

El arte de Tadashi Suzuki

Akihiko Senda

Critico japonés de teatro

La internacionalmente conocida compañía japonesa de teatro del director Tadashi Suzuki, la Compañía Suzuki de Toga (SCOT), ha llegado a representar al teatro japonés en el mundo entero a la vez que en el Japón ocupa un lugar muy especial en el ámbito del teatro.

En Japón, ningún otro actor, o director ha desarrollado un sistema tan notable de actuación como lo ha hecho Suzuki. Yukio Ninagawa es igualmente activo en los escenarios internacionales pero no ha buscado crear un estilo personal único, del modo que lo ha hecho Suzuki. El escritor y director Shogo Ohta, conocido por sus trabajos de teatro silencioso tales como *Water Station*, ha desarrollado un estilo propio, pero la influencia del mismo no se ha extendido fuera de su propio grupo.

Las artes teatrales japonesas tradicionales -el Kabuki, el Noh y el Kyogen- todas conservan unas técnicas de actuación sumamente estilizadas que datan de la antigüedad. En contraste, el Shingeki, teatro moderno desarrollado en Japón en los primeros años de este siglo, rompió por completo con los esquemas tradicionales y en cambio, tomó como modelo al teatro occidental.

Después de la Segunda guerra mundial, el Shingeki comenzó a incorporar los métodos del realismo enseñados por Stanislavski y otros. Desafortunadamente, las dos corrientes del teatro japonés permanecieron completamente separadas durante décadas. Había actores del Shingeki que estudiaban Noh y Kyogen, pero hasta hace poco tiempo, los practicantes del teatro contemporáneo hicieron contados intentos para definir nuevos métodos de actuación utilizando técnicas tradicionales dentro del contexto de los escenarios modernos.

Fué así como en 1970, Tadashi Suzuki desarrolló su método de entrenamiento de actores, notable esfuerzo para cerrar la brecha entre lo antiguo y lo nuevo. El método Suzuki no es ni una forma de realismo occidental ni una simple copia de actuación al estilo Kabuki o Noh. Más bien, el método Suzuki se empeña por dar nueva vida al teatro al extraer y concentrarse en los movimientos y las cualidades físicas del teatro tradicional, hasta ahora ignorados por las técnicas de actuación modernas.



En su obra de 1973, *La Suma de los Angulos Internos* (Naikaku no wa), Suzuki afirmó: «No existe ni la buena ni la mala actuación. La actuación debe juzgarse a partir del grado de profundidad de lo que motive al actor a situarse en un escenario.» Por medio del método Suzuki, Tadashi Suzuki ha luchado por dar a los actores japoneses contemporáneos, no un estilo importado de actuación, sino un estilo que puedan comprender mediante «el grado de profundidad» de sus «motivaciones». Aunque es un nuevo invento, el Método Suzuki está profundamente enraizado en el pasado del Japón y en el sentido japonés del cuerpo y del movimiento.

