



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*EL ACTOR FRENTE A LA NADA:
ASPECTOS CLAVE DEL PENSAMIENTO ACTORAL
DE YOSHI OIDA*

T E S I S

que para obtener el título de Licenciado en
Literatura Dramática y Teatro

P R E S E N T A

DAVID ANDRÉS DÍAZ AGUILAR

A S E S O R

LIC. DANIEL HUICOCHEA CRUZ

S I N O D A L E S

MTRA. MARGOT AIMÉE YADVIGA ELEA WAGNER Y MESA
MTRO. LECH GÓRZYŃSKI HELLWIG
LIC. MARÍA TERESA PATLÁN TORRES
LIC. OSCAR MARTÍNEZ AGISS

México, Distrito Federal

2013





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Cuatro cosas tiene el hombre
que no sirven en la mar:
ancla, gobernalle y remos,
y miedo de naufragar.

Antonio Machado, Proverbios y Cantares, XLVII

A mi padre.

A mi madre.

A mi hermano.

A mi Universidad.

Índice

Introducción	4
Capítulo I. Antecedentes e influencias importantes en el trabajo de Yoshi Oida	7
1) Antecedentes sociales e históricos de Yoshi Oida y su entorno	7
2) El bagaje cultural-teatral de Yoshi Oida previo a su partida a Europa	14
3) Peter Brook	18
4) Trabajo independiente	29
Capítulo II: Observaciones de Yoshi Oida sobre la actuación	31
1) Empezar	32
2) Moverse	37
3) Actuar	40
4) Hablar	44
5) Aprender	47
Capítulo III. Análisis de los principales conceptos subyacentes en los planteamientos actorales de Yoshi Oida	50
1) La actuación como una labor trascendente de lo material	50
2) El actor invisible	59
3) El actor ético	66
Conclusiones	74
Bibliografía	77

Introducción

En el entramado ideológico de cualquier creador de arte convergen todo tipo de influencias, conceptos y esquemas de pensamiento tanto propios como ajenos, formando una intrincada red a la que se le puede denominar “la “visión estética particular” de dicho creador. Lo anterior se hace evidente en la realización de análisis críticos de las diversas tendencias artísticas donde éstas se descubren imbuidas de una miríada de elementos provenientes de aspectos de origen político, cultural, religioso o social por mencionar algunos. Es por lo precedente que dicha “visión estética personal” del creador puede ser concebida también como una articulación particular que éste le ha dado a los diversos conceptos que ha retenido a través del tiempo, poniéndolos en una configuración singular y sintetizándolos en axiomas originales que forman los pilares de su visión única. El mundo del artista resulta dinámico y se compone, parafraseando la primera proposición de Wittgenstein, no de cosas sino de hechos, es decir, de las relaciones establecidas entre lo existente. La verdadera aportación del creador de arte yace en la naturaleza las relaciones que éste establece entre los elementos que percibe.

Yoshi Oida, renombrado actor japonés, es un ejemplo idóneo de esta premisa. Actor incansable y cosmopolita, representa el ideal de asimilación entre diversos elementos de las más variadas influencias para lograr establecer un patrón de

relación entre ellos, un esquema ideológico que engloba todo lo aprendido de una manera propia que vuelve su planteamiento algo único. El propósito último de este trabajo es proponer cuales fueron estas relaciones fundamentales o ideas rectoras por él establecidas que le dotan a su trabajo de un carácter particular y que tentativamente componen la sustancia primigenia de su pensamiento. Para llegar a estas tres proposiciones finales se seguirá un camino que comenzará por la exposición de los elementos principales recibidos por Yoshi Oida, se seguirá por repasar la síntesis que él hizo de éstos y finalmente se expondrá la propuesta de los principios generales que rigen lo expuesto.

Éste es, en resumen, el rumbo que se busca seguir dentro del complejo pensamiento de Yoshi Oida. La intención final de este trabajo es poder arrojar luz sobre un actor y autor vastamente rico y profundo, maestro de su labor, que atraviesa las estrechas fronteras de la simple preparación académica actoral para penetrar en el mundo de los significados trascendentes. Es también el intento de comprender mejor a un hombre que, aunque teniendo un dominio más que notable de diversas disciplinas, no cree que la figura del actor se limite a ser un atajo de técnicas y de habilidades, sino que en la misma labor actoral, a veces tan envilecida, radica un aspecto superior del sí mismo que tiene que ver con la comunicación de los aspectos más profundos de la condición humana y del orden natural de las cosas. Lo que radica dentro del actor para Yoshi Oida es el Vacío y la Plenitud, el campo de la posibilidad y sobre todo, una elevada nobleza ética que se desprende de realizar un acto de mayúscula generosidad: la Actuación. Este trabajo es finalmente el intento de

demostrar como ciñéndose a principios fundamentales y esenciales, Yoshi Oida enriquece la labor del actor considerándolo un ser trascendente que debe de estar en constante interacción con los aspectos concretos y prácticos de su arte tanto como con los aspectos invisibles y sutiles de la existencia.

Capítulo I

Antecedentes e influencias importantes en el trabajo de Yoshi Oida

Los antecedentes en el trabajo de Yoshi Oida, como en el de cualquier creador de arte, son de una importancia capital. En ellos se puede encontrar una fuente importante de nociones que posteriormente germinarán en su trabajo individual y formarán su visión particular. En el caso de Yoshi Oida, el análisis de estos antecedentes arroja luz sobre su pensamiento posterior y es de utilidad para rastrear elementos esenciales que persistieron de manera importante en su trabajo.

1) Antecedentes sociales e históricos de Yoshi Oida y su entorno

Yoshi Oida nace el 26 de julio de 1933 en la ciudad de Kobe, prefectura de Hyogo, Japón. En la época, Japón se encuentra en un periodo marcado por los múltiples cambios sociales, económicos y políticos que se habían gestado desde 1868 con el advenimiento del periodo Meiji. Este mencionado periodo tuvo como una de sus premisas más importantes la absorción de elementos culturales occidentales, una industrialización agresiva, la rápida asimilación de las tecnologías de la época y el posicionamiento del país insular como uno de los actores más importantes en la región. La primera Guerra Sino-Japonesa, la Anexión de Corea y la Guerra Ruso-

Japonesa consolidaron esta posición, además de afianzar dentro de la mentalidad japonesa de la época una idea de superioridad cultural y militar. Para 1941 los sectores militaristas habían llevado la política de expansión imperial hasta la segunda guerra Sino-Japonesa y posteriormente a la entrada formal de Japón en hostilidades con Estados Unidos como parte de la Segunda Guerra Mundial. Durante el transcurso de la guerra, Japón pone en marcha un agresivo proceso de colonización y ocupación en gran parte del Extremo Oriente, conquistando regiones como las Filipinas, el archipiélago indonesio, Tailandia y la entonces Indochina Francesa. Sin embargo, por factores como la gran extensión de su ocupación, la revuelta en la China continental, las victorias militares estadounidenses y la distancia geográfica con sus aliados en Europa, Japón sufre graves derrotas y pérdidas económicas en los últimos años de la guerra. El dos de septiembre de 1945, habiendo sufrido la tardía invasión soviética y algunos días después de ser objeto de los dos bombardeos nucleares de Hiroshima y Nagasaki, Japón firmó la rendición. Con esta comenzaba un período de ocupación formal aliada que duró siete años, terminando en 1952.

Yoshi Oida vive durante el transcurso de momentos clave de estos periodos mencionados, tales como el inicio de la Segunda Guerra Mundial y la capitulación del Imperio del Japón; sin embargo es tal vez el de la ocupación estadounidense y los años posteriores a ella aquella etapa que marcaría más profundamente a su generación y a la sociedad japonesa en la que le tocó vivir antes de su partida a

Europa. La conmoción y transformación que causó la ocupación tiene diversas causas. Entre ellas, figura el hecho de que Japón, antes de la derrota de 1945, no se podía declarar ocupado por ningún poder extranjero en todo su transcurso histórico. Esta característica circunstancial había sido exaltada por centurias, principalmente después de los fallidos intentos de invasión mongola en 1274 y 1281. Las islas japonesas crearon, entonces, una virtual sensación de independencia y de excepcionalidad, siempre reforzada por su condición geográfica insular. Por ello, la derrota militar que desembocaría en la ocupación estadounidense supuso un enorme golpe a la identidad japonesa y a su visión de mundo ya de tan largo fincada en ese sentimiento de inmunidad. Japón se vio súbitamente arrojado en una espiral de intercambios culturales involuntarios que cambiaron profundamente sus características estructurales.

Una de las causas del impacto de estos cambios fue que la influencia de la cultura estadounidense (y con ella la Occidental en general) llegó por primera vez sin ningún tipo de limitación ni reservas, contrastando con siglos de aislamiento total y los posteriores años de asimilación selectiva que predominó en el periodo Meiji. Los elementos que llegaron para incorporarse fueron de toda naturaleza: económicos, políticos, sociales, artísticos, etc. La recepción de dichos elementos fue vista desde diversos puntos de vista, desde la profunda desconfianza hasta la abierta colaboración, aunque estos matices no se excluían mutuamente y tendían a coexistir. Como hace constar en su libro *Un actor a la deriva* (**ver Oida 2003, 137**), la actitud

de Yoshi Oida frente a los ocupantes llevaba un matiz significativo de desconfianza derivado del “excesivo desenfado” aparente de los soldados de los Estados Unidos y una apariencia de frivolidad en su comportamiento. Esta actitud no era más que un reflejo de un juicio hecho por amplios sectores del pueblo japonés de la época que miraba a los estadounidenses como portadores de dádivas materiales pero carentes de límites en cuanto al trato social se refería.

Es por lo anterior que una sociedad tan estrictamente codificada como la japonesa encontraba en el espíritu estadounidense una paradoja difícil de conciliar caracterizada por su profusión singular de bienes (que por algunos grupos anti-occidentales era catalogada como fútil, pueril y excesiva) subsistiendo al lado de una especie de irreverencia permanente. La sociedad estadounidense se presentaba como poseedora de un sistema de valores basado en raíces profundamente divergentes que ensalzaban un materialismo pujante y un individualismo radical contrario al sistema de valor japonés establecido desde varios siglos atrás y que hacía hincapié en ideales diametralmente contrarios tales como la virtud de la colectividad, la frugalidad y la obediencia social. Este proceso de adaptación finalmente siguió su curso: Japón hizo suyas una serie de estructuras producto de la ocupación que culminaron, entre otras consecuencias, en un impresionante despegue económico que lo colocaría como una de las primeras potencias económicas a nivel mundial. Así mismo, los intercambios culturales penetraron profundamente la vida cotidiana en donde la asimilación de elementos como la práctica del consumo masivo y las dinámicas sociales occidentalizadas comenzaron

a hacerse predominantes.

El juicio histórico sobre la pertinencia, ventajas y desventajas de estas transformaciones experimentadas en Japón tiene un amplio rango de opinión dependiendo de la posición del comentarista. El juicio de Yoshi Oida hace eco de diversas voces que se expresaron con cierta reserva frente al sorprendente progreso material que Japón experimentó después del decisivo periodo de ocupación. En su opinión, el despegue material alimentó ciertas actitudes arrogantes dentro del pueblo japonés que quiso atribuir el éxito de tal empresa a una superioridad innata e incuestionable del Japón olvidando, que lejos de ser un efecto resultado de una superioridad cultural, era el efecto de la suma de esfuerzos hechos en aquel periodo. Esta actitud, para Yoshi Oida, es síntoma de una abundancia de riqueza material que no es acompañada por una correspondiente riqueza espiritual (**ver Oida 2003, 168**). La mencionada riqueza material servía solamente para satisfacer unas expectativas sociales donde el poder, el éxito y otros valores parecidos representaban el paradigma de aquello que el individuo debía desear y obtener. Sin embargo, contrastando con lo anterior, en la tradición japonesa se contraponía el concepto de *wabi*, noción que propone otras fuentes de riqueza que no son estrictamente aquellas derivadas de la posesión de bienes (**ver Oida 2003, 167**). Estas otras fuentes de riqueza provienen, por ejemplo, del poder de introspección de sí mismo. Dicha introspección produce una riqueza de carácter ético independiente de las posesiones concretas. Por tanto, los objetos y los individuos sencillos o humildes pueden contener una riqueza profunda que a simple vista resulta insospechada, más aún en

una sociedad regida por un consumismo imperante.

Es meritorio mencionar que estas observaciones nos remiten a uno de los efectos más debatidos por los círculos culturales japoneses en el momento de las primeras actividades artísticas de Yoshi Oida: la destrucción de la idiosincrasia japonesa por la influencia occidental. Aunque la ocupación formal del Japón acabó en el año de 1952, los años posteriores siguieron marcados por los efectos dejados por ese lapso de tiempo. En esos años subsecuentes surge una crítica a la penetración cultural estadounidense que veía los valores occidentales como excesivamente pragmáticos, irreverentes y materialistas. La crítica hace de su blanco no tanto las nuevas dinámicas de producción como las actitudes que estas mismas habían impuesto en el grueso de la sociedad. Además, algunos sectores más radicales consideraban que la genuina vitalidad del hombre japonés había sido consumida y corría un inminente peligro de desaparición subyugada por una cultura extranjera donde las sensibilidades artísticas y estéticas inherentes al espíritu japonés habían sido modificadas y relegadas.

