

# NATURALEZA ESCÉNICA Y SISTEMAS MARCIALES

Por:

**Armando Collazos**

Profesor del Departamento de Artes Escénicas

Universidad del Valle

[armandocollazos@hotmail.com](mailto:armandocollazos@hotmail.com)

Ilustraciones por: Viviana Varón

222

## **Resumen:**

Aunque su preponderante influencia sobre Occidente no es ostensible sino hasta el siglo XX, las manifestaciones de representación dramática de Oriente han tenido un desarrollo comparable ofreciendo nuevos modelos de actuación justo cuando se hacía necesario romper con el enquistado modelo naturalista-realista. En estrecha relación, se encuentran los sistemas marciales de los cuales se han adoptado sus formas particulares de entrenamiento como preparación corporal del actor moderno.

**Palabras claves:** Teatro de oriente, artes marciales, aprehensión intuitiva, Kata o forma, imágenes.

## **Abstract:**

Although its preponderant influence in West is not visible until 20<sup>th</sup> century, the manifestations of the East dramatic representations have had a comparable develop offering new models of acting just when it was a necessity to break off with the naturalist-realist model. In this cultural relationship, are faced the martial systems of which have been adopted its particular ways or training as corporal preparation of the modern actor. This implies a re-interpretation, allowing the adaptation of these disciplines to the West looking-way, without forgetting the deep meaning that maintained in the holding of an entire continent, exploring and living concepts as the intuitive apprehension and the use of *katas* that, supported in images are the basis of that model.

**Keywords:** East theatre, martial arts, intuitive apprehensions, Kata or form, images.

## Introducción

Los teatros tradicionales de Oriente como la *Ópera China*, el *Kathakali* de la India, las danzas Balinesas, el Teatro *Noh* o el *Kabuki* japonés, representan la expresión dinámica de una milenaria cultura transmitida celosamente de generación en generación. Estas manifestaciones de representación dramática, caracterizadas por exhibir niveles estéticos depurados mediante componentes corporales de considerable exaltación, ejercen una fuerte influencia sobre Occidente, atravesando la teoría y la práctica de muchos de los más representativos maestros del teatro pertenecientes principalmente a las vanguardias teatrales europeas.

Los ejemplos son copiosos, Jacques Copeau, adelantado en este tema, antes de cerrar la *Vieux Colombier*, en 1924 montó un espectáculo basado en una obra de teatro *Noh*, el cual ejerció gran influencia en Étienne Decroux, creador del mimo corporal dramático; por la misma época en Rusia, Vsevolod Meyerhold adoptó el *Kabuki* como provocación tanto ética como técnica en el entrenamiento de sus actores, aspecto que se irradiaría consiguientemente en su biomecánica; más adelante Antonin Artaud aceleró el desarrollo del proceso que le permitió direccionar su teatro de la crueldad valiéndose de las danzas Balinesas; la *Ópera China* fue para Bertolt Brecht el mejor ejemplo de lo que él precisó como distanciamiento; en la segunda mitad del siglo, Georges Gurdjieff se constituyó en el líder espiritual de Peter Brook; el director japonés Tadashi Suzuki con una mirada cultural introspectiva desarrolló una serie de ejercicios a partir del teatro *Noh* y del *Kabuki*, lo que hoy día se conoce como el Método Suzuki y en el que actualmente se apoya Anne Bogart para el entrenamiento de sus actores. No se podría dejar de mencionar a Konstantin Stanislavski, quien en su sistema introdujo aspectos del Yoga, pero lo que fue puntual para estos maestros, fue determinante para Jerzy Grotowski, quien desde muy joven vio en la India una referencia espiritual constante integrando en sus últimas etapas las danzas Balinesas y el Budismo Zen como estudio de las artes rituales.

El punto culminante de este influjo lo constituye Eugenio Barba quien encontró en Oriente el objetivo de sus investigaciones, dando origen y desarrollo a su *Antropología Teatral*, (Ruiz, 2008:50, 51).