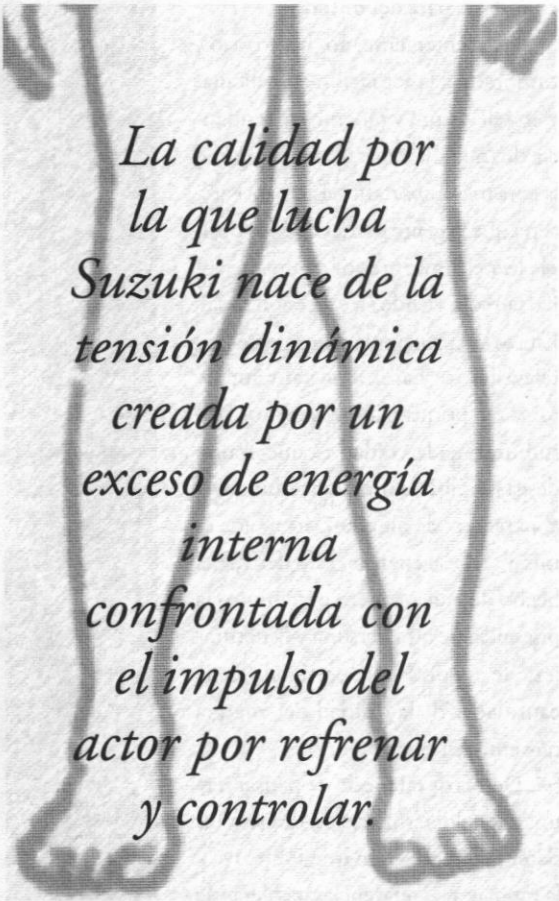
En la médula del Método Suzuki se encuentra el enfatizar el movimiento de la parte inferior del cuerpo y de los pies, prestándole especial atención a la región pélvica (centro de gravedad del actor), partes éstas que también son punto de énfasis en el entrenamiento de actores del teatro tradicional. Contrastando con la orientación vertical inherente a la postura recta estimulada por el entrenamiento teatral al estilo occidental, esta técnica dirige la energía corporal hacia abajo, hacia la tierra; el movimiento natural resultante se deriva de los movimientos corporales que se emplean en Japón en la labranza tradicional. El movimiento de la parte inferior del cuerpo, particularmente el trabajo con los pies, es la prioridad principal del Método Suzuki de entrenamiento. En un ensayo intitulado «La Gramática de los Pies» (del libro *El Camino de la Actuación: Los Escritos de Teatro de Tadashi Suzuki*, traducido por J. Thomas Rimer y publicado por Theater Communications Group), Suzuki dice: «Comienza y termina con los pies. Esto podría ser el todo de mi método de entrenamiento.»

Aunque su concepto es esencialmente japonés, el Método Suzuki ha evolucionado hasta convertirse en una técnica significativa de entrenamiento para actores en los Estados Unidos al igual que en otros países. A partir de 1980, Suzuki ha dictado conferencias sobre su teatro y su método de preparación en instituciones académicas en todos los Estados Unidos, entre otros la Universidad de Wisconsin y la Julliard School. Muchos actores y actrices de los Estados Unidos vienen al Japón cada verano para tomar el curso de entrenamiento corporal que dicta Suzuki en el pueblo de Toga. El método que fué diseñado original y exclusivamente para el entrenamiento del propio grupo de Suzuki, en la actualidad es aceptado

internacionalmente, y de hecho, ha propiciado la colaboración entre Japón y los Estados Unidos, incluyendo una fascinante versión de *Las Bacantes*, en la que intervienen actores de ambos lados del Pacífico, al igual que una producción estadounidense de *La Historia del Rey Lear* en la que se empleó el método Suzuki.

Me impresionó particularmente la presentación de *Lear* montada con un elenco estadounidense durante el Festival de Toga de 1988.

La calidad por la que lucha Suzuki nace de la tensión dinámica creada por un exceso de energía interna confrontada con el impulso del actor por refrenar y controlar. Los actores estadounidenses que se presentaron en *Lear*, al poseer una presencia individual más fuerte que la de los actores japoneses promedio, parecería que se quemaran con dicha tensión, liberando explosiones de energía que resistían toda estructura. Durante esta actuación, fui testigo de cómo el Método Suzuki se estaba moviendo más allá de las fronteras nacionales en nuevas y creativas direcciones.



*La calidad por
la que lucha
Suzuki nace de la
tensión dinámica
creada por un
exceso de energía
interna
confrontada con
el impulso del
actor por refrenar
y controlar.*

El Método Suzuki también es una refutación al énfasis que gran parte de la técnica moderna de actuación da al retrato psicológico. Suzuki rechaza el enfoque limitado que se da a ciertos rasgos particulares del cuerpo, a los gestos y a la expresión facial y favorece la actuación de la totalidad del cuerpo que se da en el teatro tradicional. Su método hace una afirmación persuasiva.

Me permitiré citar un pasaje del reciente libro de Suzuki, «¿Qué es Teatro?» (Engeki to wa nanika):

“Al desplazarse sobre el escenario, el trabajo del actor es cambiar su centro de gravedad velozmente y a la vez mantener la estabilidad sin importar la clase de movimiento que se requiera. El actor debe ser consciente de la totalidad de la composición a cada instante, de modo que para el auditorio sea como ver una exquisita escultura en movimiento. Para lograrlo, no hay nada que sobrepase el estudio y la maestría de la conciencia física de la parte inferior del cuerpo, la cual forma los cimientos del desarrollo profundo de las artes escénicas en todas partes del mundo”.