No obstante, el verdadero grado en que los aspectos más profundos y arraigados de la cultura japonesa fueron modificados durante el período de ocupación y los periodos subsecuentes es difícil de medir con precisión y objetividad. Cabe mencionar, igualmente, que a pesar de la decisiva influencia que estaba teniendo la cultura extranjera, la sociedad japonesa no poseía una idea concreta y detallada de “Occidente”, término en sí mismo vago cuyo propósito primordial es

englobar a Estados Unidos y Europa tanto como a una multitud de países que yacen en otras direcciones geográficas. Yoshi Oida mismo menciona que antes de su partida a Europa el concepto sobre lo que yacía en el “Occidente” era ambiguo y hace notar que no obstante Japón había adquirido aspectos de notoria occidentalización, muy pocos japoneses contaban con alguna experiencia residiendo o visitando países extranjeros **(ver Oida 2003,15)**. El “Occidente”, entonces, aparecía tan desconocido como lo era en la época de la apertura primera de Japón lo cual mostraba que los elementos culturales asimilados no habían reducido a su mínima expresión los componentes ya existentes de la sociedad japonesa. Muchos fueron los casos en que las maneras exteriores occidentales fueron adoptadas pero interiormente persistieron casi íntegros los mecanismos sociales que funcionaban con anterioridad. Esto puede ser más claro cuando se habla de las dinámicas de funcionamiento del teatro japonés que entre otros aspectos carecía de prácticas teatrales “modernas” tales como la improvisación, reteniendo en cambio el formato de las *kata*, que son formas fijas en las que se basan actividades como el teatro o las artes marciales tradicionales japonesas **(ver Oida 2003, 25)**. Este factor hizo que el trabajo creativo del teatro japonés de aquella época fuera muy reducido pues se seguía basando en la imitación de patrones alejados de las nuevas formas de producir y actuar que habían germinado en Occidente varios años atrás. Igualmente, así como las corrientes artísticas occidentales llegaron con fuerza al Japón, fue con una fuerza similar que las técnicas y conceptos artísticos japoneses dejaron las islas y comenzaron a ser conocidos y admirados en el extranjero. La gran experimentación y el agudo cuestionamiento de las formas tradicionales de la labor

teatral que se estaba suscitando en los circuitos culturales fuera de Japón encontraba en estas nuevos conceptos un aire de renovación, a la vez que una forma novedosa y superior de concebir el hecho teatral. Aunque las formas tradicionales orientales del arte ya habían llamado la atención de diversos críticos con anterioridad, fue en esta época en que éstas llegaron a grupos mucho más amplios y fueron objeto de una atención mucho más general. Yoshi Oida, sin embargo, ve este fenómeno con cierta ironía puesto que las vanguardias occidentales, al descubrir las técnicas tradicionales escénicas del Japón, quedaron sorprendidas por la “novedad y riqueza” de aquellas no obstante que se habían venido ejerciendo hace siglos. Así fue que los artistas japoneses se hallaron súbitamente – y por “mero accidente”, agrega Yoshi Oida - en la cúspide vanguardista de la cultura y aquellas formas tradicionales se ubicaron súbitamente a la cabeza del arte moderno (**ver Oida 2003, 45**).

2) El bagaje cultural-teatral de Yoshi Oida previo a su partida a Europa

Antes de partir a Europa por primera vez, Yoshi Oida desempeñaba ya una labor escénica amplia. Entre toda esta actividad destacaba la formación y el acercamiento que tenía con algunas formas tradicionales del teatro japonés, tales como el kyogen, el kabuki y el teatro No. Al hacer el análisis de sus escritos se descubre que esta

última forma, el teatro No, es quizás la más referida por el autor y en ella se pueden rastrear una cantidad considerable de elementos estéticos y técnicos.

El estudio de cualquier forma artística dota al que lo aborda de ciertos supuestos y sensibilidades inherentes a dicha actividad. En el caso del teatro No y en general de las actividades tradicionales japonesas, estos supuestos tienen aún mayor relevancia por la especificidad de sus dogmas y su rígida codificación. Por ello, la adquisición aislada de conocimientos prácticos del teatro No, tales como sus técnicas vocales o corporales, no representa en ningún modo capacitación suficiente para poder representarlo. Para adquirir el grado necesario para su ejecución es indispensable también estar completamente familiarizado con un sistema muy bien delineado de conceptos filosóficos y estéticos. Ya que el teatro No no admite variaciones de ninguna naturaleza, sólo el dominio conjunto y armónico de formación corporal y formación estética es aceptable. Lo anterior hizo que a lo largo de su historia el teatro No desarrollara cierto carácter exclusivista pues sus representaciones resultan un ejercicio estético exigente que requiere una amplia apertura imaginativa y sensible tanto para el ejecutante como para el espectador.

Entre los elementos más característicos del teatro No se encuentra su gran economía de recursos. En esta forma teatral es el cuerpo y la voz del actor el centro verdadero de la obra. Su ejecución incluso relega a un plano más lejano el hecho anecdótico narrado, generalmente carente de una estructura dramática concebida de la manera clásica occidental. En ocasiones el texto mismo puede resultar carente de

significación en el momento de la representación, pues su estilización y antigüedad lo hacen ininteligible incluso para los hablantes nativos del idioma japonés actuales. El argumento representa por tanto un valor simbólico sobre cuya base surgirá el mundo que el actor construye a partir de él.

El teatro No no se basa en la representación de acciones realistas o ilustrativas. La acción dramática, por más intensa que pueda llegar a ser, siempre será transformada en gestos simbólicos y metafóricos alejados de la interpretación realista. Sin embargo, estos mismos gestos simbólicos contienen la sustancia completa de lo representado, es decir, contienen un poderoso movimiento interior a pesar de sólo sugerirlo. El No es por ello un arte sugestivo e inductivo que se aparta de lo puramente demostrativo (**ver Cossío Cossío 2001, 19-21**). A la cualidad de un actor que reúne en perfecto balance las cualidades sugestivas y figurativas del No se le denomina *yugen*, término utilizado por Motokiyo Zeami, el gran codificador del teatro No. *Yugen* equivale también a la cualidad del actor de expresar una profunda vida interior a través de acciones sutiles y veladas (**ver Cossío Cossío 2001, 120**). Por lo anterior es que el mencionado término remite a una profundidad estética remota y misteriosa para los sentidos evidente sólo a través de la percepción intuitiva. Este tipo de actuación tiene un paralelo estético con la pintura Ch'an (Zen) originaria de China, en donde los trazos manifiestan las formas visibles y el espacio vacío restante manifiesta las formas no visibles, es decir, las formas que subyacen en estado latente. Esta característica da a la pintura una densidad notable pues sugiere un mundo amplio y complejo que podemos percibir aunque no esté

abiertamente manifiesto. La actuación en el teatro No parte de un principio muy similar.

Yoshi Oida, aludiendo al concepto de *iguse* (**ver Oida 2003, 212**) dentro de la dinámica del teatro No, hace una sistematización sobre los procesos que se pueden distinguir: en el primer nivel se menciona que al surgir en el ejecutante una emoción particular se trata de representar con el máximo de expresión física. De conseguirse esta ejecución satisfactoriamente entonces se comenzará un importante proceso de reducción de la acción física que requiere seguir manteniendo el mismo grado de intensidad emocional al mismo tiempo que el rango de movimiento físico se va acortando sensiblemente. Si el movimiento interno perdura con la misma fuerza la expresión actoral aumentará proporcionalmente. En las últimas fases el movimiento físico ha sido anulado dejando empero un intenso movimiento interno que ha aumentado hasta hacerse visible por virtud de sí mismo. La completa reducción de la acción física contrastada con una vida interna rebosante de energía es un pilar de la construcción estética del teatro No. La densidad alcanzada dentro de este singular proceso comprende una potencia que iguala y puede incluso superar aquellos efectos conseguidos a través de la profusión de movimientos físicos. Es por eso que dicho estado, aunque aparentemente de férreo control corporal y de restrictiva inmovilidad contiene en sí su contrario, es decir, un estado de profunda vivacidad y libertad.

La dinámica del teatro No resaltarán profundamente en la labor posterior de

Yoshi Oida y será el concepto de la inmovilidad uno de los puntos recurrentes en su trabajo. Así mismo la necesidad de una formación estética y no solamente mecánica para el actor surgirá posteriormente como un principio esencial en su labor.

3) Peter Brook

En 1968, por intervención de Jean Pierre Barrault, Yoshi Oida deja Japón para partir a Europa. Allí tiene como objetivo el encuentro con el director inglés Peter Brook, con el cual formaría parte del entonces Centre International de Recherches Théâtrales con sede en París. Este hecho marca un punto clave en la carrera de Yoshi Oida y conforma un paso decisivo para su evolución actoral.

La búsqueda particular de Peter Brook no nace aislada a su contexto ni del ambiente teatral que preponderaba en la época del primer Centre International de Recherches Théâtrales. Para 1968 la efervescencia política y cultural en Europa y en otras partes del mundo había llegado a un punto culminante. La tónica era el cuestionamiento, ya fuera de las formas preponderantes de producción económica, la legitimidad de la autoridad de los gobiernos nacionales, las convenciones dominantes en la estructura social o la naturaleza de las manifestaciones artísticas. La crítica del arte como concepto, incluido el teatral, se vio reflejada en el surgimiento de una multitud de grupos de búsqueda que se dedicaron a una exploración profunda del fenómeno artístico. El mismo Peter Brook, Jerzy Grotowsky o el Living Theatre

representaban, en el campo teatral, algunas de las figuras más notorias del movimiento de investigación y experimentación. Con sus respectivos métodos ponían en tela de juicio la naturaleza del ejecutante, la importancia del binomio actor-espectador, las concepciones escenográficas, el rol del director y la finalidad misma del acto teatral. El espectro de las bases teóricas donde se fincaron los procesos de búsqueda fue muy amplio, extendiéndose desde diversas ideologías socio-políticas hasta movimientos de experiencia religiosa esotérica. No obstante, tal vez el elemento que permeó una mayor cantidad de movimientos fue la búsqueda común de despojar al teatro de todo elemento innecesario y superfluo para redescubrirlo en su forma más prístina: el ritual original y puro basado en la experiencia primigenia de la fórmula actor-espectador. Esto se obtendría alejándose de la rigidez del texto como medio principal de abordaje de la obra dramática y dirigiéndose hacia la exploración de aspectos tales como la voz y la dinámica corporal.

En lo que se refiere a las búsquedas e inquietudes de Peter Brook en aquella época, estas tienen quizás su más clara exposición en el libro de su autoría *El Espacio Vacío* publicado por primera vez a finales del año de 1968. En dicho libro el director inglés realiza una exposición sobre sus reflexiones, propuestas y observaciones sobre la labor teatral.

El *Espacio Vacío* tiene su comienzo en las siguientes líneas:

Puedo tomar un espacio vacío y llamarlo un espacio desnudo. Un hombre

camina a través de este espacio vacío mientras alguien más lo mira, y esto es todo lo que se necesita para iniciar un acto teatral. **(Brook 1996, 7)**

Esta cita es ilustrativa de uno de los pensamientos rectores de Peter Brook: la búsqueda de la esencialidad del teatro. Por esta esencia se entiende el acto escénico básico del cual se han derivado todas las variaciones posteriores de la labor teatral. Peter Brook plantea que esta forma pura se puede buscar dentro de un “espacio vacío” que además de su connotación literal implica, entre otras cosas, la independencia de todo tipo de recursos del teatro convencional ya sean estos concretos o abstractos. De esta premisa se desprendería una infinita flexibilidad del acto escénico que se liberaría de su dependencia de ciertas condiciones especiales y abriría la puerta a todo un espectro de posibilidades insospechadas. Las giras mundiales de exploración realizadas por el grupo que llegarían a lugares tales como el África sub-sahariana e Irán son un intento de inmersión en las infinitas posibilidades propuestas por el “espacio vacío” y una puesta a prueba de la maleabilidad con la que el acto teatral puede surgir.

Peter Brook plantea un intenso cuestionamiento respecto a las técnicas, objetivos, procesos y aspectos económicos del teatro en general. Para fines de organización de sus observaciones, agrupa en cuatro categorías los tipos de actos teatrales que ha distinguido en su análisis.

La primera categoría propuesta por el director inglés es el “teatro mortal”, que tiene su raíz en la repetición *ad nauseam* de fórmulas escénicas anquilosadas y estereotipadas. Este tipo de teatro recurre constantemente a un mismo conjunto de recursos que apelan a una sensibilidad trillada y que son carentes de un planteamiento estético complejo (**ver Brook 1996,46**). Por ser un retorno autorreferencial de formas y recursos, carece de una faceta autointerrogativa en donde se cuestione y replantee los aspectos fundamentales de la creación teatral. En otros términos, el “teatro mortal” no es más que el esqueleto de una forma escénica alguna vez gestada por una auténtica necesidad expresiva y vital de la cual no sobrevivió más que su aspecto superficial (**ver Brook 1996, 47**). La esclerosis del “teatro mortal” que Peter Brook refiere proviene de la sujeción de esta actividad a diversos factores como la necesidad de ganancia económica, el apego a las “formas tradicionales”, la deliberada falta de creatividad en las producciones debido a factores comerciales o la pereza creativa de los participantes. El “teatro mortal” necesita además de un público inerte que busque únicamente comodidad y reafirmación de las propias creencias. Este teatro es, ante todo, una forma teatral de complacencia y de bajo riesgo. Lo mencionado ilustra las razones por las que el director inglés considera que el “teatro mortal” se aloja tanto en el teatro comercial como en el “teatro de cultura”: éste último, al remitirse una y otra vez a formalismos caducos fácilmente reconocibles y por tanto fácilmente asimilables, representa una de las formas más ejemplares del teatro mortal (**ver Brook 1996, 9**).