Las *Artes Marciales* obedecen también a la expresión de una tradición viva en Oriente, en donde los actos cotidianos marcan diferencia respecto a los hábitos de vida propios de Occidente, las conductas sociales obligan a generar posturas erguidas pero sin tensiones, genuflexiones constantes, comúnmente en señal de reverencia o respeto, marchas circunspectas desde una extrema conciencia, posturas de inmovilidad por largos periodos, siempre en estado de alerta, lo que garantiza mínimamente un camino corpóreo. Los occidentales en cambio habitantes de cuerpos perturbados por la vida urbana, deben desandar el camino y corregir a través de ejercicios.

## Aprehensión intuitiva

La experiencia con el cuerpo en las *Artes Marciales* y en las *Artes Escénicas* de Oriente se caracteriza por ser directa, permite apreciar la realidad libre de pensamiento; si no hay actividad mental se deja de percibir a través de condicionamientos y es posible que aparezca una sensibilidad y una percepción que no dependa de ello, dándole vía a una apreheñsion intuitiva. El artista marcial y el artista escénico deben guiar de forma clara y precisa sus intenciones y sus actos en procura de conseguir elevados niveles físicos y metafísicos. A ellos les corresponde propiciar una perfecta armonía entre cuerpo, mente y espíritu, como vía para acercarse a la concepción de la situación, sin entrar en dicotomías de negación o afirmación o en elaboración de juicios de valor. Se busca favorecer un hecho vivencial que acerque a la comprensión instintiva.

Para vislumbrar lo que esto encarna en el arte mismo de la marcialidad y del hecho escénico, se debe trascender a través del cuerpo; las *Artes Marciales* con toda la influencia de Oriente, cumplen este cometido como procedimientos de entrenamiento, el trabajo corporal en ellas no está propuesto desde una tensión únicamente muscular, sino desde movimientos en los que la emoción y claridad de pensamiento se entrelazan para obtener una expresión de vida. No hay un movimiento del músculo por el músculo, por lo que todo ocurre, es por eso importante conseguir un cuerpo ágil pero a la vez una sensibilidad potencialmente desarrollada, ya que en este tipo de expresiones todo tiene su significado. “La facilidad para desarrollar una acción de fuerza, sin duda ofrece un aspecto, cuya belleza precisamente el oriental percibe con suma sensibilidad y placer” (Herrigel, 1999:45).

Uno de los factores esenciales en la práctica de las *Artes Marciales* y de otras artes que se cultivan en países del lejano oriente, donde hace tan sólo pocas generaciones las armas modernas reemplazaron los antiguos métodos de combate, por lo menos los utilizados en la guerra, es el hecho de que no suponen utilidad, al punto de no ofrecer ni siquiera un goce estético, en si significan ejercitación de la conciencia para relacionarse con la realidad última. La práctica del Zen por ejemplo, es una propuesta que consiste en poner el cuerpo en una postura y permanecer en el silencio y en la inmovilidad. Dicha postura es morfológicamente normal, es decir, corresponde a las posibilidades de la columna vertebral, las piernas y las articulaciones de la cadera, de las rodillas y de los tobillos. “Se necesita una autentica confianza para quedarse sentado inmóvil o guardar silencio. [...] Pero en el teatro, donde todas las energías deben converger en un mismo fin, la capacidad de reconocer que uno puede estar totalmente <ahí>, sin <hacer> nada en apariencia, es de una importancia suprema” (Brook, 2010: 31, 32).

## Forma e imagen

Pensar, reconocer y percibir el cuerpo por medio de imágenes, formas, signos y representaciones, comprende conceptos fundamentales e importantes en el desarrollo de la formación básica del actor o el bailarín, para ello es esencial la noción de *training* especializado que desarrolle contenidos en esa dirección. Desde esa perspectiva las *Artes Marciales* hacen su aportación como sistema integral de preparación para ser usado y aplicado de modo vigorizante y renovador por artistas escénicos, atendiendo las exigentes particularidades que este arte demanda.

