

# La Transmisión Secreta de la flor

Kazuya Sakai

22

**P**ara liberar al teatro de sus viejos moldes de representación, Stanislavski se volcó hacia un realismo literal para luego adoptar el realismo psicológico, transfiriendo el énfasis de lo externo a lo interno, de la verdad histórica a la sinceridad de sentimientos y estados anímicos. Su "sistema" intentaba aplicar ciertas leyes naturales a la actuación, esperando contar con el subconsciente del actor como elemento importante de la obra; a través de la psicotecnia, buscaba colocar a un creador sobre el escenario. Esta preocupación por el teatro en relación al actor y al público se conocieron a través de *Mi vida en el arte* y *Un actor se prepara*, aparecidos en 1924 y 1926, respectivamente. A pesar de los intentos didácticos de Diderot y Salvini, o las "poéticas" -a partir de Aristóteles, con Lope de Vega o Ignacio de Luzán-, con su contraparte oriental, el *Natsyasastra* de Bharata, no se había formulado hasta entonces una teoría referida específicamente al entrenamiento físico y mental del actor. La única excepción en la historia del teatro es la ofrecida en los ensayos teóricos y prácticos del japonés Zeami. Escritos en el siglo XV, revelan notables coincidencias con los postulados que Stanislavski hace públicos a más de 500 años de distancia. En veinte breves ensayos, Zeami se ocupa de los fundamentos poéticos y expone teorías y técnicas sobre la puesta en escena. Recitado, música y danza son disciplinas que no pueden dominarse independientemente de las otras que conciernen a la preparación del actor. El mismo Zeami sobresalió como actor, director, autor, músico y *régisiseur*. Una aguda percepción del comportamiento humano se unía a sus sólidos conocimientos literarios, filosóficos y religiosos, de donde surgió su concepción del teatro como música y poesía y del arte como religión. Su fervorosa dedicación al arte llegó a hacerle creer que podía penetrar los misterios del

cosmos y obtener la serenidad del espíritu. Pero en sus últimos y amargos años descubre que el arte no es, a pesar de todo, una religión. En todo caso, sospechamos que prefirió su condición de artista a la de un aspirante al nirvana. Los que no se conmueven ante la pasión con que vivió y estudió el arte, son atraídos por las diversas implicaciones que, aún en lenguaje abstruso y arcaico, hacen de sus ensayos, como *La transmisión secreta de la Flor*, una suerte de tratado de estética.

Resumiendo la afinidad entre Stanislavski y Zeami, en apariencia el primero partía de la negación de las formas de actuación, convertidos en manierismo en el siglo XIX; mientras el segundo se dedicaba a las técnicas tradicionales; sin embargo, el objetivo de Zeami era dominar esas técnicas para trascenderlas en una interpretación creativa y obtener un efecto escénico al que llamó "flor".

Dejando de lado la producción dramática, enorme por cierto, ya que se le atribuyen cerca de 140 obras, los ensayos de Zeami pueden ser agrupados en tres periodos: la época en que escribió el *Libro de la transmisión secreta de la Flor*, hasta la edad de 45 años, o sea hasta 1408; una segunda época representada por *El espejo de la Flor*, hasta cumplir los 61 años y por último, el periodo que termina con su muerte en 1443, en el cual produjo *El retorno de la Flor*.

El hecho de que cinco de los principales libros de Zeami contengan la palabra "flor", indica no sólo el gusto por utilizar esta palabra, sino un propósito de elaborar parte de sus teorías estéticas alrededor de ella. Descartando la imagen y las ideas asociadas con *flor*, podríamos decir que define "el efecto producido por la actuación en el escenario". Como dice Zeami, "la flor, lo interesante, y lo insólito, son una misma cosa"; vale decir, la Flor es esa fresca emoción



que produce el actor en la mente del espectador. La respuesta general de los actores del Noh a la pregunta de cómo se logra la Flor, es "mediante el entrenamiento", el constante pulimiento de la técnica. Zeami y su padre, Kannami —virtual fundador del teatro Noh— no ignoraron en absoluto el problema de la práctica y el entrenamiento (el primer libro teórico de Zeami, *La transmisión secreta de la Flor*, está dedicado casi íntegramente a estos aspectos), pero no consideraron que estos medios fueran suficientes para obtener la Flor. Dice Zeami: "Hay actores cuyo conocimiento del Noh no iguala a su destreza, y hay otros cuya habilidad es inferior a su conocimiento. Los desatinos y defectos de los maestros en sus actuaciones. . . son la consecuencia de su ignorancia del Noh. . . mientras, otros actores, menos habilidosos que éstos. . . logran conservar la Flor en escena. . . ganando reconocimiento del público; esto se debe probablemente a que su conocimiento del Noh es superior a su destreza". Este "conocimiento" no está referido tanto a "aprehender la esencia del teatro" como a conocer el principio de la concordancia, que equivale a conocer el *kōan* de la Flor. *Kōan*, en el sentido Zen, se refiere a las propuestas insolubles que plantean los maestros como focos de la meditación; pero aquí Zeami utiliza el término como "recurso", "técnica" o "manera" para entender la Flor. Este recurso consiste en conocerse a sí mismo, conocer al público y reconocer el momento oportuno en la actuación.

