear un fuerte sentido de impacto, mediante el golpear el suelo con los pies.

Se ha dicho a menudo que mi idea es muy japonesa, sin embargo no lo es. Aún en el ballet clásico europeo, en el que parece que los bailarines buscaran saltar del suelo para volar por el aire, la sensibilidad física básica consiste en un sentimiento de afinidad con el suelo.

Nuevamente en las formas teatrales japonesas, como son el Noh y el Kabuki, el equilibrio de los dos vectores que se dirigen hacia el cielo y la tierra, hacia las alturas y las profundidades, ha sido sumamente importante para la expresión física. Solamente en las formas teatrales japo-



neas, estas dos fuerzas cuyos vectores son contrarios, se reúnen en la región pélvica, y la energía que se deriva de ello, tiende a irradiar horizontalmente. Por lo tanto, mientras más alto trate de ir la parte superior del cuerpo, la parte inferior trata de hundirse para equilibrar dicho movimiento. Por lo tanto, la sensación de que los pies se encuentran firmemente enraizados al suelo, se incrementa. Esto se simboliza en movimientos como el deslizarse (Suri-ashi) o patear (Ashi-byoshi) que expresan la afinidad con la tierra.

El finado Shinobu Origuchi, un prominente antropólogo japonés y hombre de letras, decía que al examinar las artes escénicas japonesas, descubrió que los artistas invariablemente zapateaban en algún momento de la presentación y que el aparecer en el escenario en sí, significa pisotear los espíritus malignos que se encuentran bajo el suelo. El golpear con los pies es llamado Hembai. Enfocado desde este punto de vista, el deslizarse (Suri-ashi) de las obras Noh puede ser considerado como un movimiento preliminar al pateo. De acuerdo con Origuchi, la esencia de la danza japonesa tradicional es el andar libremente por el escenario, lo que originalmente significaba santificar el lugar al pisotear los espíritus malignos. En mi entrenamiento, la serie de movimientos consiste de dos partes: en primer lugar, se tensiona todo el cuerpo, concentrando las fuerzas en las caderas, zapateando al compás del mismo ritmo constante, tras lo cual, y luego de derrumbarse en el suelo, se permanece en reposo, levantándose como una marioneta al compás de la música, extendiendo una fuerza calmante a través del cuerpo. Todo esto se logra al cambiar por completo la calidad de lo que podríamos llamar el cuerpo burdo, el cuerpo no concentrado de la cotidianidad. Por este motivo muchos principiantes sienten que solamente se les obliga a moverse mecánicamente y que las sutilezas de su propio cuerpo desaparecen. De acuerdo con



*...el enfatizar el hecho de que la construcción del cuerpo humano y el equilibrio de las fuerzas que le prestan apoyo se centran en la región pélvica no es un pensamiento exclusivo de mi método...*

este entrenamiento, los actores en los Estados Unidos, al estar más cercanos a la actuación realista, tienden a sentirse así. Aunque comienzan el pateo con decisión y seriedad, rápidamente pierden la concentración y sus cuerpos se «aflojan». Algunas personas al observar esto, consideran mi modo de entrenamiento particularmente japonés; afirman que el entrenamiento no es apropiado para los actores norteamericanos, ya que sus piernas son largas al compararse con las de los actores japoneses. Sin embargo, ello no tiene nada que ver ni con la longitud de las piernas ni con la fortaleza corporal, sino más bien con una sensibilidad física interior o con el reconocimiento de una profunda memoria interior inherente al cuerpo humano. Dicho de otro modo, tiene que ver con la habilidad de descubrir esta profunda sensibilidad física y darle rienda suelta. Por lo tanto, no es necesario que los actores sean únicamente japoneses para que puedan asimilar en sus cuerpos el fin de mi entrenamiento. Ya sea en Europa o en el Japón, el patear o golpear el suelo con los pies es un movimiento físico universal necesario para que nosotros nos volvamos altamente conscientes de nuestro propio cuerpo o para crear un espacio «ficticio», al que también se puede llamar espacio ritual, en el cual podemos lograr una metamorfosis personal.