Es evidente que en el teatro de Occidente la expresión fundamental recae en la palabra, empleada para comunicar realidades de la vida cotidiana y conflictos psicológicos particulares, cuando ésta carece de fuerza dinámica capaz de apoyar la transmisión de ideas generadoras de imágenes, se pierde al momento mismo de exteriorizarse, transmitiendo un estado acabado del pensamiento y restringiendo así las posibilidades de expresión, lo que no permite que surja ese concepto de verosimilitud que los naturalistas denominan verdad escénica e interpretada como emociones carentes de verdad.

En el teatro de Oriente no ocurre esto, se caracteriza por desarrollar una eficacia física capaz de afectar el espíritu y revelar la acción a través del poder de las imágenes; prima el ámbito de lo plástico y físico por encima de lo psicológico. “Por eso una imagen, una alegoría, una figura que ocultan lo que quisiera revelar significa más para el espíritu que las claridades de los análisis de la palabra” (Artaud, 2001:72).

Más que métodos de combate, las Artes Marciales son sistemas organizados que conciben el cuerpo en estrecha relación con la mente y el espíritu, sus raíces se encuentran inmersas y determinadas por esa cultura milenaria de incalculable sabiduría, la cual aporta además de lo físico, elementos de orden metafísico, componente antagónico de esa tendencia psicológica predominante del teatro de Occidente, es por medio de ese lenguaje metafísico que se ejercita en profundidad los efectos físicos y poéticos en todos los niveles de la conciencia y en todos los sentidos, provocando inevitablemente al pensamiento a adoptar actitudes insondables, esas a las que Antonin Artaud llamaría: “metafísica-en-acción” (Artaud, 2001:44).

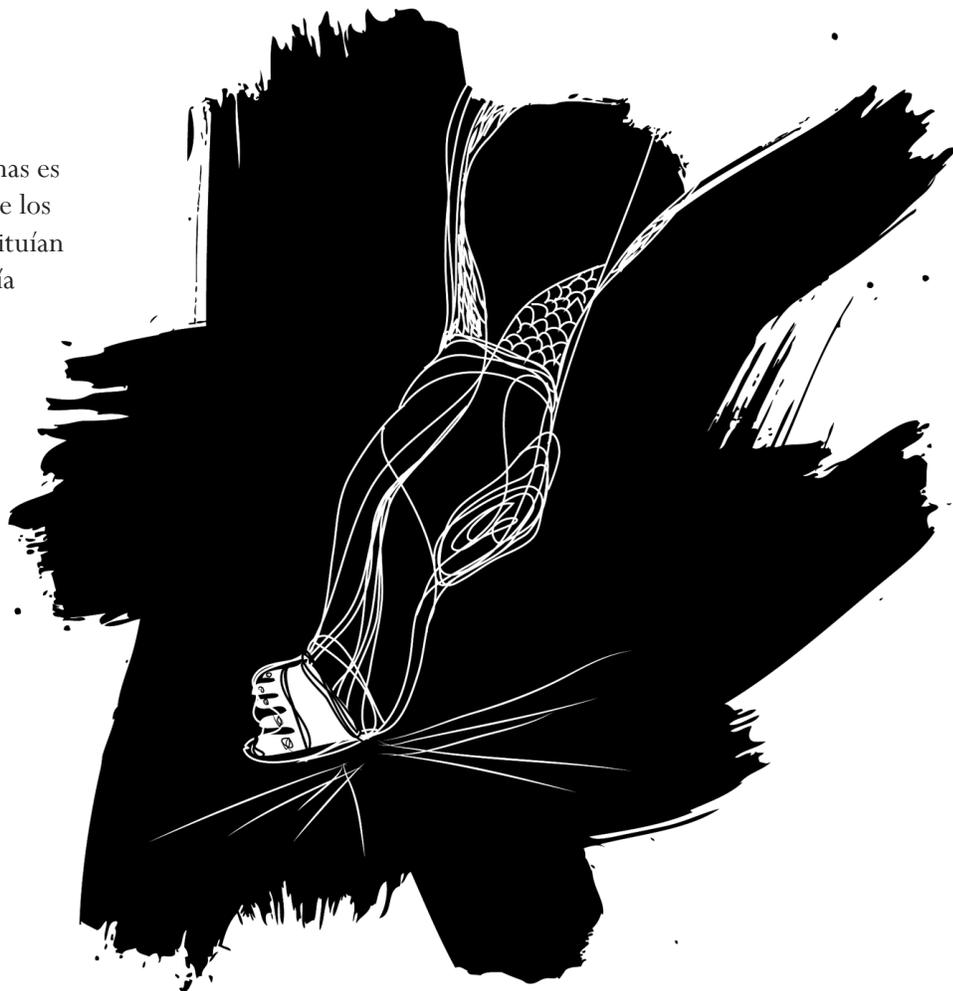
El teatro de Oriente refleja constantemente la penetrante poesía de la naturaleza como manifestación de otro nivel de la existencia y se sustenta además en una rica tradición caracterizada por perseguir la perfección más allá del esteticismo, en el *Kathakali* de la India o en el *Kabuki* japonés se busca la máxima belleza a través del maquillaje y los accesorios usados, como una manera de sorprender la imaginación y acercar a lo sagrado, por el contrario, Occidente ha sido el lugar por excelencia donde se ha confundido arte con esteticismo.