“Recientemente, nos hemos acostumbrado a la actuación en películas y en televisión, y tenemos la tendencia de tratar la expresión facial como la cosa más importante al actuar. Parecería que la gente pensara que es posible leer el alma interior de una persona, tan solo viendo su expresión facial. Esta es la razón por la que en cine y en televisión se hacen constantemente tomas en primer plano del rostro. Naturalmente, la verdad es que si uno desea percibir la presencia humana y el carácter de alguien, lo mejor es mirar todo su cuerpo. Ello deriva del hecho de que primero percibimos la presencia de otra persona y la naturaleza de esa presencia partiendo de la cantidad y de la calidad de energía que emita el cuerpo.»

Detrás de tal modo de pensar hay una fuerte determinación de crear un sistema de actuación que sobreviva a la moda y a las tendencias pasajeras de

una época caprichosa. A este respecto, es claro que Suzuki es consciente de las técnicas del Teatro Noh, las cuales primero fueron codificadas por el actor Zeami quien les dio una expresión madura en el siglo XV. El Noh ha permanecido al mantener estrictamente una actuación extremadamente estilizada y un espacio formalizado en el escenario. Los trabajos recientes de Suzuki han acentuado con mayor fuerza el formalismo y se acercan a un estilo que podría llamarse Noh moderno; parecería que su arte estuviera moviéndose inexorablemente en la dirección que plantea su teoría. Sin embargo este no es el único aspecto del método de entrenamiento Suzuki. SCOT principalmente monta obras de teatro clásico, tales como las tragedias griegas y Shakespeare, pero sus adaptaciones para el escenario son inimitables en sí mismas. Suzuki no monta traducciones fieles de los textos originales, sino que añade peculiares giros teatrales.

Toga es un pueblo en las montañas de la prefectura de Toyama, donde se encuentra la base del grupo; un lugar donde Suzuki es el anfitrión de su festival anual de verano, y raíz del nombre de la compañía Toga, que se adoptó en 1984. Anteriormente el nombre del grupo era Waseda Shogekijo (Pequeño Teatro de Waseda). Suzuki entró al mundo del teatro mediante el grupo estudiantil de la Universidad de Waseda en Tokio, y prosiguió formando el Waseda Shogekijoen 1966, en colaboración con el dramaturgo Minoru Betsuyaku y el actor Seki Ono.

Junto con una cantidad de atrevidos grupos de teatro experimental, entre otros el Situation Theater de Juro Kara, el Tenjo Sajiki de Shuji Terayama y el Tenkei Gekijo de Shogo Ohta, el Waseda Shogekijo de Suzuki se convirtió en la fuerza propulsora de un cambio revolucionario dentro del teatro japonés moderno en los últimos años de la década del 60 y durante la década del 70. Suzuki es un hijo de los tumultuosos años sesenta



cuando los estudiantes en el mundo entero desafiaban y derrocaban las normas tradicionales.

Inicialmente la mayoría de las obras montadas por el Waseda Shogekijo fueron escritas por Minoru Betsuyaku, pero luego que Betsuyaku dejara la compañía en 1969, Suzuki comenzó a probar su habilidad para escribir y adaptar obras para el escenario. En sus primeros guiones, Suzuki se especializó en crear pastiches de clásicos japoneses y extranjeros, los cuales adaptó con algo de embellecimiento intelectual contemporáneo.

Sobre las Pasiones Dramáticas II (Gekiteki naru mono o megutte II), arreglado y dirigido por Suzuki en 1970, con la actuación de la actriz Kayoko Shiraishi, fue la mejor producción de este estilo. La obra estaba ubicada en un cuarto de aislamiento, donde una loca solitaria recordaba fragmentos de una gran cantidad de obras del pasado, actuándolas una por una. Mediante la ficción del drama, las pasiones que nunca pudo satisfacer en la vida real, explotaron con una fuerza aterradora. El efecto dramático de esta obra, a la vez patética y grotesca se logró mediante el agudo contraste entre el esplendor clásico del lenguaje, y la abyecta miseria de la condición de la mujer.

