

# El actor oriental

Odette Aslan



Nociones acerca del intérprete en el teatro

## Teatro hindú

Rabindranath Tagore contribuyó mucho en la interpretación de las culturas Occidente-Oriente. Pensaba que la filosofía de su país podía ayudar a los europeos a luchar contra el peligro de la industrialización a ultranza, del maquinismo destructor de las personalidades. En el plano artístico, reprochaba al teatro europeo el hecho de subordinar el actor al autor y, sobre todo, de imponerle a éste una interpretación realista: *El teatro debe ser una especie de danza en la que los ritmos del movimiento correspondan a los ritmos de los versos. Nada es más grotesco que ver cómo, en Occidente, unos versos regulares son recitados con ritmos de gestos y de movimientos realistas o afines a la vida cotidiana.* Evidentemente existe una gran diferencia entre nuestro teatro y la tradición refinada de la representación hindú, que es una celebración impregnada en los vapores del incienso, una ofrenda a los dioses, un abandono de todo el ser a una búsqueda casi mística y los sonos de la música propicia para el embrujo. La danza de Shiva, por ejemplo, está destinada a facilitar la evolución en los planos ético y espiritual, a percibir de un modo sano los bienes materiales, a satisfacer los sentidos, a librarse al deseo. El intérprete de *Bharata Natyam* debe alcanzar, al ejecutar su danza, un estado de abandono extático a las formas cósmicas del ritmo y la melodía. Sugiere el decorado con sus gestos codificados. Su cuerpo, describe el alba o la noche, las estaciones, el cielo o la

montaña, el viento, y evoca a los animales. Ignora todo realismo. El tema principal es la comunión del alma con el Infinito.

El actor de *Kathakali* realiza cada día, durante los ocho años que duran sus estudios, unos ejercicios oculares que comienzan a las cuatro de la madrugada y deben terminar antes de que amanezca: gracias a ellos la movilidad de su pupila es increíble. También ejercita sus párpados, sus cejas, sus labios, y encadena sus pasos con ritmos diferentes. Estudia ochocientos *mudras* (gestos imitativos, descriptivos o simbólicos, gestos de las manos subrayados con movimientos de los ojos). Y durante las tres o cuatro horas que dura la sabia y compleja labor del maquillaje que le transformará para la representación, el actor *Kathakali* parece dormir, pero lo que hace en realidad es concentrarse para preparar su transformación interior. Luego se recoge en el camerino, frente a la lámpara de aceite.

## Teatro chino

El actor chino (cantante, bailarín y acróbata al mismo tiempo) trabaja cuando menos durante ocho años antes de actuar. También él obedece a una codificación simbólica. Crea su decorado y sus accesorios mediante la sugestión. Separar las manos significa abrir una puerta; aproximarlas una a otra, cerrarla. Si corre con las manos por encima de la cabeza, esto significa gran aguacero. Si entra en escena agitando una varita adornada con cintas, que va montado a caballo. Para indicar que se apea del caballo, arroja la varita al suelo.

En la interpretación de su personaje el actor chino debe respetar tanto la indumentaria como el maquillaje tradicionales: un maquillaje inexacto perjudicaría su reputación de actor. Su entrada va precedida de un leitmotiv musical que indica ya el carácter de su personaje, así como el estado anímico en que se encuentra. También debe



respetar los timbres de voz prefijados, sin que le sea permitido introducir más que algunos matices personales. Se cuenta que el célebre actor Mei Lan Fang (especializado en papeles de mujer) tenía once maneras diferentes de interpretar una misma secuencia cantada y sin embargo, inmutable. La voz de falsete utilizada en determinados papeles exige años de trabajo.

Los movimientos son rítmicos y estilizados. Un mendigo viste un traje harapiento, pero de seda. Las acotaciones son visibles: el cantante guía a los músicos prolongando la última palabra hablada (para indicar que comience la música) o la última palabra cantada (para indicar que cese). Unos servidores vestidos de negro hacen las veces de tramoyistas, interviniendo visiblemente en el escenario durante la acción para ayudar en los cambios de ropa o aportar un accesorio.