Tradicionalmente y por su estructura, las *Artes Marciales* en Oriente se hallan en estrecha relación con los modos de representación escénica, la codificación y clasificación de los movimientos utilizados en ellas que sirven como medio de entrenamiento se conoce con el nombre de *kata*. Esta palabra japonesa significa forma fundamental, los movimientos tradicionales de las diferentes formas son el resultado de experiencias milenarias y de profundos y reflexivos estudios a manera de linaje en cada uno de los sistemas marciales donde se desarrollan. Su evolución ha significado que cada una de las posturas, movimientos y figuras se han elegido de manera meticulosa hasta en sus más mínimos detalles, se han mejorado dando como resultado una forma perfeccionada, en lo más verdadero, en lo más puro, en lo más representativo del espíritu o de la idea marcial que encarna.



El objetivo fundamental de las formas es conservar y transmitir la tradición de los viejos sistemas marciales que constituían *ejercicios de estilos*, cuya práctica tenía por lo general un carácter casi religioso y siempre místico y que pretendía conseguir la belleza perfecta en cada uno de los gestos, develando la maestría técnica y el nivel espiritual del ejecutante; virtudes que se ponían de relieve en su conjunto y en cada uno de los diferentes momentos, cuando inspirado por estos antiguos ejemplos, no debía buscar un pretexto para dar únicamente una buena demostración en detalle, sino también traducir la verdad, la continuidad de un estado mental mediante una exaltada representación física. Estos mismos principios se encuentran en las *Artes Escénicas*, es así como en el teatro balinés se concibe la expresión física del gesto absoluto como idea misma, permitiendo vislumbrar que este tipo de representación, pertenece indiscutiblemente a un arte del dominio de las formas.

La forma debe ser siempre muy estricta, porque es el fruto de pacientes investigaciones, de una larga experiencia, y siempre se revela como eficaz. Si vosotros os esforzáis en practicar exactamente la forma, conseguiréis seguramente una rápida precisión, así como los mejores resultados. Un estilo realmente eficaz y que, al mismo tiempo, resulte agradable de ver, es siempre el fruto de la paciente búsqueda de las formas básicas (Jigoro Kano), (Kawaiishi, 1963:10).



Las *katas* o formas en la *Artes Marciales*, como signos representativos de una rica tradición cultural teatralmente adaptadas y aplicadas se ubican en el plano de lo extra-cotidiano, generalmente tienen significados apoyados en imágenes alegóricas y casi siempre poéticas.