El teatro “no-mortal”, para Peter Brook, se divide en las siguientes tres categorías: el teatro tosco, el teatro sagrado y el teatro inmediato. La principal raíz que define la naturaleza del “teatro sagrado” es que aspira a ser el teatro de lo invisible hecho visible (**ver Oida 2003,102**). Esto quiere decir que dentro del corto espacio concreto de la representación teatral se puede alojar una materialización de categorías abstractas que usualmente son captadas intuitivamente. Este teatro responde por tanto a la aspiración humana de una experiencia que pueda establecer una unión entre el aspecto metafísico de la existencia y su aspecto cotidiano.

El “teatro sagrado”, entonces, se distingue por el carácter metafísico y ceremonial que sus representaciones evocan. Lejos de ser simplemente un divertimento intelectual o sentimental está destinado a poner de manifiesto la relación del hombre con todos los planos de su existencia así como su relación con respecto al universo y las fuerzas invisibles que lo rigen. Es un teatro de comunión que busca un involucramiento total del participante en todas sus capacidades. El “teatro sagrado” no requiere la búsqueda de ninguna deidad en particular, sólo pone de manifiesto la existencia de vínculos y realidades más profundas a la realidad cotidiana. Tiene además la cualidad de ser un impulso inherente al hombre, el cual ha ejercido este tipo de actos desde sus orígenes respondiendo innatamente a la intuición de una realidad superior y más abarcante.

Por su parte, el “teatro tosco” está acompañado de un pasado histórico rico que le ha caracterizado por su austeridad y lo rudimentario de sus recursos. Para

este tipo de teatro es el estar fincado en una raíz popular fecunda aquello que le ha dotado de una energía creativa indiscutible (**ver Oida 2003, 107**). Este tipo de teatro convoca a un público no especializado que lo juzga con irreverencia y que lo observa desarrollarse en un emplazamiento escénico carente de sofisticación o de técnica elaborada. El “teatro tosco” se desplaza por los registros artísticos más elementales tomando forma en un espíritu de espontaneidad y naturalidad. Locales como tabernas y establos le han dado cobijo a través de los siglos y lo han llevado a tener una cercanía profunda con el grupo social de donde emana. Para Brook, el “teatro tosco” es de suma importancia porque representa una fuente primordial de la necesidad primigenia de entretenimiento y convivencia que satisface la representación teatral. Este teatro se desenvuelve alejado de la formación especializada en las artes escénicas, causa de que la mayoría de sus elementos carezcan de refinamiento académico y se presenten en un estado “tosco”. La energía que despide este tipo de teatro es la básica energía vital de la forma escénica, planteada en un intercambio genuino entre actor y espectador en términos absolutos de reciprocidad e igualdad. El “teatro tosco”, naturalmente, no suele tocar las dimensiones filosóficas y metafísicas del “teatro sagrado”, sin embargo es generador de vínculos clave que destacan por su sinceridad y su potencia.

Finalmente, el “teatro inmediato” tiene dos principales características: la primera de ella es la eliminación de la esclerosis antes mencionada del “teatro mortal”; la segunda, el deslizarse por el “teatro tosco” y el “teatro sagrado” para poder forjar un mosaico completo de la vida y sus manifestaciones. Dicho mosaico es el

reflejo más latente y genuino de la vida por su retrato de la multiplicidad de la experiencia humana que transita cotidianamente por aspectos tanto “toscos” como “sagrados”. El “teatro inmediato” es una forma teatral de riqueza comprensiva que toma en cuenta la amplitud de la condición humana y la pone en juego en el escenario. Para Peter Brook el modelo del teatro inmediato es Shakespeare, pues sus obras están compuestas por diversos registros sensibles que son capaces de evocar sensaciones en cualquier tipo de público, así el que asista buscando lo “tosco” o el que asista buscando lo “sagrado”. El teatro inmediato es, entonces, una mezcla fértil de elementos aparentemente contrapuestos. Este equilibrio de fuerzas es, para Brook, una de las formas más completas de la expresión teatral. La ilustración perfecta de lo anterior - nuevamente remitiéndose a Shakespeare – es un evento teatral en el cual público de todas las extracciones sociales, desde las económica e intelectualmente elevadas hasta las clases populares pudieran compartir un mismo evento cultural que aporte algo trascendente a todos sólo por el hecho de compartir una misma naturaleza humana innata. Para Peter Brook, esta forma incluyente y rica en el teatro es la meta última de su labor.

Todos los anteriores postulados – los cuales fueron cambiando, actualizándose y replanteándose con la maduración del proceso - fueron explorados a través de numerosas puestas en escena tales como *Los Ik*, *El Mahabarhata*, *El hombre que*, *Orghast*, *La Conferencia de los Pájaros* y la muy significativa gira por África en la que Yoshi Oida tuvo oportunidad de participar.

En su primera etapa, la relación de Yoshi Oida con Peter Brook estuvo regida por el deseo de intercambio de elementos culturales. En este primer proceso el fin buscado era el descubrimiento de elementos comunes que pudieran revelar más claramente los fundamentos básicos de la labor actoral en todo el mundo (ver **Oida 2003, 63**). Yoshi Oida, por la formación obtenida previamente, aporta los elementos aprendidos de la técnica y la estética tradicional japonesa notablemente socorridos por los movimientos artísticos de la época. La aportación de aquellos elementos y la recepción de otros ajenos a él ampliaron el criterio y las posibilidades de los participantes en el grupo.

Se podría considerar que el periodo más relevante para Yoshi Oida como teórico independiente comenzó verdaderamente cuando tuvo que alejarse por completo del bagaje cultural del que disponía por recomendación de Peter Brook (ver **Oida 2003, 91**). Mediante el alejamiento de los actores de las fórmulas recurrentes que les brindaban una sensación de seguridad, el grupo abrió la puerta al hallazgo de soluciones nuevas y verdaderamente creativas por su parte. Yoshi Oida vive un profundo cambio a partir de esto pues comienza nuevamente a crear herramientas y nociones conjuntando lo aprendido, proceso que marcaría una constante durante toda su labor posterior.

Para mejor ilustración del proceso de trabajo con Peter Brook se pueden citar algunos ejemplos narrados por Yoshi Oida. El primero se refiere a una experiencia durante su gira en África:

Habíamos desechado ya los espectáculos que ensayamos en París y ahora improvisábamos frente al público. Un día un actor norteamericano, Andreas Katsulas, puso sus botas en el centro de la alfombra; inmediatamente despertó el interés de la gente. En aquella cultura los zapatos simbolizan el poder, el éxito, la comodidad y los lujos de la vida moderna. Una actriz se calzó las botas convirtiéndose en una belleza irresistible; al ponérselas otro actor se convirtió en matón presuntuoso. Por sí mismas, las botas cambiaban a la persona precipitaban los conflictos y provocaban las intrigas y los deseos.

El objeto permitió a los actores encontrar un punto en común con el espectador africano. Cada vez que representábamos el *shoe show*, comenzábamos del mismo modo: las botas se colocaban en el centro de la alfombra, luego uno de los actores improvisaba con ellas y un segundo actor se integraba a la improvisación. Cada vez que lo hacíamos, explorábamos nuevas formas de usarlas y relacionarnos por medio de ellas. Nunca nos repetimos, y el público jamás dejó de responder. Puesto que todo era improvisado, con frecuencia el espectáculo naufragaba, pero al menos habíamos establecido ya un contacto verdadero. **(Oida 2003, 133)**

Sobre *El Mahabharata*, Yoshi Oida anota lo siguiente:

El Mahabharata, que se llevó más de cuatro años, fue el gran proyecto de Peter Brook. Realmente me interesaba y quería ver cómo llevaría Peter al teatro el complejo mundo de esa historia. Una vez más decidí que seguir actuando era mejor, ya que de otro modo no podría presenciar cómo se desarrollaría ese proyecto.

Para mí el proceso fue maravilloso. Era fascinante observar cómo trabaja un gran director en una obra de gran magnitud. Disfruté cada momento de los ensayos. Desafortunadamente al cabo de diez meses llegaron a su fin, el montaje estaba listo y ahora tenía que aplicarme a la tarea del actor. Después de los buenos tiempos vinieron los malos: dos años actuando lo mismo, día tras día.

Si hubiera actuado todos los días de la misma manera el aburrimiento me habría vuelto loco. Para evitar este problema decidí tratar de actuar de otro modo. Decidí que no iba a pensar en lo bueno o lo malo que fuera, sino simplemente a tratar de divertirme en escena. Todos los días, con cierto sentido egoísta, buscaba placer al actuar. Y repentinamente la gente me dijo que era mucho mejor que antes. **(Oida 2005, 189)**

Finalmente sobre *El Hombre que comenta*:

Cuando empezamos a trabajar en el *El Hombre que* Peter Brook nos reunió para explicarnos que quería hacer una obra de teatro basada en libro *El Hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, de Oliver Sacks. Empezamos el proceso improvisando a partir de algunas escenas del libro. Hasta ese momento yo siempre había pensado que el contenido escénico tenía que ser algo que estuviera directamente relacionado con la experiencia del público. Podría tratar acerca del amor o de la familia o de la muerte, o de la política, pero tenía que tener algo que el público reconociera en su propia vida. ¿Pero neurología? Si se tratara de psicología quizá podría identificarme con ella, puesto que podría hacer experimentado un cierto tipo de agitación emocional. Pero el daño neurológico es un fenómeno muy específico y no es algo que suceda con frecuencia en la vida de la mayoría de la gente. Así que me encontraba en problemas con el material que Peter había elegido para trabajar. No me podía identificar con él, y francamente, me preguntaba por qué diablos estábamos haciendo eso.

Entonces los otros empezaron a improvisar. Al observarlos sentí de pronto: “¡Ser esa persona!” Era absolutamente ilógico, pero sentí ser ese mismo individuo lesionado. Me aterró. Hasta cierto punto las escenas son en realidad algo cómicas: ver a un hombre que no puede sentir su lado izquierdo resulta un tanto gracioso. Pero yo estaba aterrado. No tenía

nada de gracioso. Ese mismo podría ser yo, dañado, pero sin noción del daño. Cómo saber. En ese momento me sorprendí al darme cuenta de todo lo que podía compartir en ese proyecto. De hecho, desde que empecé a trabajar con Peter Brook, hace casi treinta años, resultó ser para mí el mejor proyecto. **(Oida 2005, 92)**

4) Trabajo independiente

Yoshi Oida, aparte de sus colaboraciones con Peter Brook, toma también una dirección independiente dirigiendo él mismo o actuando bajo distintos directores. Entre sus trabajos como director figuran los *Juegos Litúrgicos Japoneses* o *Hannya Shingyo*, *Interrogaciones*, *El Malentendido* de Albert Camus, *El libro tibetano de los muertos* en adaptación de Isabelle Fanchon, *Madame de Sade* de Yukio Mishima, la ópera *El Ruiseñor* de Igor Stravinsky y *Fin de Partida* de Samuel Beckett entre otros.

En cuanto a cine participó también en películas como *El libro de la almohada* de Peter Greenaway y *Flores de Otoño* de Shunshuke Ikehata.

Además tiene tres libros de su autoría, esenciales para entender su pensamiento: *Un actor a la deriva*, *El Actor Invisible* y *Los Trucos del Actor*.

El trabajo independiente tanto como las influencias recibidas por Yoshi Oida evidencian un elemento en común: la pluralidad. Lejos de quedarse reducido a ideas provenientes de un origen similar, Yoshi Oida se abre a una gama extensa de interacciones multiculturales de donde variados aspectos técnicos, éticos y sociales se convirtieron en su propio patrimonio. Si bien es cierto que esta recepción tan amplia de elementos se debe a su propia voluntad, también es verdad que Yoshi Oida se beneficia de un momento social y cultural donde el internacionalismo era una constante. En el tiempo del comienzo de la actividad de Yoshi Oida los movimientos ideológicos de todos los espectros intentaban superar las barreras del nacionalismo para descubrir paradigmas que pudieran funcionar en todos los contextos posibles. Lo anterior aunado a la natural disposición conciliatoria de Yoshi Oida crearon un extenso panorama para su creación actoral. Si en cierto punto Yoshi Oida se describe como “un actor a la deriva” es en parte consecuencia de la pérdida de referente geográfico y cultural que este intenso periodo de ampliación de conocimientos le ocasionó. Yoshi Oida se debate en un movimiento oscilatorio entre el ser expatriado y el ser nacional, regresando muchas veces a sus raíces japonesas a la vez que abraza las tradiciones y formas distintas de ser allegándose al principio de la universalidad de arte. Este movimiento pendular es la clave de su evolución.

Capítulo II

Observaciones de Yoshi Oida sobre la actuación.

Previamente en este trabajo se estableció un panorama general sobre las influencias externas más significativas recibidas por Yoshi Oida. En el presente capítulo se expondrá su pensamiento particular en un estado de evolución propia mediante la recopilación y sistematización de sus observaciones sobre la actuación.

Para el análisis oportuno de las observaciones sobre la labor actoral de Yoshi Oida se debe considerar en primer lugar que él no deja establecida ninguna “técnica” ni “método” de la cual se atribuya la autoría o pretenda exponer en sus trabajos.