El zapateo o golpear el suelo con los pies se origina en antiquísimos rituales japoneses.

Shinobu Origuchi en su obra «Seis conferencias sobre la Historia de las Artes Escénicas Japonesas Tradicionales», menciona el Ritual de la Pared Celestial de Piedra en el Mito Japonés de la Creación, como el origen de la Danza Sagrada (Kagura), y habla de la danza rítmica para apaciguar los espíritus, que una diosa llamada Ameno-Uzumeno-Mikoto danzaba, volteando una tina de madera y zapateando sobre ella y golpeándola con una vara. Dice Origuchi:

«Quizás la tina simbolizaba la tierra. La diosa zapateaba sobre ella golpeándola con una vara mientras hacía fuertes ruidos; acciones que supuestamente despertaban y sacaban el alma o espíritu que se creía estaba bajo la tina, ya sea durmiendo o escondiéndose, todo

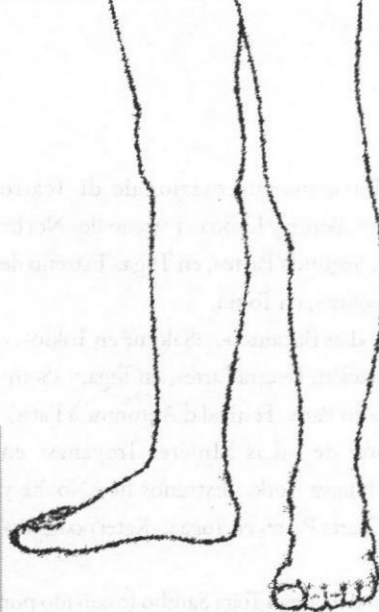
esto con el fin de enviarlo al cuerpo sagrado e invisible del dios cercano.»

Lo que Origuchi quiere decir es que el propósito de la acción de zapatear y golpear no es necesariamente pisotear o suprimir los enemigos malignos sino despertar su energía con el fin de utilizarla para activar la vida humana. Como resultado, el mismo efecto del exorcismo se lleva a cabo, ya que al adquirir el espíritu del mal es posible vencerlo. El hecho de que los actores del Noh y del Kabuki a menudo golpeen con los pies el piso del escenario, puede verse como una práctica relacionada con esa vieja tradición.

Por lo tanto, los antiguos escenarios japoneses se construían sobre tumbas o túmulos donde se consideraba que habitaban las almas de los muertos. Ello ha conducido a la costumbre de que aún en la actualidad, se cave o se entierre una olla antes de construir un escenario Noh sobre el terreno. Esto no es sólo por el bien de la efectividad técnica -ya que el terreno ahuecado hace que el sonido de los golpes resuene mejor-, sino que es un procedimiento para crear la ilusión de que el actor puede conjurar a los espíritus de la tierra o los espíritus de los antepasados que han regresado a la tierra, con el propósito de adquirir su energía. La resonancia refuerza la necesidad física de responder a los espíritus. Aún actualmente dicha ilusión es necesaria para los actores ubicados en el escenario, ya que la ilusión de que la energía de los espíritus puede sentirse a través de los pies activando nuestros propios cuerpos, es humanamente una ilusión de lo más natural e invaluable. El teatro Noh ha sido bendecido ya que ha continuado atesorando esta idea hasta los tiempos presentes. Las tumbas y los túmulos pueden verse como úteros de los que hemos nacido. En ese sentido, la tierra misma es una «Madre». Los actores pueden asumir sus papeles bajo la premisa de que se encuentran conectados con todos los individuos que integran la humanidad.