Conocerse a sí mismo es estar consciente del "grado" que uno ha conquistado en el arte del Noh. "Grado" indica el potencial del actor, o dicho de otra manera, la posición que ocupa el actor en el arte según sus posibilidades que provienen, por un lado, de talento innato, y por el otro, de su ejercitación. El "grado" del talento innato es denominado "distinción" o sea, lo que se manifiesta como desarrollo

de la cualidad natural del artista susceptible de una elaboración a través del entrenamiento. Por eso Zeami dice que un joven artista de 25 años puede, a veces, exhibir una Flor superior a la de un maestro consumado, pero que ese tipo de Flor está destinada a marchitarse con el correr del tiempo, pues no es de ninguna manera una Flor "genuina". Para lograr la Flor genuina es indispensable conocer el "grado" que uno ocupa. "Si uno comprende el 'grado' al que ha llegado su habilidad, la Flor que corresponde a ese nivel permanecerá toda la vida"; pero "si considera que su habilidad supera al 'grado' alcanzado, aun la Flor que corresponda al ('grado') anterior acabará por desaparecer". El conocerse a sí mismo no se aplica únicamente a los principiantes y actores jóvenes, porque si a pesar de la edad madura el actor sigue en posesión de la Flor, "tal maestro ha de conocerse lo bastante a sí mismo" como para evitar la interpretación de las piezas (o papeles) que, al requerir movimientos demasiados sutiles, dejarían en evidencia sus defectos. De esta manera, el conocimiento de sí mismo será esa disposición de espíritu que caracteriza al hombre que en su arte es un maestro".

"Conocer al público" es conocer la calidad del espectador, porque existen, como en todas partes, "los expertos y los incultos". La cuestión es hasta qué punto se debe y se puede realizar una actuación que sea comprendida por todos los asistentes. Lo ideal habría sido tener que dirigirse únicamente a la gente refinada y culta; pero Kannami y Zeami no pensaron de esa manera. Debemos recordar que en sus orígenes, el Noh era un teatro popular, y Kannami en especial gozaba del favor del pueblo; tanto que aún después de haber sido admitido entre la aristocracia guerrera, él nunca abandonó sus giras por las provincias. Posteriormente el Noh se convirtió en un arte escénico hermético, sumamente refinado y fuera del alcance del no iniciado, por sus símbo-

lismos y referencias literarias y filosóficas que requerían —y requieren— de un conocimiento profundo de los clásicos japoneses y chinos.

En *La transmisión secreta de la Flor* leemos: "Es difícil para el actor magistral conformar al que no es un experto, y para el actor principiante satisfacer los ojos del crítico severo. Sin duda el principiante no puede satisfacer al crítico; pero si el actor consumado no conforma al que no es un crítico, eso se debe a una falta de comprensión de su parte, ya que un verdadero maestro... representará el Noh de manera tal que resulte interesante aun a los ojos de un inexperto. Tal actor... merece ser nombrado como el maestro que ha logrado la Flor. Es por eso que quien ha alcanzado este 'grado', aunque en edad avanzada, nunca será derrotado por la 'Flor de la juventud'.

Peró esto no quiere decir que necesariamente deban quedar por satisfechos el crítico y el inculato, sino que el actor deberá elegir el tipo de obra y de actuación para cada ocasión, previendo la capacidad del público asistente. En ello se basa la concordancia entre la interpretación y la mente del auditorio.

Por eso se hace necesario, como tercer punto, conocer el momento de la actuación. Lo que equivale a actuar conforme al estado de ánimo del espectador y poseer la agilidad mental necesaria para inclusive variar el ritmo y el tiempo, tanto de la programación como de su representación. En este sentido, Zeami formula detalladamente numerosas recomendaciones y consejos sobre la puesta en escena según las ocasiones, los lugares y el público. La regla de oro para una representación exitosa es justamente la no sujeción a las reglas, sino su superación, si bien advierte que sólo puede hacerlo el actor hábil que domina la técnica en su totalidad. Ello requiere de lo que Zeami llama la "semilla", refiriéndose a la destreza técnica.

Una de las frases célebres de *La transmisión secreta de la Flor* dice: "La Flor es la mente; la semilla, la destreza". Pero debemos advertir que la Flor no es, literalmente hablando, igual a la mente, y que para obtener la Flor es necesaria la acción de la mente. El accionar la mente no sólo se debe entender en su función práctica, como proveer el juicio o el discernimiento necesarios para actuar en un momento determinado, sino también en el sentido teórico. Ello obliga a conocer los principios de la apertura de la Flor.