En tanto que cada montaje exige su propio y personal “método de actuación”, es difícil enseñar un “método de actuación” como si fuera una técnica general. Además, como artistas tienen que estar dispuestos a destruir sus métodos de actuación anteriores para crear lo que se necesita aquí y ahora. Cuando de hecho uno está en escena hay que olvidarse de todas las teorías, de todas las filosofías y de todas las técnicas interesantes. Sólo hay que hacerlo. **(Oida 2005, 188)**

A cambio Yoshi Oida deja, particularmente en los libros de su autoría, una rica y abundante colección de observaciones, apuntes, anécdotas y pensamientos

íntimos referentes a la actuación que van desde extractos de leyendas tradicionales hasta la narración de experiencias personales. Sus trabajos forman en sí mismos un elaborado mosaico de todos los avatares de la labor actoral, desde sus aspectos más técnicos hasta sus elementos más íntimos. Para efectos del presente trabajo, esa reunión natural y coherente de observaciones tiene que ser disgregada en apartados concretos para su exposición. La división desde la que se partirá será aquella hecha por el autor en *El Actor Invisible*, libro indispensable para comprender su pensamiento, el cual está constituido por cinco partes: Empezar, Mover, Actuar, Hablar y Aprender.

1) Empezar

Yoshi Oida posee una concepción del acto escénico como la de un acto singular que tiene que ser llevado a cabo de principio a fin con sus correspondientes aperturas y conclusiones. Lo anterior no se refiere únicamente a la estructura de la obra a representar sino a la experiencia del actor sobre el escenario, la cual debe ser cíclica y completa. Por lo tanto, los actos de apertura tienen una preponderancia particular dentro de su visión. Si en primer término estos procesos coadyuvan a la preparación corporal y mental adecuada para el desempeño actoral, tienen como motivo ulterior hacer consciente en la mente del autor la traslación única y singular que va a vivir tanto en su inicio como en su conclusión. Una preparación especial antes del acto

escénico ayuda a tener un manejo eficiente de energía y evitar la fuga ocasionada por la fijación de la mente en problemas externos. Además es útil para iniciar una introspección profunda de la naturaleza profunda de la tarea a realizar. Para Yoshi Oida la mejor preparación para el acto escénico está basada en acciones concretas y puramente físicas, en contraposición a métodos derivados del ejercicio exclusivamente mental.

Aunque Yoshi Oida habla de varios factores que ayudan a la iniciación y preparación del actor para el ejercicio escénico, es notable el énfasis que le da al acto de “limpiar” como eje de esta preparación. La “limpieza” propuesta es realizada desde el propio cuerpo hasta el lugar concreto donde ha de ser realizada la labor actoral. Simbólicamente este acto trasciende el espacio físico hasta tener implicaciones de “purificación” de la mente y el espíritu. Una referencia importante en cuanto al énfasis de esta práctica de “limpieza y purificación” se puede encontrar en ceremonias tradicionales japonesas provenientes de ritos sintoístas, cultos budistas, representaciones de teatro No y artes marciales de aquel país. En todas estas ceremonias, como lo enfatiza Lorna Marshall (**ver Oida 2005, 28**), las nociones sobre la limpieza y la pureza son muy importantes. Las conexiones que tiene la limpieza con nociones cosmológicas, como la de la creación del mundo a través de un ritual de limpieza llevado a cabo por el dios Isanagi, conlleva que sea considerada como una acción que consiste genuinamente en un acto de creación y fertilidad relacionado intrínsecamente con la fecundidad vital.

Si bien el acto de “limpiar” puede parecer sólo una preparación para el acto escénico, Yoshi Oida considera que toda práctica de preparación en sí misma es un acto completo, relevante en su propio derecho y que incluso se puede desligar de las acciones subsecuentes. La concepción cíclica de Yoshi Oida vuelve a ser evidente en este principio, pues aunque el ejercicio de la “limpieza” es útil para la preparación, el acto en sí mismo posee un ciclo y un objetivo propio e independiente. A manera de ejemplo de esto último, tomaremos una sencilla práctica referida por Yoshi Oida (**ver Oida 2005, 25**) que consiste en limpiar con un paño empapado de agua fría, en movimientos y patrones regulares, el lugar donde se ha de realizar el trabajo actoral. Si bien esta rutina puede resultar aparentemente sencilla, Yoshi Oida pone énfasis en que la atención plena que tiene que ser firmemente dirigida a la simple acción de empujar el paño por la habitación sin pensar aquello que sobrevendrá después. De lo anterior se puede llegar a la conclusión que si se piensa en cualquier acto preparatorio como un simple medio, éste perderá entonces cualquiera sea la dimensión significativa que éste pueda tener (**ver Oida 2005, 26**). Esto último es reflejo de uno de los principios más recurrentes en la visión de Yoshi Oida: el principio de la no-consecución. Este principio es fundamental para el ejercicio pleno de la concentración profunda necesaria para la ejecución escénica, pues tener la completa consciencia de los actos a simple vista cotidianos e incidentales resulta a veces un ejercicio más sofisticado y demandante que la concentración en elementos estrictamente teatrales como el texto mismo. Es por lo anterior que desde esta perspectiva de trabajo “limpiar” deja de ser un simple preámbulo para el trabajo y se transforma en una práctica donde la acción misma de la limpieza es lo genuinamente

importante. Aún más, se podría decir que toda práctica externa al ejercicio escénico, es decir, la vida cotidiana del actor como sujeto comprende un período de preparación y de ejercicio estrechamente relacionado con la labor actoral. Este periodo externo al trabajo escénico está ocupado por un miríada de acciones que suelen ser hechas con un descuido mecánico que las relega a actos irreflexivos e insustanciales. Sin embargo estas acciones contienen dos elementos de suma importancia, siendo el primero que ellas contienen la naturalidad vital con que universalmente el ser humano se desplaza a través de su realidad. Tener plena consciencia de la manera en que se realiza este desplazamiento común es un método certero para que el actor pueda trasladar la misma vivacidad y veracidad de las acciones cotidianas a aquellas que realice durante su rutina escénica. El segundo elemento de importancia es que las acciones cotidianas constituyen el grueso de la existencia humana, es decir, en acciones poco notorias se concentra la mayor cantidad de tiempo de un lapso de vida por lo que tenerlas presentes significa tener presente *la vida* en sí misma en su expresión más constante y duradera.

Los ejercicios preparatorios comprenden también el reconocimiento de los diferentes componentes de la estructura corporal con el fin de profundizar en su comprensión y revelar sus diferentes alcances. Sobre dichos ejercicios “preparatorios” de Yoshi Oida, remitiéndonos nuevamente a Lorna Marshall (**ver Oida 2005, 63**), se puede hacer la observación de que todos ellos tienen un componente físico muy pronunciado. Sin embargo estos mismos ejercicios también están desprovistos de una mentalidad consecutiva que busque a través de ellos la

obtención de aspectos como flexibilidad o fuerza. Para Yoshi Oida estas prácticas tienen como función descubrirse solamente a sí mismas. Lo mismo podría ser dicho del actor que las realiza: en la ejercitación y en la preparación no existe el objetivo de conseguir una mejor representación sino hacer sencillamente una autoexploración de las potencialidades que se encierran dentro de sí. Si a través de esto se consigue algún otro objetivo no es más que un beneficio colateral que se desprende del autoconocimiento.

Los ejercicios preparatorios son, en resumen, la forma en que mediante el uso de dinámicas físicas se pueden poner de manifiesto hallazgos valiosos en sí mismos y que además pueden ser auxiliares para la labor actoral. Yoshi Oida concibe más ampliamente estos mencionados ejercicios preparatorios no sólo como las actividades directamente precedentes al acto teatral sino como un ejercicio de descubrimiento y prueba de las capacidades individuales. Así mismo, esta actitud tiene que perdurar en la vida cotidiana como un continuo de aprendizaje-ejecución. Por tanto, el crecimiento en todos los aspectos referentes a la labor actoral tiene que ir forjándose también en la ejecución meticulosa de las actividades no-teatrales y en la profundidad del conocimiento del cuerpo en todas sus situaciones, especialmente las que se suceden en la cotidianidad pues de ellas se obtendrá un conocimiento más amplio de las diversas facetas de la vida a representar.

2) Moverse

Como se esbozó en el apartado anterior, para Yoshi Oida es clave el conocimiento íntimo y a detalle de todos los aspectos concernientes al cuerpo a través de su ejercitación y el dominio de sus potencias y movimientos. Este conocimiento corporal profundo no se basa en la simple comprensión de esquemas fisiológicos que expliquen su funcionamiento mecánico, sino suponen una interrelación constante en términos de igualdad con los aspectos mentales que desemboquen en una consciencia no-utilitaria del mismo. Al igual, Yoshi Oida busca despertar la consciencia de que las posiciones y trayectos del cuerpo no suponen un mero operar mecánico sino que cada configuración forma una relación distinta con el medio, es decir, una convivencia especial con la circunstancia concreta donde se encuentra. Por lo tanto, el ejercicio de todas las potencias que el cuerpo contiene, desde las elementales hasta las complejas, supone la flexibilización y la multiplicación para el actor de los vínculos posibles que puede formar entre él y su contexto.

Cuando estuve en África con Peter Brook pasamos varios días viajando a través del desierto del Sahara. En cierta región no había árboles, ni montañas, ni edificios, ni postes de telégrafos, ni seres humanos. Sólo el cielo, la tierra plana y la línea del horizonte en todas direcciones. Empecé a sentirme perdido dentro de la inmensidad del mundo que me rodeaba.

Empecé a explorar, tratando de encontrar la manera de colocar mi cuerpo para que pudiera yo existir dentro de la vastedad de ese vacío. Estar de pie no funcionaba. No resultaba conveniente. Entonces intenté acostarme sobre la superficie del terreno cubierto de piedrecillas y miré hasta el cielo. Yaciendo así sentí como si me hubiera convertido en parte del suelo del desierto, consumido por la tierra como un muerto. No tenía existencia personal. Por último intenté sentarme sobre el suelo con la espalda recta y concentré mi energía en el *hara*. En ese momento sentí, de golpe, tener una nueva forma de existencia, suspendida en medio del cielo y la tierra, uniendo cielo y tierra como un puente. A base de prueba y error había encontrado la posición que me permitió existir plenamente en ese singular espacio. **(Oida 2005, 45)**

En el ejemplo anterior, un sencillo cambio de la configuración del cuerpo cambia drásticamente el vínculo que el actor tiene con su entorno inmediato. Para Yoshi Oida éste sería un ejemplo de como el cuerpo tiene que ser adaptado óptimamente en el acto escénico con el propósito de crear respuestas significativas. Por eso es que Yoshi Oida comenta: “Cada mínimo detalle corporal corresponde a una realidad interna diferente.” **(Oida 2005, 43)**

Por lo anterior se puede decir que Yoshi Oida propone dos aspectos de conocimiento corporal: el primero se refiere al conocimiento del cuerpo *per se*, es decir, la dimensión concreta que abarca y sus interacciones consigo mismo. El

segundo aspecto es la localización en el espacio de éste y su interacción con los objetos externos a él. Es por eso que “moverse” supone la conjugación de esas dos visiones, la primera mediante la cual se describe aisladamente aquello que el cuerpo está haciendo para su desplazamiento; la segunda para describir como este desplazamiento afecta y es afectado por los elementos exteriores.

La percepción del movimiento y ubicación del cuerpo no deben ser obtenidas mediante la racionalización sino desde la consciencia directa de la afectación sensible que producen en el cuerpo. En otras palabras, la primacía siempre la tiene la consciencia innata y empírica de la propia ubicación y el propio movimiento, independiente de cualquier racionalización que se pueda hacer sobre estos dos aspectos. La capacidad de percibir intuitivamente el movimiento se debe a que aún siendo de un rango de acción diminuto, incide sensiblemente sobre quien lo ejecuta **(ver Oida 2005, 61)**. Es por tanto que el actor tiene que ejercitarse en el reconocimiento de las afectaciones empíricas que provienen de tales mínimos movimientos. Sin embargo, Yoshi Oida hace la especificación que estos cambios no son en un nivel emocional o psicológico sino modificaciones físicas perceptibles en el mismo organismo que los ejecuta, es decir, en el cuerpo mismo. Este nivel de sensibilidad tiene que refinarse al punto de poseer enteramente la consciencia elemental de la vulnerabilidad del cuerpo al estímulo.

Yoshi Oida considera como característica del movimiento óptimo la estabilidad del ejecutante pero considera que a su vez debe poseer una fluidez y maleabilidad

similar al movimiento acuático (**ver Oida 2005, 58**). La imagen del agua en este ejemplo es esclarecedora: representa la flexibilidad, la adaptación y la mutabilidad tanto como el uso eficiente y proporcional de la fuerza. El movimiento es la consecuencia de la disposición, la apertura y la posibilidad de responder a las necesidades del propio cuerpo y del entorno de manera equilibrada, perceptiva y proporcional.

3) Actuar

La base del concepto de actuación de Yoshi Oida se finca en el vínculo que existe entre la labor actoral y las nociones innatas que rigen las expresiones humanas en sus múltiples variantes. Apegarse a estos instintos naturales es el medio más certero para apelar al espectador de una manera más profunda y significativa. Es por las premisas anteriores que dentro de sus apuntes sobre la actuación Yoshi Oida hace hincapié en los efectos del seguimiento del “jo-ha-kyu”, concepto heredado de la tradición del teatro No japonés, como una referencia de suma utilidad al momento de configurar el acto escénico. Para comenzar a hablar de este concepto, Yoshi Oida se remite a Zeami Motokiyo, el gran teórico del teatro No, el cual observa que el “jo-ha-kyu” es la progresión que marca el desarrollo de todo fenómeno desde los cantos de los insectos al andar de los animales (**ver Oida 2005, 65**).