Por ejemplo, en el *aikido* japonés la técnica *ten-chi-nage* hace referencia a la relación “cielo-tierra” en perfecto equilibrio, una de las posturas básicas de quietud del *chi-kung* chino, llamada *wu-chi* o posición de la energía primaria, se explica a través de la figura “el tigre posado en lo alto de la montaña”. También en las formas del *tai-chi-chuan* chino, es común encontrarse con descripciones que escenifican la acción, ejemplo de esto: “la grulla despliega sus alas”, “acariciando la cola del ave” o “el venerable anciano cierra la puerta”, solo este aspecto en el estudio de una secuencia del movimiento se convierte para el artista escénico en una manera particular de abordarlo, la carga poética y significativa de imágenes lo debe incitar a una búsqueda mínimamente estética de lo que el movimiento simboliza.

Esto ocurre de forma similar en muchas otras artes cultivadas en Oriente, como la del pincel en China, la cual originariamente hace alusión a la caligrafía, pero influye también sobre el arte de la pintura, en algunas referencias se describe movimientos del pincel a través de imágenes como “ocultar la cabeza”, cuando la punta del pincel, al entrar en contacto con el papel, se debe mantener constantemente en el centro del trazado; o como “proteger la cola”, cuando al llegar al final del trazo, se lo concluye con un retorno cargado de fuerza. Igualmente sucede en el arte del laúd, donde paralelamente a la descripción de la forma de los dedos en el momento de la digitación, se hace evocación de la postura de un animal, o de un paisaje natural, encontrándose descripciones como: “pato solitario que gira el cuello hacia sus hermanos”, o “la fuente que mana en cascada en un pequeño valle alejado”, imágenes que dan cuenta de la identidad física y espiritual de cada una de las posiciones o de las acciones a ejecutar para la consumación del arte (Jullien, 2008:240).

Todos los movimientos de una forma se caracterizan por ser sencillos, naturales y lógicos, pero “...nadie puede iniciarse en ese camino sin la concienzuda dirección de un experimentado preceptor, ni recorrerlo hasta el final sin la ayuda de un maestro” (Herrigel, 1999:23). Este velará y demandará del practicante especial cuidado en rechazar lo artificial y descubrir las verdaderas razones de todos los gestos involucrados en la ejecución de una forma, lo que significa que no basta con que éstos sean explicados por el maestro, es necesario que sean comprobados por él mismo, analizando bien los movimientos, realizándolos lentamente en procura de los pequeños detalles, manteniendo un equilibrio mental y corporal, y una actitud adecuada y estéticamente elegante, en procura de que todo el cuerpo se involucre y participe en el movimiento.

Representa un riesgo cuando el novato, sin haberse encontrado ni reconocido en su estructura física y mental, ejecuta formas sin energía, desvirtuando el modelo original, que definitivamente no admite interpretaciones, generándolas sin contenido, carentes de espíritu y ejecutando simplemente una elaboración del signo, lo cual lleva irremediablemente a representar solo la iconografía del movimiento, estableciendo mera relación de parecido con el significado real. Para ejecutar una acción, se requiere además de una realidad emocional que vaya más allá de la simple imitación, generando también analogías insondables con las más íntimas fuentes de significado para que éstas se mantengan vigentes. El comunicar significado, es lo que sustenta la gran tradición en la transmisión de conocimientos de padres a hijos en los actores del teatro *Noh*.

Si das vía libre a las emociones para que respondan en el calor del momento, entonces lo que estableces es la forma, el recipiente, la *kata*. Trabajas de esta manera, no porque lo que más te interese en última instancia sea la forma sino porque, paradójicamente, lo que más te interesa es la experiencia humana. Te alejas de algo para acercarte más a ello. Para dar cabida a la libertad emocional, prestas atención a la forma. Si abrazas la idea de los recipientes o *katas*, entonces tu labor consiste en encender fuego, un fuego humano, dentro de estos recipientes y comenzar a arder. (Bogart, 2008:115).