Quizás no sea la parte superior de nuestro cuerpo, sino la parte inferior aquella a través de la cual la sensibilidad física común a todas las razas se exprese conscientemente; para ser más específicos, nos referimos a los pies. Los pies son la última parte del cuerpo humano que se conserva, literalmente hablando, en contacto con la tierra, son en sí mismos la base de apoyo de todas las actividades humanas.

(De *La gramática de los pies*)



## CRONOLOGÍA

### The Suzuki Company of Toga (SCOT) (La Compañía Suzuki de Toga)

- 1966- Fundada como la Waseda, Sho Gekijo, por Tadashi Suzuki. Se construye el teatro en Waseda, Tokio, el cual durante la siguiente década fue uno de los centros del nuevo ámbito teatral japonés. Allí se presentaron bajo la dirección de Suzuki muchas producciones importantes: «La Niñita de los Fósforos», de Minoru Betsuyaku; «Máscara de Muchacha», de Juro Kara, y «Sobre las Pasiones Dramáticas I», del propio Suzuki.
- 1970 - Sensacional estreno de «Sobre las Pasiones Dramáticas II», escrita y dirigida por Suzuki. Premier de «Sobre las Pasiones Dramáticas III».
- 1971- Estreno de «Somekaete Gonichi no Omemie».
- 1972 «Sobre las Pasiones Dramáticas II» se presenta en París (Théâtre des Nations). Estreno de «Aigeki, Don Hamlet».
- 1973- «Sobre las Pasiones Dramáticas II» se presenta en Nancy (Festival de Nancy), París y Amsterdam, estreno de «Sobre las Pasiones Dramáticas II Nueva Versión».
- 1974- Tadashi Suzuki es nombrado director artístico del Iwanami Hall en Tokio. Estreno de «Las Mujeres Troyanas».
- 1975- «Sobre las Pasiones Dramáticas II» en Varsovia (Teatre des Nations) y en Wroclaw. Estreno de «Noche y Reloj».
- 1976- Inaguración de una granja convertida en teatro «Toga Sambo» en la Prefectura Toyama del pueblo de Toga, con el estreno de la obra «Noche y Celebración, Primera Parte».
- 1977- Presentación de «Las Mujeres Troyanas», en París,