Concordando con Zeami, Yoshi Oida sugiere que el *tempo* de cualquier acción

escénica tiene que estar ceñido a un ritmo innato reconocible por tanto el ejecutante como por los espectadores. El “jo-ha-kyu” sería este ritmo, el cual se descompone en tres elementos: el “jo”, que equivale a un segmento introductorio; el “ha” que coincide con el desarrollo y el “kyu” que es la parte final. Cada sección tiene un carácter rítmico particular que cataliza diferentes sensaciones dentro del espectador y el ejecutante. Siguiendo este principio es que la obra adquiere un fluido espectro de matices, evita su estancamiento en un solo registro y adquiere una dimensión cíclica que le da singular unidad a la representación. Aunado a esto, Yoshi Oida menciona que al apegarse a los cánones rítmicos del “jo-ha-kyu” el espectador percibe una especie de “justeza” orgánica (**ver Oida 2005, 68**). Lo anterior quiere decir que entre el espectador aparentemente pasivo y el elemento activo del actor se comparte una sensación de acuerdo y de acercamiento basada en la identificación de una serie de progresiones reconocibles desde el punto de vista instintivo. Con esto, el espectador percibe que la acción está siendo realizada en el mismo ritmo en que se realiza verdaderamente la vida humana. Esta identificación se debe a que contempla una acción que si bien se lleva a cabo dentro de una representación teatral, su ritmo interno parece cotidiano y verosímil. En ambos lados del escenario - en los actores y espectadores - este ritmo genuino causa estímulos e impulsos significativos para la representación. De lo mencionado anteriormente se deriva que el desarrollo de la actividad escénica debe mantener una consciencia atenta del transcurso del tiempo en cuanto a la percepción intuitiva de los ciclos de inicio y clausura más que de la duración concreta de la representación. El tiempo de la representación, por lo tanto, no es simplemente un elemento pasivo dentro del cual el teatro “sucede” sino una

nueva dimensión que tiene que ser ocupada de acuerdo a principios orgánicos e intuitivos.

La relación del actor consigo mismo y el dominio que pueda ejercer sobre sus potencias es otro rubro de importancia. De todos los apuntes que Yoshi Oida hace al respecto resalta un elemento que resulta una tónica constante en su visión: el equilibrio. En la dinámica actoral todas las fuerzas que intervienen tienen que estar contrapesadas por otras de carácter complementario para lograr una representación completa y dinámica (**ver Oida 2005, 79**). El movimiento visible debe de estar compensado con el movimiento invisible de tal manera que ninguno rebase ciertos límites que resultarían en un derroche innecesario de energía y con ello la merma de la pulcritud de la acción. Es así que, a manera de ejemplo, cuando se interpreta una acción de vertiginosa acción física, ésta debe de ser acompañada de un interior sereno y complementariamente, la acción exterior neutra debe de estar acompañada de un interior vigoroso. Lo anterior parece formar una paradoja heredada del teatro No: la actuación permanece en apariencia fija y estática aunque a la vez esté llena de un dinamismo activo. Es tarea de los actores poderse hallar inmersos en esta dualidad aparentemente contradictoria identificando y superando la falsedad de la “inmovilidad total” en la actuación para reconocer la existencia simultánea de un poderoso movimiento interno. Entre ambos estados que alberga el actor, móvil e inmóvil, tiene que encontrarse en un equilibrio expresado por una calma interna y un exterior capaz de sobrellevar cualquier acción por fuerte que sea.

Esta paradoja puede ser resuelta mediante el dominio total de todos los factores corporales y mentales que entran en aparente conflicto. La maestría total adquirida en todos los aspectos de lo concerniente a la actividad actoral hará que dicha paradoja se pueda sostener y sea provechosa para el desenvolvimiento escénico. Yoshi Oida describe esta convivencia de fuerzas dentro de este mediante la siguiente descripción:

Equilibrio entre lo interno y lo externo. Moverse sin moverse. Quieto pero sin quedarse quieto. Como se monta a caballo. Un buen jinete puede avanzar muy rápido y recorrer un gran terreno pero él o ella nunca demuestra agitación. El caballo puede lanzarse y franquear campos y zanjas, atravesar el bosque, cruzar arroyos y, aún así, el jinete permanece tranquilo y casi no se mueve. La mente del actor es el jinete, el cuerpo es el caballo. **(Oida 2005, 80)**

Entre las dinámicas de trabajo mediante las cuales pueden obtenerse las cualidades necesarias para entrar en el estado mencionado está la repetición. Esencialmente, la diferencia entre el concepto de repetición occidental en contraste con el concepto tradicional japonés es que mientras en el primero la repetición es de un valor mucho más bajo que el de la innovación, en las culturales orientales la repetición de formas exactas es considerada tan o más valiosa que la originalidad. Como herencia de este pensamiento, la repetición es un punto clave para Yoshi Oida que ve en ella uno de los medios más certeros para el aprendizaje y el cambio de

paradigmas mentales. Sin embargo este tipo de práctica contiene un riesgo en el sentido que ésta se pueda volver una programación del cuerpo, un simple asimilación coreográfica e inflexible que fije formas en lugar de disolverlas (**ver Oida 2005, 80**). Por ello la repetición siempre debe ir aunada a una intención de depuración que le privará de volverse restrictiva y la volverá en cambio productiva. Por producto final quedará una actuación acotada a sus elementos más esenciales que al igual que el teatro No dibujará lo representado con sus elementos más indispensables.

4) Hablar

Para Yoshi Oida, la respiración como un vehículo de exploración interna del actor es uno de los conceptos más importantes que comprenden la base del fenómeno del habla en el escenario. La respiración se encuentra en un lugar primordial entre los aspectos que se necesitan manejar de manera óptima para una ejecución escénica efectiva. El proceso, ya de por sí de evidente importancia vital para el hombre, debe ser aprovechado hábil y naturalmente en sus tres etapas (inhalación, exhalación y suspensión).

El control consciente de la respiración es un medio por el cual se puede

alcanzar una adecuada sincronía con las pulsiones naturales del ser humano y a través de ello, una actuación más sensible en escena. El antecedente más próximo de esta concepción sobre la respiración proviene de ciertas tradiciones espirituales y artísticas orientales que le conceden una importancia simbólica y práctica preeminente. Por ejemplo, en el caso de las tradiciones meditativas del budismo, la importancia de la respiración va mucho más allá de ser un conducto sencillo para la relajación. Es, en cambio, una forma de intercambio de energías entre el exterior y el interior que revela la permeabilidad de las cosas y pone de manifiesto el vacío que constituye la materia de todo lo visible. Yoshi Oida considera además que toda variante respiratoria provoca directamente un cambio perceptible en el cuerpo y que la inhalación, la expulsión o la retención de aire conduce a una modificación del estado general del actor.

Derivado de la respiración proviene un recurso de primera importancia para el actor: el sonido producido por las cuerdas vocales. Para Yoshi Oida cualquier sonido emitido naturalmente es siempre producto de estados específicos por lo que toda manifestación sonora revela a su vez una cualidad física tanto como una emocional. Los sonidos vocálicos, por ejemplo, gozan de cualidades particulares por ser emisiones fundamentales comunes a los diversos lenguajes y por tanto portadoras de connotaciones generales que afectan a cualquier emisor y establecen una configuración espacial y direccional que incide directamente en el cuerpo y sus evoluciones (**ver Oida 2005, 156**). Estas dichas repercusiones pueden apreciarse en múltiples situaciones e incluso se encuentran presentes dentro de la formulación

sonora de diversas palabras con significado sagrado o religioso. Según los supuestos anteriores la palabra como unidad produce un eco interno que modifica directamente la sensación individual. Es de esta premisa que se deriva el concepto de Yoshi Oida sobre el manejo del texto dramático. En el mencionado proceso, el actor aísla el sentido racional del texto que se le presenta y opta por avocarse alternativamente a la exploración de la variación tonal que cada palabra individual le presenta ya que toda obra posee un significado en la mera sucesión de sonidos que determinan sus palabras por lo que entre más se explora la variedad tonal, más se puede comprender su verdadera esencia. Por lo anterior es que Yoshi Oida propone que en el abordaje directo del texto dramático puede existir un momento en que el ejecutante se olvide por completo de la significación semántica *per se* y en su lugar se enfoque en producir una corriente sonora melódica. Al haber sintetizado su texto a sonidos tiene la posibilidad de intercambiar esta misma melodía con la de algún otro actor que intervenga en la escena y así estimular la creatividad sonora de la representación **(ver Oida 2005, 131)**. Ya que el habla junto con la interacción corporal y la interacción emocional es el puente fundamental del intercambio entre actores, su dinámica debe rebasar el mero nivel de una interacción coreografiada y ser, en cambio, un juego de relaciones, emociones y energías.

5) Aprender

En el pensamiento de Yoshi Oida, la dinámica del aprendizaje es analizada con particular atención. El primer aspecto distintivo de este tratamiento es que al contrario de sistemas donde el maestro es una figura circunstancial, pasajera y de la que idealmente el alumno se tiene que desprender, para Yoshi Oida el maestro adquiere una dimensión más crucial tanto para el enriquecimiento de sus herramientas técnicas como para el desarrollo del propio carácter y de la visión de mundo. Esta actitud frente a la relación docente-alumno tiene fuertes componentes del estilo pedagógico de las artes tradicionales japonesas, donde el maestro es una figura de un rango superior no sólo en cuestiones de maestría del método, sino también en cuestiones morales y espirituales (**ver Oida 2003, 10**). El alumno depende fuertemente de lo transmitido, pues, reconociendo su desconocimiento se abre con plenitud a todos los elementos que recibe . En el trabajo de Peter Brook y Yoshi Oida se pueden encontrar indicios de esta particular relación maestro-alumno aunque en este caso haya tomado la forma de la dinámica actor-director. Si bien a lo largo de aquella relación los conceptos previos de Yoshi Oida sobre la dinámica pedagógica se flexibilizaron y se enriquecieron, no disminuyó en su pensamiento la importancia que le concede a la influencia de la actividad docente. Es en este tenor que Yoshi Oida hace hincapié que en la búsqueda del descubrimiento y la evolución actoral no se puede cometer el error de escoger un maestro al azar o por capricho pues la elección adecuada del maestro resulta tan relevante como las técnicas que

se buscan aprender (**ver Oida 2005, 177**). La razón de esta igualdad en importancia radica en la idea de que el maestro, al inculcar una técnica, no sólo está transmitiendo un conocimiento puro y objetivo, sino que lo transmite filtrado a través del tamiz de su propia experiencia. Esto se basa en el principio que cualquier unidad de conocimiento no puede existir como entidad simple aislada sino que radica en la mente soportado por estructuras mentales preexistentes que lo sostienen y dan sentido. Sin estas estructuras preexistentes el conocimiento no tendría forma de ser cognoscible y quedaría aislado de la realidad. Por tanto cuando un nuevo conocimiento se asimila inmediatamente toma asidero, se coordina y entremezcla con los conocimientos previos formando parte de un tejido y perdiendo su carácter independiente. Por tanto, cuando el maestro expone un conocimiento está a la vez mostrando y muchas veces involuntariamente transmitiendo las estructuras donde ha apoyado el conocimiento a enseñar. Ya que estas estructuras están compuestas de conceptos sociales, políticos, psicológicos, filosóficos o religiosos pueden ser productivas o contraproducentes para el alumno ya que al asimilarlas tanto pueden ayudarlo en su contexto reforzando positivamente el conocimiento adquirido o por el contrario serle personalmente restrictivas o destructivas. Por lo tanto, un maestro no calificado podría incidir perjudicialmente en el progreso de su alumno transmitiéndole prejuicios, obstrucciones o juicios errados que perjudiquen su desempeño (**ver Oida 2005, 86**). El maestro posee una mayúscula responsabilidad dentro de la esfera actuarial pues será motor de transmisión tanto de una técnica como de una visión de mundo que incidirá decisivamente en el alumno. El maestro, para Yoshi Oida, no es un simple transmisor de conocimientos sino una guía ética, un modelo, un paradigma

de desarrollo: un *Maestro* en la connotación más amplia del término.

Finalmente se podría decir que Yoshi Oida establece como finalidad de todo aprendizaje la maestría en los dos siguientes aspectos:

1. El dominio del cuerpo
2. El dominio de la mente.

Los dos objetivos anteriores se pueden conseguir mediante la mediación y guía de un buen maestro con las características ya mencionadas. Sin embargo la senda final del aprendizaje está oculta dentro de la propia experiencia:

Todos los libros y cursos son simplemente los mapas del pasado de otros. Hay que absorberlos y utilizarlos, pero siempre hay que recordar que el camino propio será distinto y que este camino personal el que se debe de andar. No hay que tratar de copiar exactamente el camino de alguien más; sí usar su conocimiento, pero permanecer consciente de que el “paisaje” particular del camino propio es único. Sin embargo, subsiste la paradoja: uno tiene que descubrir su propio camino, pero no se le puede percibir mientras se anda en él, sólo después de haberlo recorrido. **(Oida 2005, 195)**

Capítulo III

Análisis de los principales conceptos subyacentes en los planteamientos actorales de Yoshi Oida

La verdadera sustancia de los planteamientos de Yoshi Oida radica en una serie de conceptos internos que subyacen en todas sus observaciones y las circunscriben dentro de un marco teórico específico perteneciente a una visión ideal clara y articulada. Si bien estos conceptos no son expuestos en sí mismos por Yoshi Oida, se pueden abstraer haciendo un análisis de sus tesis en busca de sus principios rectores. Es por eso que los aquí nombrados “conceptos principales subyacentes” constituyen la propuesta esencial del presente trabajo pues buscan representar los conceptos claves que rigen el crisol de observaciones de Yoshi Oida sobre la actuación y que estando profundamente relacionados con las influencias teóricas recibidas constituyen la parte medular de sus principios ideológicos.