Toda noción realista de espacio y de tiempo está abolida. Un joven puede convertirse en viejo en pocos segundos, pues la verosimilitud no importa en absoluto. El actor chino no se propone crear una ilusión teatral. Al comienzo de la pieza se adelanta hacia el público y dice su nombre y su personaje, estableciendo así una convención entre él, su personaje y el espectador. Cuando mima un combate en las tinieblas, a nadie le molesta ver subsistir el fragor de la batalla sobre la escena.

### Teatro japonés

Zeami considera que, desde la edad de siete años hasta la de cincuenta, el actor no siempre tiene algo que aprender puesto que cambia de ocupación a medida que evoluciona en su edad. Debe conocer las siete posiciones fundamentales del cuerpo y las cinco posiciones de las manos. Al espectador se le inicia en el código de lo gestual. Sabemos que un personaje que da un paso atrás está desesperado, que el que da un paso al frente ha tomado una decisión, que para indicar que llora el actor levanta la mano y se cubre dos veces

los ojos que miran al suelo, que la muerte se indica dando un salto peligroso que se ejecuta súbitamente. Y conoce perfectamente el lenguaje del abanico, que sustituye a no importa qué accesorio o modo de expresar un sentimiento.

Pero al actor de *nō* no sólo no reproduce ningún gesto real, sino que hace aparecer a los ojos de los espectadores lo que no existe realmente: *Únicamente quien conoce el arte con los ojos del espíritu puede expresar la sustancia*, dice Zeami. El *nō* está influido por el budismo Zen, según el cual la Verdad no puede ser comunicada mediante palabras, sino que al tener cobijo en el corazón de cada uno aflora con la contemplación. El espectador debe ignorar el secreto de la interpretación del actor: *Es la ignorancia, por parte del espectador, de (lo que) la flor, del actor*. En Europa todavía nos resulta difícil, en pleno siglo xx, disuadir a los principiantes de que imiten los efectos exteriores en lugar de crear en ellos un estado interior. En cambio, en 1420, Zeami enseñaba: *Lo que se ve con el alma es la sustancia, lo que se ve con los ojos es el efecto secundario. Por consiguiente, el principiante ve el efecto secundario y lo imita. Esto es imitar desconociendo el principio del efecto secundario. El efecto secundario es, por definición, inimitable*.

El espíritu que preside la expresión exterior no debe ser perceptible para el espectador, pues ello *sería como si pudiesen distinguir los hilos de una marioneta*. El *nō*, fusión artística en la que ya no se ve el detalle del trabajo, está impregnado de una solemnidad religiosa. La música crea un universo sonoro del que ya no se puede huir. El texto es salmodiado según un convencionalismo, y la palabra es proferida antes de que se haya ejecutado el gesto que la traduce, con la parte superior del cuerpo inmóvil, el movimiento naciendo de la cadera y los brazos prácticamente rígidos. La expresión corporal está como comedita, como calculada sin que haya en ella el menor

atisbo de libre abandono. El cuerpo sólo oscila en la proporción de siete décimas, y los gestos no son ejecutados hasta el final, sino que concluyen en la mente. El *nō*, arte de sugestión, sólo utiliza una mímica depurada. El actor no toca a un adversario para golpearlo, pero da una impresión de brutalidad mayor que si lo golpease realmente. La pasión más violenta se expresa a través de la belleza y la pureza. En el momento extremo de un sentimiento, o al término de una danza (que no es un divertimento, sino un punto culminante de la presentación), el actor se inmobiliza, queda como petrificado, si bien su emoción es intensa. Pero no transmite dicha emoción dejándola expresarse, sino que la contiene.

En un *nō* se canta la acción que sucedió antaño, se la recita. Existe una disociación perpetua. El coro narra la historia del personaje principal, mientras éste permanece sentado, inmóvil, sintiendo una emoción pero no permite que aflore. A veces este personaje principal habla de sí mismo en tercera persona, comentando su propio papel como testigo.