En un evidente desafío a la preocupación del Japón con la modernización y el progreso material, la obra expuso los más oscuros retrocesos del moderno espíritu japonés. Resucitó los motivos tradicionales de venganza y locas pasiones, evocó las viejas baladas sentimentales y las fanáticas canciones militares que por mucho tiempo habían sido consideradas tabú por el establecimiento intelectual de la post guerra, y fijó la atención en realidades tan vulgares como son las funciones corporales.

Suzuki mostró gráficamente los aspectos más feos de la vida japonesa, aspectos ignorados o evitados tanto por el esteticismo del teatro tradicional como por el realismo basado en occidente del Shingeki. El entendió que para mos-



Suzuki es un hijo de los tumultuosos años sesentas cuando los estudiantes en el mundo entero desafiaban y derrocaban las normas tradicionales.

trar la realidad de nuestra vida, tenía que encontrar a sus sujetos, no en los altos estratos del intelecto, sino en los bajos niveles de la existencia humana, en las cosas que tratamos de esconder de los demás.

Tadashi Suzuki no es de ninguna manera un tradicionalista al estilo de Yukio Mishima, rindiendo tributo y buscando preservar la tradición japonesa como tal. Tampoco está mirando a Occidente, opuesto a la tradición japonesa. En cambio, dirige una mirada crítica a los aspectos más bajos de los corazones, mentes y vidas cotidianas de los japoneses, suspendidos entre la tradición nativa y los valores de Occidente. Como Suzuki enfoca tanto la existencia más baja del hombre, quizás de igual manera sea natural que en su método de actuación esté obsesionado con la parte inferior del cuerpo de los actores. El ver a los seres humanos a través sus extremidades inferiores significa no permitirse nunca el olvidar su bajeza. Naturalmente, un sentido de la patología fundamental de la humanidad, una patología grotesca y farsante, se encuentra por siempre presente en la atmósfera de Tadashi Suzuki y en el estilo de actuación

aparentemente solemne y formal de SCOT. Al respecto Suzuki ha comentado:

«Lo que aprendí de las actividades de mis días de estudiante, es que no importa lo mucho que uno luche para cambiarlo, nada puede suceder más allá de la escala humana. Diciéndolo de otra manera, el único modo en que se puede lograr alguna cosa es confrontándose uno mismo constantemente con un sentido de pobreza y miseria. Supongo que mi ímpetu inicial para entrar al teatro derivó de la lucha con el problema de cómo mantener este sentido de la miseria humana.»

Por este motivo las presentaciones de Suzuki no ofrecen ni esperanza, ni salvación. Su escenario está lleno hasta el caos con las emociones de gente que añora la salvación. Sin embargo ninguna voz salvadora responde.

En tanto que la esperanza y la desesperación son los dos lados de una misma moneda, así hasta se pierde la desesperación.

“Sobre las Pasiones Dramáticas II” fué creada en primer lugar como vehículo para la brillante actuación de Kayoko Shiraishi y no como un trabajo literario para el teatro. Aquí Suzuki creó una relación entre actor y texto, en la que el texto sirvió de actor y no al revés.

De acuerdo a Suzuki en La Suma de los Angulos Interiores:

«En el arte escénico llamado teatro, el actor no es tan solo una parte. La totalidad se refleja en el mismo actor. Cuando vamos al teatro no es para escuchar un drama. Vamos a ver el momento cuando el actor, con la suficiente ayuda del público, encuentra una forma posible del ser.»

A los ojos de Suzuki, Shiraishi es una actriz que posee la individualidad destacada, la atracción y la habilidad necesarias para soportar la «totalidad» de la obra. Fué Suzuki quien descubrió y entrenó a Shiraishi como actriz profesional, pero al mismo tiempo Suzuki fue creativamente inspirado mediante la interacción con ella. La producción de “Las Mujeres Troyanas” (1974), “Las Bacantes” (1978) y “Clytemnestra” (1983), las cuales hicieron gira por Europa y los Estados Unidos, fue el producto maduro de esta relación; Shiraishi se convirtió en la personificación del método Suzuki.

La década de los 80 encontró a Suzuki expandiendo su gama de actividades en distintas direcciones, incluyen-

do el trabajo como productor. El primer Festival de Toga se llevó a cabo en 1982. En 1987 Suzuki fué nombrado director artístico del Festival Mitsui que se celebra cada dos años en Tokio bajo el patrocinio del grupo corporativo Mitsui. En 1990 se convirtió en director artístico en otro lugar; en esta ocasión, en el Teatro ACM, parte de un nuevo centro de las artes construido en la ciudad de Mito, aproximadamente a una hora al norte de Tokio. El Teatro Mito es poco usual entre los teatros regionales de Japón en cuanto a que tiene una compañía residente, la Acting Company Mito (ACM).