1) La actuación como una labor trascendente de lo material

Para Yoshi Oida la labor actoral está dotada de una trascendencia que toca los

aspectos esenciales del individuo que la ejecuta y que le lleva a atravesar el umbral de la labor mecánica para involucrar aspectos tan complejos como la intuición de la sacralidad, la situación del ser en relación con el medio natural y social que le rodea, la consciencia plena de la propia existencia, la comprensión meticulosa de la condición humana y la apropiación del ser como componente de una realidad de carácter superior. Todos estos conceptos tienen en común que no representan valores concretos universalmente observables sino que trascienden el aspecto material evidente y ocupan el espacio psicológico-filosófico-metafísico del hombre. Es en este espacio que se entretajan complejos motores de acción que forman un vehículo de relación con la realidad tan importante como aquellos por los cuales se mantiene relación con los objetos concretos. A este espacio potencial de impulsos, conceptos y nociones es al que Yoshi Oida llega a nombrar “espíritu” o “ser interior”. El mundo concebible se desdobra entonces en dos facetas reflexivas: la superficie visible y el interior latente (**ver Oida 2005, 103**) que se puede expresar en otras palabras como lo material y lo trascendente de lo material. Estas dos dimensiones, lejos de estar aisladas son parte de la unidad completa de la realidad cognoscible y sólo difieren en que son reconocidas a través de aparatos de relación distintos.

Para Yoshi Oida la visión puramente material de las cosas tiene la desventaja de juzgar los objetos sólo por sus usos inmediatos y por tanto enfocándose en el aspecto utilitario de la realidad. La trascendencia de este aspecto implica superar esta valoración para descubrir una significación más compleja que involucra aspectos no-manifiestos de la realidad. A manera de ejemplo, las artes escénicas

pueden ser vistas utilitariamente como simples actos de entretenimiento a través de las cuales se busca satisfacer fácilmente ciertas necesidades comunes de relación o esparcimiento. En una visión trascendente de la inmediatez, por otra parte, las artes escénicas serían consideradas además un vehículo de comunión espiritual con otros individuos, una representación arquetípica de los avatares humanos y una representación compleja de la realidad superior. En este enfoque la actividad escénica está provista de todas sus connotaciones y mostrada en toda su potencial magnitud. Cabe decir que no es que ciertas actividades involucren este aspecto “invisible” y otras no: conscientemente o no, las relaciones sujeto-objeto están permeadas por enlaces complejos no-objetivos que van mucho más allá de una visión puramente literal de las cosas. En otras palabras, cada relación con un objeto está afectada por juicios psicológicos y de otras naturalezas que le dan un significado particular. Lo que marcaría la diferencia para Yoshi Oida es ser consciente de esta relación intrincada que existe especialmente en el arte de la actuación teniendo en cuenta la dimensión real de las actividades escénicas así como los ocultos matices e involuntarias asociaciones que realizan el espectador y el actor. El actor debe tener noción de lo invisible a la vez de dar cabida a lo recóndito y a lo inefable pues lo que está representando no es el sentido literal de las cosas sino que a cada acción involuntaria o voluntariamente está involucrándose con aspectos metafísicos. El actor representa tanto lo invisible tanto como lo visible y su labor adquiere una complejidad sustancial pues tiene que tener presente que está siendo vocal de las pulsiones más íntimas y sobre todo no-manifiestas del público. Su labor constantemente está trascendiendo lo evidente.

Es por lo anterior que para Yoshi Oida el actor se torna en un vínculo entre el “interior” y lo “visible”. En la coordinación entre dichos aspectos podrá construir aquellos otros lazos consecuentes: el vínculo del actor con sí mismo, el vínculo del actor con el espectador y el vínculo de ambos con lo circundante. Antecedentes de esta visión del teatro que incluye elementos filosóficos similares los encuentra Yoshi Oida presentes en todas las expresiones escénicas registradas históricamente donde el teatro fue un vehículo de entretenimiento a la vez que un acto de unión entre el individuo y lo divino, una reunión entre entidades virtualmente independientes que durante el lapso de la representación experimentaban un espíritu compartido de comunión con sus ideas, con el mundo material y con el mundo ocupado por las deidades (**ver Oida 2005, 140**).

El tránsito experimentado desde aquella etapa primigenia hasta la época moderna derivó en la pérdida de un mecanismo prevaleciente de unión comunitaria que compartiera características similares a aquellas poseídas por el teatro primigenio. Los sistemas de creencias en las épocas posteriores se encontraron atomizados y en muchos casos en abierto conflicto con otros. En una época de acendrado individualismo la oportunidad de estrechar un vínculo que abarcara los aspectos físicos y metafísicos e incluyera a una cantidad considerable de personas se acortó drásticamente. Yoshi Oida juzga, sin embargo, que aún afrontados por esta situación se tiene que buscar un teatro que reúna la mayor cantidad posible de personas para experimentar los fenómenos comunitarios de las representaciones

teatrales primigenias. Para lograrlo, el pensamiento tiene que aventurarse lejos de los restrictivos límites que le impone la lógica y el pensamiento racional puro.

Si bien la preeminencia lógica-racional ha sido crucial dentro del desarrollo de la humanidad en innumerables campos, una tajante e impuesta superioridad de ella puede resultar nocivamente reduccionista cuando se descartan como absurdos todos los aspectos que no se hallan dentro del campo de la racionalidad. No sólo se pierde el potencial de vincularse con otras culturas que valoren otros aspectos además de la razón sino que se descarta una parte que existe y permanece latente en la estructura fundamental del ser humano: la noción de lo sagrado y lo invisible. Yoshi Oida, heredero de una filosofía cuya base no está fincada en la idea de la superioridad de la razón, considera pernicioso querer sujetar todo a la conceptualización rígida ya que se pierden las relaciones que se establecen mediante mecanismos destinados a percibir la existencia sirviéndose de procesos intuitivos y sensibles. Evitar la racionalización donde no aporta ninguna funcionalidad es necesario para no pasar por alto conceptos claves inherentes al ser humano que escapan de ser aprehendidos de tal manera. La racionalización excesiva se presenta, entonces, como uno de los principales obstáculos porque proviene de una medida generalmente hecha para relacionarse con objetos concretos en busca de sistematizaciones unívocas y auto-evidentes. Otros conductos de relación con la realidad son imperativos para poder experimentar de maneras más completas conceptos como la vitalidad, la creación y la permanencia.

Es en la esfera primaria del individuo, en su acción cotidiana y en su trasladar consuetudinario donde continuamente prevalece una incapacidad del sujeto para reconocer las dimensiones evidentes y no evidentes que lo componen. La desconexión del individuo de sus facetas complejas no-materiales resulta en detrimento de una consciencia ampliada y, finalmente, desemboca en el desconocimiento total de sus capacidades y de las diversas dimensiones que lo conforman (**ver Oida 2005, 207**). El cuidado y la consciencia de la existencia de un “espíritu” – el complejo de aspectos psicológico-filosófico-metafísico mencionado anteriormente - no es únicamente necesario dentro de la disciplina actoral o las prácticas “espirituales” sino que debe estar presente dentro de las acciones más simples y comunes de la existencia diaria.

Si la evidencia concreta del hambre y de la sed constituyen el conjunto de pruebas empíricas de la existencia de un cuerpo físico no se puede, en cambio, exponer alguna necesidad que sea aceptada universalmente que proviene indiscutible y universalmente de un requerimiento vital inherente del “espíritu”. A primera vista, entonces, lo concreto y lo observable arroja nuevamente un duro cuestionamiento a lo oculto bajo la premisa que todo lo existente tiene que ser medible y observable – premisa heredada del pensamiento positivista moderno - mientras aquello que no cumple con este requerimiento cae en el terreno de lo hipotético, lo religioso, lo esotérico o simplemente lo puramente fantasioso. Sin embargo, para Yoshi Oida esto se presenta como un drástico error que lleva a tomar

en cuenta y cuidar solamente lo evidente – equivalente a alimentar el cuerpo para evitar la inanición – ignorando por completo el aspecto interior espiritual-metafísico existente dentro del ser humanos que es relegado provocando una debilidad mental interna. Aún más, se ignora el hecho de que la compulsión del ser humano por satisfacer necesidades espirituales ha sido tan relevante y determinante a través del curso histórico tanto como factores políticos o meramente económicos. Al no tomar el individuo responsabilidad alguna hacia los componentes no visibles de su existencia, el cuerpo espiritual cae en un estado de precariedad y descuido que le lleva a aletargarse, perdiendo su vitalidad y sumergiéndose en una inercia marcada por la falta de consciencia. Esto es el estado opuesto al “despertar”, al *satori*, del budismo.

Otro concepto recurrente de Yoshi Oida que alude a los aspectos no-materiales de la actuación es el de “energía” y es un pilar dentro de su construcción de la espiritualidad. Parte de una premisa sencilla: todo posee, despide, absorbe e intercambia una energía inherente a toda materia existente. Esta energía puede tener distintas manifestaciones o formas pero en esencia toda modalidad resulta producto de la misma fuerza común, despedida por la intrínseca vitalidad de las cosas y que se manifiesta elementalmente de la misma manera. Teatralmente hablando, el reconocimiento de las diversas manifestaciones de dicha energía que todo lo permea hace que el actor se transforme en un catalizador de ella. Por lo anterior es que Yoshi Oida propugna ante todo la labor del actor como un acto trascendente de lo material pues la actuación involucra un fuerte componente espiritual, metafísico y en cierto modo sagrado ya que que su labor involucra los

vínculos energéticos que atan a todo lo existente. Atar y desatar esos vínculos es, para Yoshi Oida, una labor de refinamiento extremo patrimonio del actor que sólo puede ocurrir bajo la condición de que el actor sea un vaso de comprensión de la dinámica vital más esencial.

Para Yoshi Oida la labor teatral involucra los órdenes más complejos de la consciencia y tiene que ser ejercida de manera congruente. Sin embargo cabe hacer dos salvedades previas: la primera es que como se puede colegir de lo ya expuesto, la creencia en la mencionada espiritualidad no deriva ni lleva a la adopción de un sistema de creencias en particular. Sólo consiste solamente en una base fundamental: la existencia del “espíritu” en su dimensión ya mencionada, noción que es patrimonio de varios sistemas filosóficos alrededor del mundo (**ver Oida 2005, 202**). La segunda salvedad es que aunque se acepte el supuesto de la existencia del “espíritu” ésto no supone hacer del las artes escénicas una ceremonia *per se* o intentar realizar un acto de religiosidad puro. El teatro debe preservar su naturaleza escénica de entretenimiento y esparcimiento aunque aspirando también a tocar la regiones más sensibles y ocultas del espectador. Ahí el público reconocerá su liga con un orden superior independiente de cualquier sistema de creencias que pueda poseer.

Cabe mencionar que los anteriores supuestos no provienen de una reflexión basada solamente en axiomas de carácter teórico ajenos a la prueba en el campo real de trabajo sino por el contrario, provienen de amplia una experiencia empírica a

través de la cual Yoshi Oida descubrió la importancia de los anteriores criterios y observaciones para el desarrollo del arte escénico. Es desde la etapa de trabajo con Peter Brook, la cual supuso para él una travesía de enormes dimensiones e intensos aprendizajes, que Yoshi Oida comienza a llegar a conclusiones significativas sobre el propósito y la naturaleza del acto teatral. Dichas conclusiones se ramifican en un pensamiento clave que alude directamente a los actores: únicamente aquellos actores que estén familiarizados con los aspectos espiritual-metafísicos de la existencia podrán ser aquellos capaces de construir un evento que recorra las dimensiones visibles y no visibles del ser. Los actores, por tanto, deben saber que las acciones no solamente de su actuar escénico, sino de su completo accionar en su vida privada tienen ramificaciones infinitas que los atan firmemente con sus congéneres y con las entidades sensibles que componen todo el universo en el que moran.

Que la labor del actor sea de una complejidad tal deriva finalmente en otro aspecto importante: la nobleza de la labor actoral. Esta concepción resulta diametralmente opuesta a cierto menosprecio de la labor actoral fincado en prejuicios derivados generalmente de una percepción de vulnerabilidad debido a su necesaria exposición pública. Estos mencionados prejuicios han cimentado muchas veces una visión utilitaria y superflua de la labor actoral incluso compartida por los entendidos en artes escénicas tanto como por los profanos. La visión de Yoshi Oida, al contrario, dignifica la profesión actoral eximiéndola de sus aspectos superfluos y colocándola a la altura de cualquier otra disciplina física o intelectual. Aún más, concibe la

actuación con un fin conclusivamente altruista: el actor realiza su trabajo con el único fin de que el espectador pueda tener la intuición de su propia universalidad y la consciencia de la vida en todas sus facetas.