Algunos críticos llaman a esto la "fenomenología de la Flor", que se podría analizar desde tres ángulos diferentes que serían: principios de la Flor que florece; principios de la Flor secreta y principios de la causalidad de la Flor. Omitimos los principios dialécticos para producir la Flor.

En primer lugar, los principios de la Flor que florece están compuestos por dos elementos: lo "interesante" y lo "insólito". La Flor llama la atención porque es "interesante", pero para que sea "interesante", debe ser "insólita". Zeami dice: "Todas las flores llegan a marchitarse. Por eso aparecen como insólitas cuando vuelven a abrirse. Se debe saber que también en el Noh, la Flor consiste en el no-estancamiento. Pasar de un estilo a otro sin estancarse, eso produce lo insólito". Ante la necesidad de explicar la naturaleza de lo "insólito", Zeami agrega a continuación: "Lo insólito no consiste en adoptar un estilo desconocido o desastocumbrado". Lo "insólito" para Zeami no es lo inusual, lo raro, lo anormal. Lo presenta como algo común. Zeami aclara que si nos preguntamos cómo lo normal se convierte en insólito, bastaría hacer una comparación con las flores de la naturaleza: las flores que llaman nuestra atención son aquellas que florecen en la estación correspondiente. Nos maravillan los ciruelos o los cerezos en flor, que nos hacen sentir la llegada de la primavera, y

nos sorprenden por su novedad porque florecen una vez al año; de la misma manera, cuando se han dominado los diversos tipos de actuación, el actor puede elegir una obra cuyo estilo se preste para una determinada ocasión, y al manejar un amplio repertorio y no representar la misma obra a menudo, el público que conozca su estilo quedará maravillado al verlo de nuevo después de un largo intervalo. Sin duda Zeami refleja una característica del pueblo japonés, el aprecio por la transitoriedad: la vida tiene sentido porque es fugaz, hay comienzo porque hay fin, la muerte equivale a la vida.

Sin embargo, el público no debe advertir que la función es interesante por la inclusión de lo "insólito". Lo "insólito" promueve el interés del auditorio en la medida en que éste no señala por qué o dónde lo encuentra interesante. Es aquí donde se deben analizar los principios de la Flor secreta. "Cuando se guarda el secreto, se da la Flor; cuando no se lo guarda, no surge la Flor." En realidad la Flor "secreta" no es ninguna Flor en particular, pues lo que importa no es la "cosa" que se mantiene en secreto, sino el "hecho" de mantener el secreto. Según Zeami, "La posesión de los llamados secretos responde a una práctica muy difundida. Por eso, al revelarse, dejan de ser importantes, y aquel que dice que carecen de valor, no comprende la importancia que tienen". Lo que Zeami llama "secreto" no es sino la prolongación de la tradición de lo hermético, herencia tanto de ciertas ramas del budismo como de algunas corrientes filosóficas chinas. Evitar que el público reconozca la Flor es lo que mejor revela la Flor del actor.

Sin embargo puede suceder que aun conociendo estos principios de la Flor y del "secreto", y esgrimiendo toda su habilidad y destreza, un actor fracase en captar la atención del público. En esto interviene la causalidad de la Flor. Según Zeami: "Al conocer la causalidad de la Flor se alcanza la cima de este arte. El aprendizaje es la causa, el dominio del Noh y el éxito, los efectos. Pero además, es preciso temer a las circunstancias. Se debe saber que la Flor que se abrió el año pasado puede no venir a florecer este año. Aun el lapso más breve contiene momentos favorables y desfavorables. Fatalmente, en el Noh existen horas buenas y horas malas. Esto se debe a la causalidad, que se encuentra más allá de todo poder humano". Por lo tanto, cuando la Flor no se abre, es necesario saber esperar. En la espera se actúa con moderación, y esa actuación moderada, sin esfuerzo, puede convertirse, en un momento, en la causa que produzca la Flor.

Muchos artistas, urgidos por el afán de triunfo, se concentran en obtener un éxito inmediato; pero esos éxitos pueden ser como la Flor "temporal". El verdadero artista es el que sabe que no sólo se debe esperar, sino que el éxito no descansa exclusivamente en el mejoramiento constante de la técnica y que depende también de las circunstancias y las ocasiones. De tal manera que "cuando se llega al conocimiento de los aspectos más íntimos de este arte, se descubre que en realidad una Flor no existe en forma separada".

Zeami advierte a aquellos que se empeñan en dominar todas las técnicas como medio de lograr la Flor: "Si un actor descuida el modelo de su propio estilo, su actuación carecerá de vida... A través del dominio de su propio estilo podrá llegar a conocer los otros. El actor que toma en cuenta todos los estilos olvidando el suyo, acabará por no conocer ninguno."