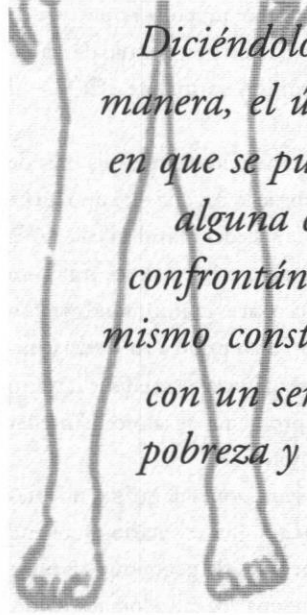
Para la inauguración del nuevo teatro, en la primavera de 1990, la compañía montó “Dionisio”, una adaptación de “Las Bacantes”.

Irónicamente, la década también concluyó con la ida de Shiraishi del SCOT, en búsqueda de una carrera independiente, lo cual llevó a término una colaboración que duró más de dos décadas.

El mundo del teatro en el Japón, ya sea Kabuki, comercial, o teatro contemporáneo, gira alrededor de Tokio. En la actualidad, la política y la economía japonesas, al igual que el arte japonés y la cultura, se encuentran encerrados dentro de un sistema centralizado. Por esta razón, grupos regionales de actores profesionales tales como los que se hallan en los Estados Unidos, apenas sí se han desarrollado en el Japón. Tadashi Suzuki ha desafiado físicamente, mediante la escogencia de Toga, a esta «Tokio-centricidad»; y lo que es más, ha tenido un éxito considerable al hacerlo.

En 1976, cuando trasladó la base del Waseda Shogekijo a las montañas de Toyama, a horas de distancia de Tokio, la gente se molestó por lo que parecía una tonta decisión. Por entonces Toga era un punto perdido y distante, al que se accedía mediante una combinación de viajes en bus y en tren que tomaban unas seis o siete horas. Aún en 1982, cuando Suzuki inauguró el primer festival en Toga, muchos fueron los pesimistas que no auguraban los mejores éxitos. En la actualidad, el Festival de Toga atrae a unos 10.000 visitantes de todo el Japón y el número de actores que llega del exterior va en aumento.

Suzuki ha tenido éxito al dar un vuelco a la marcada creencia japonesa de que la metrópolis es progresiva y abierta al mundo, mientras que el campo está atrasado y es cerrado. En la rural Toga, Suzuki ha creado un lugar abierto e internacional. De la misma manera, su trabajo



*Diciéndolo de otra
manera, el único modo
en que se puede lograr
alguna cosa es
confrontándose uno
mismo constantemente
con un sentido de
pobreza y miseria.*

en el Centro de las Artes de Mito, desafía el pensamiento tradicional de «Tokio-es-el-Mundo».

Otra de las metas de Suzuki, ha sido el introducir una mayor diversidad en el escenario japonés, al infundirle una mezcla de elementos provenientes de otras tradiciones, con el fin de evitar la igualdad lingüística y cultural. Bajo la dirección de Suzuki, el público ha tenido la oportunidad de ver a actores japoneses y estadounidenses compartir el escenario en el mismo drama, algo que muy rara vez se intentó antes en el ámbito teatral japonés. Estas colaboraciones brindan excelentes perspectivas en cuanto a las similitudes y las diferencias de los actores y de los estilos de actuación de ambos países.

Como resultado de su éxito económico, Japón está dando muestras de internacionalización. Sin embargo, cuando se toma en consideración el sistema de valores, cerrado y uni-dimensional, de una población que ha trabajado para producir todo este 'éxito', parece claro que encontrar una abertura en la pared de complaciente reclusión cultural, no es una tarea fácil. Dentro de este clima nacional insular, la habilidad de Suzuki para ver al Japón y a su cultura dentro de un contexto internacional mas amplio, es lo que hace que su teatro sea relevante y profundamente interesante.

hojas **Universitarias**.....