La “actuación” no reside en la mano de cada actor, se establece en el aire entre las dos manos. Esta clase de actuación no es narrativa, no es psicológica, no es emocional, sino algo más, algo más sustancial. Es muy difícil describir qué es exactamente. Pero al observar el intercambio entre las dos manos sucede algo interesante. Algo vivo. **(Oida 2005, 129)**

2) El Actor Invisible

En la visión de Yoshi Oida existe un estado superior a alcanzar por el actor que conlleva el olvido de toda categorización mental en beneficio de un estado de completo involucramiento y trascendencia. A este estado se le puede llamar “El Actor Invisible”, término homónimo al título de uno de sus principales libros. Este concepto comprende una elucubración sutil sobre la finalidad del actor realizado en su máximo nivel.

Para comenzar se tiene que referir que este concepto está profundamente relacionado con el budismo, particularmente la corriente denominada “Zen” con la

cual Yoshi Oida tuvo contacto por su formación en el teatro No al igual que por sus búsquedas personales. Esta variante posee principios que pueden trazarse desde el budismo temprano de la India, pasando por una etapa de transformación en China y culminando su auge en Japón. El Zen es heredero de un concepto importante que marcó algunas corrientes del budismo temprano de la India: la noción del *no-atman*. Este anterior concepto se refiere a la negación de una sustancia esencial que otorgue a todo lo existente una esencia identificable, individual y propia. Propone, en cambio, que todo lo que existe está compuesto de una misma materia continua, indivisible y omnipresente cuya particularidad es manifestarse en diversas formas aparentes. En esta visión se niega que el sujeto posea una realidad independiente en una circunstancia aislada. Explica, además, que las diferentes formas que esta materia o energía común posee, puede llegar a crear la ilusión prevaleciente de la identidad individual, que no permite que los individuos tomen consciencia de la ausencia de fragmentación de la realidad. Este pensamiento propone además que la falacia de la sustancia individual se demuestra de manera lógica en que todo aquello que puede ser conocido sólo lo puede ser en contraposición con aquello *que no es* y no por lo *que es*. Sería el criterio de oposiciones aquel medio por el cual realizamos identificaciones, incapaces sin embargo de poder definir la esencia singular. Es por eso que en el caso de querer hacer una definición profunda y exhaustiva del *ser* de algún objeto, el individuo encuentra que las barreras entre *esto* y lo *otro* se vuelven difusas hasta llegar a ser imposible definirlo tajantemente. Para esta corriente de pensamiento, esto es evidencia del *no-atman* y en palabras más frecuentes del budismo Zen, del *vacío* de todas las cosas debido a su ausencia de esencia

particular. Es por lo anterior que para el budismo Zen la obtención del *satori* - la iluminación o el despertar – es una revelación de la consistencia del Vacío que contiene en sí tres términos contradictorios que conviven sin choque: el Todo, el Individuo y la Nada. Yoshi Oida tiene en alta consideración una de las premisas más importantes del *Sutra del Corazón* que dice: “el fenómeno es vaciedad y la vaciedad es fenómeno”. El contenido de esta frase es una doble afirmación que asigna una consistencia de *ser* a la *vaciedad* – dotándola de existencia concreta – y después negándole esta misma consistencia del *ser* recordando que al fin y al cabo todo se reduce a la misma Nada donde se originó.

En este pensamiento se cuestiona continuamente la existencia de un lugar específico donde radique el *ser* de algún fenómeno. Yoshi Oida hace una analogía con la belleza que se disfruta en la contemplación estética de un árbol pues cuando se quiere diseccionar dicha *belleza* para preservarla, es imposible. El conjunto *bello* no contiene en sí mismo la “belleza” sino la reunión de sus componentes *no-bellos* la forman (**ver Oida 2005, 192**). Por decirlo de alguna manera, surge de la Nada. De esa manera la propia “belleza” es ambivalente: existe y no existe dentro del ser; existe porque se puede percibir, pero no existe porque no es ni localizable concretamente ni se presenta como algo que se pueda diseccionar. Así mismo, tal como la belleza emerge de objetos cuyo propósito no es ser bellos, el actor se presenta como un ser donde nada de lo que representa y evoca se puede diseccionar formalmente. El cuerpo y el ser del actor se presenta así, análogamente,

como la Nada de donde se parte para crear los fenómenos, es decir, se perfila como un campo de potencia ilimitado (**ver Oida 2005, 193**). El actor, al actuar, es la Nada mutando en fenómenos y los fenómenos regresando a su estado primitivo de Vacuidad.

La concepción anteriormente expuesta puede extenderse a todos los aspectos derivados de la actividad humana tanto como al ámbito teatral. Partiendo de la premisa de que toda barrera entre las cosas es aparente y que las oposiciones no describen la realidad como se presenta, se puede derivar que la principal oposición existente en el teatro, la del actor-espectador, resulta también ilusoria. La eliminación de las barreras personales está ilustrada por el estudioso Ueda Shizuteru al exponer las etapas de la iluminación alcanzadas por el budismo Zen. En el proceso para alcanzar la Iluminación se llega a un estado donde se suscita un desprendimiento del sí mismo y se suscita “el yo sin yo como yo” (**Shizuteru 2004, 103**) donde el “*entre yo-tú* es su campo de juego”. En el teatro, esta etapa equivale al momento donde el actor deja de percibir la división imaginaria que tiene con el espectador. El “campo de juego” referido por Ueda Shizuteru es lo que restaría de la eliminación de la dualidad actor-espectador y consistiría en el vínculo y en el puro intercambio de interacciones en el *acto escénico sin sujeto*. La existencia de dicho *acto escénico* radicaría en todas las conexiones lanzadas entre las diferentes “formas” vacías que producen nuevas y significativas relaciones transformando el teatro en un acto de comunión tanto como en uno de disolución. A nivel actoral las implicaciones también resultan relevantes: el actor al perder el “yo” se desprende de toda una serie de barreras en

forma de pensamientos “egoístas” que bloquean su desarrollo profesional tales como el afán de lograr un trabajo de perfección en función de satisfacer su propia vanidad, el deseo de lograr una alta opinión por parte del público para respaldar la propia o el deseo por parte del actor de ser visto como garantía de la propia existencia. Sobre esto Yoshi Oida sostiene que actuar no consiste en la exhibición por la exhibición sino en revelar lo oculto e inusitado que yace en la profundidad de sí y con lo que el espectador normalmente no tiene contacto. Esta manifestación del interior no se basa en una ilustrarlo burdamente sino en provocar la imaginación y la sensibilidad del espectador para que por sus propios mecanismos creativos pueda percibir aquello velado que se le está revelando. El público entonces debe entrar en directa relación consigo mismo, olvidando al ejecutante para poder reconocer las figuras que aparecen dentro de su propia consciencia. “Debe poder olvidarse del actor.”, dice Yoshi Oida, “El actor debe desaparecer.” (Oida 2005, 21)

Para el actor “desaparecer” significaría, entonces, ser capaz de abdicar las nociones egoístas de sí mismo con el fin de lograr penetrar en la verdadera naturaleza de las cosas - la no-esencia -. La extinción del Yo es un requerimiento para poder reconocer la magnitud del individuo que se revela como parte y unidad del Yo universal. Al ser el actor capaz de lograr lo anterior puede a su vez transmitir el mismo sentimiento de extinción de impulsos egoístas al espectador, alcanzando ambos los términos de la reconciliación con la Unidad y la Nada.

La consecución de lo anteriormente mencionado es producto de un

entrenamiento en todos los órdenes que se puede resumir en dos aspectos: el entrenamiento físico y el entrenamiento mental. El entrenamiento físico implica tener un rango suficiente de amplitud para que el cuerpo pueda representar e interpretar todas las manifestaciones de la Forma que surge del Vacío. Mentalmente implica una formación que amplíe los horizontes más allá de un raciocinio rígido, formalista y estático hacia una mente amplia que tenga la capacidad de aceptar la coexistencia de términos aparentemente contrapuestos y finalmente llegar al punto de prescindir de estos mismos en función de una vivencia auténtica. En caso contrario, el Vacío y la Invisibilidad permanecen solamente como esquemas teóricos desprovistos de una realidad concreta y existentes sólo dentro de la mente del actor. Yoshi Oida alude a un axioma de la iluminación del Zen que se puede cifrar de la siguiente manera: pensar en el concepto de la Iluminación es la garantía de su no consecución. Ya que la Iluminación es una experiencia empírica que busca disolver las ilusiones de separación de la mente y alcanzar la libertad última, el mismo concepto de Iluminación estorba porque refleja categorización y deseo de consecución. *Iluminación* implica la existencia de *no-iluminación*, una categoría de los opuestos y que echa por tierra el intento por superar el pensamiento dualista. Por el comentario anterior es que Yoshi Oida hace al admonición que el actor tiene que tener cuidado al lidiar con los conceptos mencionados sobre la “Nada” y la fenomenología relacionada con ella (**ver Oida 2005, 193**). Puesto que estas nociones abarcan un amplio espectro que puede ser abordado mediante la disección puramente racional e intelectual, el intento de abordarlos exclusivamente mediante un proceso lógico de análisis lleva al extravío del verdadero significado de estos conceptos que, antes de

ser intelectuales, están destinados a ser asimilados por la experiencia directa. El pensamiento diseccionador sobre la vaciedad es su anulación instantánea, pues en la vaciedad no hay cabida para su “concepto”. Esto quiere decir que la “Nada” o la “Vaciedad” sobreintelectualizada es solamente un fenómeno más que se desprende de una trama racional. La verdadera “vaciedad” contiene un rango infinito de libertad que no puede ser atada con aquella nomenclatura conceptual. Es así que el actor que esté en busca de la experimentación empírica de dicho concepto se halla aún más lejano a él en cuanto fija en su mente algo tangible, descriptible y abarcable. El “Vacío” consiste en un espacio solamente vivencial carente de denominadores que libera al actor y su actividad de toda rigidez generada por el pensamiento egoísta y desemboca en un campo de posibilidad inmenso para el ejecutante que se reconoce a sí mismo como componente y espejo de todas las Formas. Es así que el actor puede llegar a realizar una representación genuinamente universal.

Finalmente cabe hacer la consideración que todos los anteriores conceptos no pueden ser completamente expuestos mediante un sistema de nomenclaturas proveniente de la racionalidad que dejan de lado el componente inefable que contienen. Antes que nada estos conceptos exigen ser experimentados. Por lo anterior es que quizá una de las explicaciones más ilustrativas de este imbricado pensamiento lo tenga un lúcido y bello comentario que Yoshi Oida hace:

En el teatro kabuki existe un gesto que significa “mirar la luna”, que consiste en que el actor apunte con su dedo índice hacia el cielo. Había un

actor muy talentoso que realizaba este gesto con gracia y elegancia. “¡Ah, que movimiento tan hermoso!”, opinaba el público. Disfrutaba de la belleza de su actuación y de la maestría técnica que demostraba.

Otro actor hacía lo mismo, señalaba la luna. El público no se daba cuenta si se movía o no elegantemente, simplemente veía la luna. Yo prefiero a esta clase de actor: el que hace ver al público la luna. El actor que puede volverse invisible. **(Oida 2005, 21)**

3) El actor ético

Para Yoshi Oida el actor comprende el conjunto compuesto por el individuo en el ejercicio escénico tanto como fuera de él. El estudio de la actuación, por lo tanto, no puede circunscribirse solamente a la observación de la fenomenología del actor exclusivamente dentro del escenario sino a todo aquello que permea sus estados como *no-actor*, es decir, como individuo sujeto a pulsiones y condiciones psíquicas inherentes a la condición humana. En cierta relación con José Ortega y Gasset y su máxima “yo soy yo y mi circunstancia”, Yoshi Oida no puede concebir al actor sin incluir todo lo que le rodea y afecta. Resultaría una falacia entonces afirmar que el actor puede realmente escindirse de su vida externa en el escenario para entrar en un estado paralelo de existencia al momento de la actuación. Por el contrario, para Yoshi Oida el actor permanece compuesto de factores interdependientes e

inseparables en todo momento. Es así que para la correcta toma de dimensión de la profesión actoral se debe de tomar en cuenta la directa influencia que ejercen factores psicológicos, culturales, sociales, económicos y otros dentro del ejecutante. Yoshi Oida no abarca a detalle cada uno de los numerosos factores incidentales pero sí ofrece una visión general de la forma en que estos tienen que ser confrontados por aquel individuo-actor que aspire a una perfección en todos los ámbitos. Esta visión constituye el planteamiento ético propuesto por Yoshi Oida.

Para Yoshi Oida en una representación se tienen que reunir tres factores concernientes al actor: la belleza del cuerpo, la belleza de la actuación y la belleza del alma (**ver Oida 2005, 186**). Los primeros dos conceptos son tratados más frecuentemente en los ámbitos regulares del estudio de la actuación no obstante la acepción de la palabra “belleza” usada por Yoshi Oida tiene un significado muy amplio que se aleja de una acepción simplista del término. Sin embargo es el concepto de “la belleza del alma” el que resulta más notable y aquel que tiene la relación más profunda con el principio ético propuesto.

En primer lugar “la belleza del alma” supone una evolución espiritual y ética que involucre el conocimiento profundo de la naturaleza humana para mejora del individuo y de su entorno. Al contrario de la técnica, este aprendizaje no suele ser enseñado mediante procesos académicos regulares pues supondría el involucramiento inapropiado del maestro en la esfera más íntima de creencias del alumno. Sin embargo, de acuerdo a la visión Yoshi Oida, dejar de lado la relevancia

sustancial de este aspecto es no tomar en cuenta uno de los factores más decisivos del ser actoral: el sistema de valores del actor. Por eso, parafraseando a Zeami, Yoshi Oida comenta que para producir una hermosa “flor” - símil de las ejecuciones teatrales de altísima calidad y virtuosismo – se debe poseer una “apertura del corazón” (ver Oida 2005, 185). Este concepto, además de implicar la apertura esencial del actor a todos los estímulos exteriores sin dejarse guiar por prejuicios, tiene una cercana relación con la forma en que el actor mismo se conduce en los aspectos concernientes a la ética.