El hecho de que el actor lleve una máscara condiciona su dicción (la voz es ahogada por la máscara) y su gestual (además de verse privado de la mímica facial, el actor ve dificultadas sus evoluciones por la pequeñez de las ventanillas practicadas en la máscara para los ojos). El sonido y el sentido de una palabra, asociados producen una impresión compleja: una palabra de fuerte resonancia impone una actitud fuerte; el cuerpo, después las manos y después la piel realizan las indicaciones contenidas en el texto, y no las innovaciones de un director de escena (cuando en el texto dice ver, se mira; cuando dice oír, se escucha). El comportamiento del cuerpo está regulado, además, según la melodía y la tonalidad del canto.

Al actor de *nō* le trae sin cuidado la monotonía, la repetición melódica. Practica visiblemente la patada en el



suelo para subrayar un efecto o llamar a un sirviente (unas jarras colocadas bajo el tablado amplifican la sonoridad de este gesto). La convención sustituye a cualquier realismo. W. B. Yeats recuerda la anécdota de aquel joven japonés que quería interpretar el papel de una anciana en el *nō* y seguía a una de ellas por la calle para observarla. La mujer le dijo que no debía observar la vida, ni caracterizarse, ni adoptar una voz temblorosa, sino sugerir a una anciana sirviéndose de lo que haya encontrado en su corazón. Uno de los actores del *nō* (el *shite*) representa a un muerto, un fantasma que cuenta su vida. Nunca intenta identificarse con su personaje, sino que se distancia de él. Cuando interpreta el papel de una mujer no trata de feminizar su voz, sino que conserva las notas graves y masculinas de la misma. Para él, lo importante es reflejar el sentimiento. En lugar de encarnar el personaje, expone la acción de un drama poético. En algunas compañías se permuta el reparto de un mismo espectáculo de una representación a otra, pues ningún actor tiene "su" papel (aunque determinados grandes actores pueden monopolizar, por así decirlo, algunos papeles de una dificultad excepcional).

### Reparto de un papel entre varios intérpretes

En el *Kathakali* hindú los músicos cantan el texto y los actores bailarines ejecutan gestos que revelan el sentido de dicho texto. En el *Bunraku* japonés, donde unos manipuladores hacen evolucionar a unos enormes muñecos, el *shamisen* expresa la emoción mediante sonidos, el *jouri* dice el texto con gran elocuencia y los manipuladores imprimen los movimientos adecuados al muñeco. No hay un solo intérprete que encarne un papel para expresarse a través del verbo y del gesto, sino un fraccionamiento en tres grupos, una disociación del personaje que, pese a ello, se recompone misteriosamente y recobra su unidad en la imaginación del espectador.

En este manipulador impasible o muñeco controlado que es el actor de *nō* hierático que ejecutaba sobre sus patines, más o menos lentamente, un mínimo de movimientos conscientes, se realiza quizá la concreción de la supermarioneta que soñaba Craig.

Sin embargo, debemos asumir que el actor de *nō* considera la representación como una ceremonia; que medita en la cámara del espejo antes de entrar en escena; que el tablado del escenario es lavado antes de la representación con objeto de purificarlo; que actores y espectadores permanecen unidos todavía en el respeto a una misma fe; que tanto los unos como los otros aceptan prolongar una fórmula refinada del teatro cortesano. Consideraciones éstas que son perfectamente desconocidas en la Europa de nuestros días, lo cual no ha impedido que provocaran tomas de conciencia y suscitaran intentos de imitación o de inspiración en la representación teatral o en la evolución de las técnicas interpretativas del comediante occidental.



teatro universitario  
**tu**  
 VICERRECTORIA DE  
 ACCIÓN SOCIAL  
 UNIVERSIDAD DE COSTA RICA



Teatro  
 Nacional

**NT**  
 COMPAÑIA  
 NACIONAL  
 DE TEATRO

**ESCENA**  
 Revista Teatral.