Es así que en ese ejercicio de búsqueda y reconocimiento de imágenes a través de sus propios actos, el artista escénico debe estar atento a que sean ellos los que lo impulsen, para así evitar perderse en consideraciones acerca de esas formas imaginadas. Es importante apuntar que la forma es necesaria pero no lo es todo. Debe servir como medio y no como fin en ella misma y debe ser usada de tal manera que no se torne rígida ni se reproduzca por automatismo. No existe nada en la vida sin forma, todo en ella debe poseer una, el mismo hecho de nacer genera su adquisición, lo que implica que ésta se transforme y modifique de un instante a otro; el objetivo consiste en darle forma a esa forma que es transitoria, renovándola constantemente, llenándola de vida y convirtiéndola en la verdadera generadora de energía. Aunque la energía en sí misma carezca de forma, posee dirección y fuerza, cualidades que permiten su orientación.

El *aikido* japonés ya mencionado es considerado un *Arte Marcial* evolucionado, cuando el nivel de comprensión se vuelve más profundo, las formas sufren modificaciones cada vez que son ejecutadas. “Las artes marciales clásicas insisten en que las formas tradicionales han de conservarse y transmitirse intactas; en cambio, las técnicas del aikido cambian cada vez que se aplican, reflejando la madurez física y espiritual de sus practicantes. (Stevens, 1998:103).

Los maestros marciales constantemente insisten en la necesidad de aplicar las vivencias de la práctica a las múltiples situaciones de la vida, de igual manera ocurre en el teatro, Peter Brook apoya esta idea fundamental, asegurando que el teatro no tiene categorías, trata sobre la vida y es el único punto de partida. No habiendo nada más que sea realmente importante, para él, el teatro es vida. Esa variedad poética que genera cada uno de los actos vividos y que tienen la capacidad de alterar los hechos de la vida, solo demuestran su ímpetu, por lo tanto convendría dirigirla mejor, tanto para la escena como para la vida misma, pues aunque se necesite de la magia que dé categoría poética a esos actos, en el fondo siempre hay un temor a que se desarrolle por entero bajo la influencia de ella.

Es por eso que una vez apartadas las discrepancias entre lo que no sobresale de lo común y lo que de verdad lleva a una intensidad de vida, se debe activar el flujo vital y liberar al actor de las resistencias y consideraciones a las que está subyugado en su conducta cotidiana, para que se produzca en él la espontaneidad, la cual debe encauzarse a través de una estructura rigurosa ya que para poder ser expresada se necesita de un esquema de acción, en esta asociación se oculta el secreto para que las acciones cuando son repetidas, vuelvan a cobrar la vida del instante original. Ahí está precisamente una de las claves del oficio del actor: la capacidad de hacer vivir algo que se presenta simplemente como un diseño de movimientos y de palabras.

## Referencias

---

- Artaud, Antonin. (2001). *El teatro y su doble*. Madrid: Editora Nacional.
- Bogart, Anne. (2008). *La preparación del director*. Barcelona: Alba Editores.
- Brook, Peter. (2010). *La puerta abierta*. Barcelona: Alba Editores.
- Herrigel, Eugen. (1999). *Zen en el arte del tiro con arco*. Buenos Aires: Editorial Kier S.A.
- Jullien, François. (2008). *La urdimbre y la trama*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Kawaiishi, Miconosuke. (1963). *Judo, las siete katas*. Editorial Bruguera.
- Lemort, Retai. (2011). El silencio ignorado. *Montaña de silencio*, 16.
- Ruiz, Borja. (2008). *El arte del actor en el siglo XX*. Bilbao: Artezblai SL.
- Stevens, John. (1998). *Paz abundante*. España: Editorial Kairos.

**Recibido:** abril 29

**Aprobado:** mayo 29 de 2012