- Roma ( La Rassegna Internazionale di Teatro Popolare), Bonn, Berlín y Lisboa. Estreno de «Noche y Celebración, Segunda Parte», en Toga. Estreno de «Espejos y Repollos», en Tokio.
- 1978- Estrenos de «Las Bacantes», «Salomé en Tokio», «Noche y Celebración, Tercera Parte», en Toga, y «Sombra de Muerte» en París (Festival d'Automne à Paris).
- 1979- Presentación de «Las Mujeres Troyanas» en Milwaukee y Nueva York. Estrenos de «Noche y Celebración, Cuarta Parte» en Toga y «Katei no Igaku» en Tokio.
- 1980- Terminación del nuevo Toga Sambo (diseñado por Arata Isozaki).
- Presentación de «Sobre las Pasiones Dramáticas II» y «Las Mujeres Troyanas» en Toga.
- 1981- Estreno de la versión bilingüe de «Las Bacantes» en Toga, Milwaukee y Tokio.
- 1982- Suzuki funda y se convierte en presidente del Centro de Artes Escénicas del Japón (JPAC). Se termina el Teatro al Aire Libre de Toga (diseñado por Arata Isozaki). Se lleva a cabo el lanzamiento del Festival Internacional de Arte de Toga del JPAC con la presentación de «Las Mujeres Troyanas». Se estrena «Chusankai» en Tokio. Se presenta «Las Mujeres Troyanas» en St. Louis, Chicago y «Las Bacantes» en Nueva York.
- 1983- Estreno de «Clytemnestra» en Toga. Se hace el lanzamiento del Programa Internacional de Entrenamiento de Actores de Toga, que se llevará a cabo anualmente. Suzuki dirige «La Tragedia, La Caída de la Casa de Atreus» en Tokio.
- 1984- La Compañía cambia su nombre a Compañía Suzuki de Toga (SCOT). Se presenta «Las Mujeres Troyanas» en los Angeles (Los Angeles Olympic Arts Festival), Estrenos del «Rey Lear» y «Las Tres Hermanas» en Toga.
- 1985- Se presenta «Las Mujeres Troyanas» en San Diego, Washington D.C., Londres, Copenhague, Bruselas, Atenas (Festival Internacional de Teatro), Delfos (Encuentro Internacional de Drama Griego Antiguo), Tesalónica, Frankfurt, (Festival Theater der Welt) y Udine. Se presentó «Clytemnestra» en Frankfurt (Festival Theater del Welt), Venecia (Biennale di Venezia) y Udine. También se presentó «Las Tres Hermanas» en Frankfurt (Festival Theater der Welt) y en Venecia (Biennale di Venezia).
- 1986- Presentación de «Las Mujeres Troyanas» en Ginebra, Milán, Madrid (Festival de Teatro), Tenerife y Las Palmas de las Islas Canarias, Chicago (International Theater Festival), Atenas (Festival Internacional de Teatro), Seul (Asian Games Arts Festival) y Hong-Kong. «Clytemnestra» en San Diego, Baltimore, (International Theater Festival). Se estrena «El Jardín de los Cerezos» en Toga, al tiempo con «Las Tres Hermanas» y una versión bilingüe de «Clytemnestra».
- 1987- Se termina la Biblioteca/Estudio de Toga (diseñada por Arata Isozaki) en colaboración con la Universidad de California en San Diego. Se presenta «Las Mujeres Troyanas» en París, Grenoble, Reims, Burdeos y Stuttgart (Festival Theater der Welt). Se presenta «Clytemnestra» en Los Angeles, Berkeley, Milwaukee, Minneapolis y París; «Las Bacantes» en Madrid (Festival de Teatro), Bilbao, Pamplona, Antwerp y Stuttgart (Festival Theater der Welt); la trilogía «Las Mujeres Troyanas», «Las Bacantes» y «Clytemnestra» en Toga.
- 1988- Se efectúa el lanzamiento y Suzuki es nombrado director artístico del Festival bi-anual Mitsui de Tokio. Suzuki dirige «La Historia de Lear» (co-producida por cuatro teatros regionales norteamericanos) en los Estados Unidos y en Toga. Se estrena «El Tío Vanya» en Toga. Se presenta «Las Mujeres Troyanas» en Sydney (Australian Bicentennial EXPO'88).
- 1989- Suzuki es nombrado director artístico de Acting Company Mito (ACM) Theater en la ciudad de Mito. Se estrena la versión bilingüe del «Rey Lear» en Tokio y de «Hamlet» en Toga. «El Chekhov, (Trilogía de Tres Hermanas», «El Jardín de los Cerezos», y «El Tío Vanya») en Toga. «Las Mujeres Troyanas» en Lahti y Helsinki (ITI Festival Internacional de Teatro). «Las Bacantes» en Melbourne (Melbourne Spoleto Festival) y en Camberra.
- 1990- Se inaugura el Teatro ACM con el estreno de «Dionisio» por la Compañía de Actuación Mito Teatro (ACM). Se presenta «La Historia de Lear» y la versión bilingüe del «Rey Lear» en Tokio. Se presenta «Dionisio» en Toga.
- 1991- Estreno de «Macbeth» en Mito, por la Compañía de Actuación Mito Teatro (ACM). Se presenta «El Chekhov» en Purchase, Nueva York y en Springfield, Massachusetts; «Dionisio» en Moscú y en Nueva York (New York International Festival of the Arts);

«El Rey Lear» y «El X Aniversario del Festival de Toga.  
Saludos desde los confines de la Tierra» en Toga.

Todas las producciones antes mencionadas, fueron  
dirigidas por Tadashi Suzuki.

**bojas Universitarias**.....