Para Yoshi Oida la relación de la ética personal con la actuación es tan profunda que la calidad del desarrollo escénico del actor depende en parte de ella. Esta manifestación visible puede ser tanto negativa o positiva basándose en el grado cualitativo personal del actor. Cuando su conocimiento sobre los aspectos éticos es escaso la aptitud escénica se deteriora y cuando es profundo, aún cuando el actor experimente las dificultades que conlleva el envejecimiento o las diversas precariedades de la vida, estará en plena condición de suscitar la belleza. El “ir más allá de la técnica” implica por lo tanto que existen todo un rango de aspectos relevantes para la actuación que quedan más allá de aquellos que constan los entrenamientos técnicos. Es por eso que la “apertura de corazón” planteada por Yoshi Oida no es un componente técnico pero sí un componente ético: a través de sus escritos se desvela que este concepto consta de la apertura de la consciencia a todas las manifestaciones de la vida humana, aprehendiéndolas a pesar de su

origen, forma o relevancia. En otras palabras es adoptar una actitud de receptividad hacia todas las modalidades de conocimiento humano con un espíritu guiado solamente por el deseo de aprendizaje y de crecimiento. Así mismo es una apertura en el sentido individual: la disposición a la colaboración y el confraternizar con un espectro de personas de todos los contextos y orígenes, deponiendo el egoísmo propio en auxilio del aprendizaje y la comunicación. Las dos proposiciones anteriores conducen a la toma de una actitud universalista donde el individuo reconoce que por su condición humana puede encontrarse a sí mismo en cualquier manifestación cultural o social ya que todas ellas están basadas en los mismos principios básicos reconocibles por cualquier ser humano. En otras palabras, el individuo que se reconoce en el otro es capaz de juzgar mejor su relación con el mundo.

Para Yoshi Oida el actor debe superar la esfera de ser un representante de sí mismo y se tiene que colocar en la esfera de un ser ético completo, capaz de mirar en todas las direcciones concebibles. Si bien el “actor invisible” es un principio que se relaciona más a un contexto interno-metafísico, el principio de el “actor ético” se circunscribe más al medio social. Si en “el actor invisible” el individuo encuentra las barreras de su propio egoísmo y de las ilusiones de separación causadas por el mundo de las oposiciones, el “actor ético” encuentra su barrera dentro de los prejuicios sociales, la ilusión de la nacionalidad, las razas, las ideologías, las religiones, el género, etc. El “actor ético” tiene que superar estos prejuicios inculcados por el medio y que son muchas veces aceptados socialmente como verdades casi inamovibles. El “actor invisible” entonces se avoca principalmente a un

trabajo interno, mientras el “actor ético” avoca su labor hacia el exterior y trabaja con aspectos que son socialmente sensibles. Es dentro de las dos dimensiones que el actor encontrará un eje cuya extremo se encuentra en la extensión de lo trascendente y cuyo otro extremo coincide con la realidad social cotidiana con todos sus fenómenos políticos, sociales y económicos. Es en este eje vital donde el teatro tiene que ejercer una acción decisiva: la ligadura de estos dos puntos dentro de un mismo individuo: el “actor ético” y el “actor invisible” son dos facetas de la misma unidad. El actor, entonces, debe tener una comprensión significativa de estas dos esferas de acción, la primera donde se desenvuelven los acontecimientos dentro de un plano cosmológico-metafísico y la segunda donde tienen lugar los eventos consuetudinarios que ocupan una porción significativa de la vida humana.

La única manera en que se puede lograr esta comprensión es a través de una actitud vital que se podría denominar “virtuosismo ético”, único medio por el cual el yo individual da paso a la consideración del *otro*. Este virtuosismo ético funciona como contrapeso o antídoto de una prevaleciente y singularmente nociva actitud que Yoshi Oida denomina “enfermedad de espíritu” y que se puede denominar igualmente como “egoísmo” (**ver Oida 2005, 42**). El “virtuosismo ético” buscado no está basado en ninguna guía de principios sistematizados, solamente requiere que las acciones del actor-individuo dentro de toda su vida estén basados en el “reconocimiento del otro”. El “reconocimiento del otro” significa identificar y comprender aquello que el otro ofrece y toma, sus motores, capacidades, razones y limitaciones. El que actúa reconociendo al otro puede identificar las múltiples e

insospechadas potencialidades de los demás individuos y en caso de una actitud negativa por la parte contraria puede identificar las causas que mueven a tomar tal actitud. Esta actitud facilita la tarea de socialización para el individuo y colectivamente provoca un balance positivo de empatía. Este supuesto ético que forma el tronco fundamental de la construcción ética de Yoshi Oida es aplicable tanto a aspectos de la labor escénica como al desarrollo de la vida cotidiana. Al ser un principio que no va atado a ninguna ideología específica es libre, flexible y sus consecuencias son provechosas para aquel actor-individuo que quiera llevar una vida relevante dentro de su labor y su existencia misma.

La justificación de la existencia de una propuesta como “el actor ético” se finca en dos vertientes: el pensamiento ético como deber y el pensamiento ético como necesidad. En el primer caso el pensamiento ético se impone bajo la condición de un ideal loable y justificado al cual se tiene que someter el *ego* con miras al correcto rendimiento artístico y a la aportación de elementos positivos al complejo social en general. Sin embargo, existe también otra vertiente que justifica este pensamiento ético y que se basa en premisas más pragmáticas que le dan una dimensión menos ideal y más fincada en una necesidad personal. Esta vertiente propone que el adoptar una actitud éticamente correcta evita al individuo mismo caer víctima de una serie de inquietudes, molestias y males emocionales personales propensos a sufrirse cuando se adoptan actitudes fincadas en el *egoísmo* (**ver Oida 2005, 41**). Estos males emocionales, tales como los celos o las envidias que suelen focalizarse significativamente dentro de la dinámica de la vida escénica, no sólo merman la

flexibilidad general del acto escénico sino que penetran profundamente en la misma estructura psicológica del actor en detrimento de sí mismo. Por lo anterior es que cuando el actor elige sujetarse a una actitud regida por el principio de una plena y franca colaboración, lejos de hacerlo simplemente bajo ideas que podrían tildarse de llano “moralismo”, ejerce una protección psicológica que lo salvaguarda de dichos padecimientos emocionales y así preserva su entereza tanto como su disposición en niveles óptimos para su desarrollo. Por lo anterior es que la ética existe para Yoshi Oida como ideal y como método práctico. Sirve para conocer aquello fuera de sí tanto como para evitar el conflicto con ello. Es por lo anterior que las propuestas éticas de Yoshi Oida no son una serie de conceptos privativos y punitivos: es un sistema enraizado en buscar la movilidad y la dinámica correcta y satisfactoria del hacer.

Finalmente Yoshi Oida se plantea la siguiente cuestión:

¿Cómo es posible que alguien incapaz de vivir satisfactoriamente pueda conmover a la demás gente? **(Oida 2005, 164)**

El autor mismo se contesta enunciando que únicamente aquel que ha encontrado un equilibrio en su existencia personal y adquirido la consciencia de la verdadera dimensión de lo existente puede conmover a un espectador ávido de observar un evento donde pueda contemplarse a sí mismo. “Vivir satisfactoriamente”,

entonces, representa un concepto *sine qua non* del pensamiento actoral de Yoshi Oida. La ética planteada por Yoshi Oida funciona como catalizador del bienestar mayor tanto como del bienestar personal. Es por eso que para Yoshi Oida en el actuar individual se encuentra la base del actuar universal.

Conclusiones

Yoshi Oida se presenta tanto en sus libros como en sus trabajos armado de una sencillez engañosa que puede llegar a encubrir la suma complejidad que contiene su pensamiento. Sin embargo, tal como los grandes procesos estéticos culminan en postulados aparentemente simples pero que implican una intrincada y afortunada reunión de ideas, así mismo el pensamiento de este actor y autor se expresa en ideas claras y llenas de profundidad. La única dificultad que se suscita al estudiar su pensamiento radica en que en sus obras no expone el estudio del fenómeno de la actuación sino *el* fenómeno, *la* experiencia. Por tanto la comprensión de sus tesis principales está sujeta a una comprobación empírica irremplazable. Es por lo anterior que a lo largo de su desarrollo teórico destaca un elemento principal: la importancia de los aspectos metafísicos. Una y otra vez se le encuentra apelando al aspecto invisible, inefable e inconmensurable que contiene el hombre dentro de sí. Sin embargo, al contrario de otras corrientes, Yoshi Oida no plantea una agresiva contraposición entre lo material y lo metafísico, por el contrario, pregona por una reconciliación en busca del actor que sabe transitar entre todos los aspectos de la existencia.

El componente metafísico del hombre también llevó a establecer los postulados últimos de este trabajo ya que en los tres conceptos propuestos el aspecto superior del hombre es un eje central. En “la actuación como una labor

trascendente de lo material” se establece la verdadera dimensión del arte del actor, en “el actor invisible” se muestra la complejidad del ser interno del ejecutante y en “el actor ético” se muestra la relevancia de los principios de valor para el desarrollo personal y artístico. A criterio del autor de este trabajo estos conceptos están presentes en toda la labor de Yoshi Oida y pueden ser de ayuda para una mejor comprensión de su pensamiento. Sin embargo, la idea de que este estudio único pueda lograr sintetizar tajantemente lo esencial de las construcciones ideológicas de Yoshi Oida queda por completo descartada. Como se ha demostrado en el caso de las grandes figuras del arte, las vertientes de análisis que puede tomar el estudio sobre un autor o actor son virtualmente infinitas. Las conclusiones que arroja este trabajo, por lo tanto, no tienen en absoluto la intención de refrendarse a sí mismos sino de catalizar un más amplio análisis de una figura de riqueza mayúscula. Cabe mencionar, sin embargo, que la empresa de diseccionar totalmente los conceptos de Yoshi Oida dentro de un estudio académico se presenta en cierto punto destinada a la incomplitud: lo más importante - la vivencia de ellos - no se podrá sintetizar ni plasmar en trabajo alguno ni por la mano más experta.

Cabe destacar finalmente que para Yoshi Oida la actuación termina en una idea muy compleja: el Vacío. Este Vacío, sin embargo, toma una vertiente inesperada: se vuelve actoral, escénico, maleable. Este Vacío se decanta por la extinción de las barreras mentales y por la liberación del ser. Es por ello que el actor, a manera de metáfora, está constantemente parado a la orilla de un precipicio,

balanceándose entre los Fenómenos y la Nada.

A criterio del autor de este trabajo la conclusión más importante de este estudio es que se ha puesto de manifiesto la complejidad rica y minuciosa – atribuida desgraciadamente de continuo sólo a teóricos, directores y dramaturgos – que un actor teatral lleva en sí mismo. La complejidad de la mente del actor y la miríada de posibilidades que en ella se encierra goza de una riqueza inconmensurable. El actor - tal como lo concibe Yoshi Oida - es de valía indiscutible, siempre sujeto a rigores de todas las índoles pero que sin embargo encuentra, en los casos más afortunados, la manera de transitar entre los espacios más recónditos y sagrados ocupados por la dimensión humana. Su mayor culminación como la expone Yoshi Oida - la desaparición de su propio ser – se yergue como un acto de nobleza y de amor hacia sus congéneres. Yoshi Oida en su pensamiento pinta un esbozo maravilloso de lo que es la dedicación a aparecer sobre un escenario a plena luz sólo para desaparecer.

Bibliografía

Aitken, Robert. 1990. *La mente de trébol. Ética budista en la vida diaria*. México: Árbol Editorial

Antolín-Rato, Mariano. 1975. *Introducción al Budismo Zen: Enseñanzas y Textos*. Barcelona: Barral Editores

Basho, Matsuo. 1957. *Sendas de Oku*. México: Universidad Nacional Autónoma de México

Bovay, Michel. 1998. *Zen*. Barcelona: Editorial Kairós

Brook, Peter. 1996. *The Empty Space*. Nueva York: Touchstone.

Brook, Peter. 2007. *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Barcelona: Alba Editorial

Cossío Cossío, Oscar. 2001. *La tensión espiritual del teatro Nô*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Faust, August. 1968. *Zen. Der lebendige Buddhismus in Japan*. Darmstadt:

Wissenschaftliche Buchgesellschaft

Nhat Hahn, Thigh. 1990. *Ser Paz. El corazón de la comprensión*. México: Árbol Editorial

Nukariya, Kaiten. 2005. *La Religión de los Samurai*. Barcelona: Paidós

Oida, Yoshi. 2003. *Un actor a la deriva*. México: Ediciones El Milagro

Oida, Yoshi. 2005. *El Actor Invisible*. México: Ediciones El Milagro

Oida, Yoshi. 2007. *An Actor's Tricks*. Londres: Methuen Drama

Sakai, Kazuya. 1968. *Introducción al Noh: Teatro Clásico Japonés*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes

Suzuki, Daisetz T. 1996. *El Zen y la Cultura Japonesa*. Barcelona: Paidós

Suzuki, Daistetz T. 1999. *La Práctica del Monje Zen*. Barcelona: Ediciones Abraxas

Ueda, Shizuteru. 2004. *Zen y filosofía*. España: Herder