Entrando en la segunda época, Zeami profundiza en su concepto de la Flor, otorgando una nueva dimensión a la técnica, con la incorporación de otro elemento que es "la

mente de la técnica". De esta mente derivan el control y el funcionamiento de los medios de actuación. Zeami desarrolla una dialéctica sorprendente al proponer: "poner en movimiento la mente a diez décimos, el cuerpo a siete", o "a movimiento vigoroso, del cuerpo, pisadas moderadas; a pisadas vigorosas, movimiento moderado del cuerpo", o "los ojos adelante, la mente atrás" o "la visión objetivada". Para lograr un buen desempeño, el actor debe traducir en movimiento las siete décimas partes de lo que su mente actúa. Prevé de este modo un margen en blanco, tres décimos que quedan en suspenso. Un movimiento, supongamos, de 10 segundos, se desdobra en siete segundos de actividad y tres de pasividad. Este proceso de restricción es una consecuencia natural de la noción budista de la no-acción. En cuanto a las tres partes en blanco, Zeami dice que hay que llenarlas con la mente, pero una mente que no actúe conscientemente en el actor, porque si la no-acción fuera percibida por el público, se convertiría en acción al instante. En el capítulo que se refiere a la "Única mente que reúne en sí todas las fuerzas" (*El espejo de la Flor*), se lee: "Los espectadores del Noh convienen a menudo en que los momentos de la no-acción son los más interesantes, porque nacen de la fuerza espiritual subyacente en el actor, de una cohesión mental capaz de mantener despierta la atención de la concurrencia. Pero de ninguna manera conviene que esta fuerza interior resulte evidente, porque quedaría transformada en acción, perdiendo todas las cualidades de la no-acción". De esta manera, Zeami destaca que el actor debe olvidar hasta la "intención" de concentrarse en los momentos estáticos. La capacidad de conmover al público depende así de una constancialidad de la que participan todas las fuerzas artísticas y la mente misma del actor. Esto concuerda con otra afirmación con respecto al movimiento: si el cuerpo y los pies juegan su natural correspondencia, la técnica de actuación resultará burda, pero si al mover el cuerpo se restringe el movimiento de los pies, el efecto no será insatisfactorio.

La importancia de la concentración espiritual y de la ardua disciplina física y mental es expuesta en una de las técnicas más singulares para el adiestramiento del actor. Esta consiste en verse a sí mismo a distancia, es decir, verse actuar desde el auditorio; es lo que Zeami llama la "visión objetivada". El actor es capaz de dominar tres lados de su cuerpo, pero no la espalda. Los ojos que pueden ver su propia espalda son los ojos de la mente, y el órgano visual de la mente sería el espectador. Cuando el actor llega a ser al mismo tiempo su espectador, sujeto y objeto, ha logrado el control de todas las facultades con la mente. Esto equivale, en términos Zen, a la anulación de la conciencia. Mientras el actor sea consciente de que está actuando, su labor será ordinaria, si no mediocre, y si está consciente de que actúa bien, el resultado será negativo. (Algunos actores que conozco han dicho que cuando ellos creen que la actuación fue buena, casi nunca es aprobada por la crítica, y cuando reciben sus elogios, comprueban que no supieron cómo actuaron.)

El actor, en este caso, se convierte en el objeto de su actuación, o para ser más precisos, en la esencia de lo que representa. La esencia del objeto alude a la belleza inherente a ese objeto. La expresión de esa belleza sutil y oculta, que Zeami denomina *yugen* es, por otra parte, uno de los elementos esenciales de la poética del drama Noh. En el segundo periodo, Zeami insiste en la importancia del *yugen*, oponiéndolo a la desnuda adquisición de la técnica, que sugiere relegar para ahondar en el sentido de la belleza y de la elegancia. Esto vuelve cada vez más estático el Noh de Zeami, que persigue el producto puro de la no-actuación.

Si anteriormente Zeami consideraba necesario producir la Flor por medio de lo "insólito", partiendo de la mímica (realismo) y del *yugen* (simbolismo), en esta época piensa que la obtención del *yugen* puede producir la Flor, y llega a decir que "también en el demonio se debe manifestar el *yugen*", apoyado en algunos poetas contemporáneos que decían: "Existe lo horrible en la flor, y la ternura en el diablo".

Del resultado de la conducción de su Noh hacia la Nada, dice Zeami: "El Noh que se impone por su fuerza mental es aquel que, desde el punto de vista del canto, la danza, la mímica o el argumento, tiene poco atractivo para el público, pero que en la interpretación de un gran maestro desfila una emoción indefinible dentro de su fuerza contenida. Esto es lo que se llama una interpretación helada. El Noh que alcanza este grado es difícil de percibir hasta por un ojo bastante adiestrado. También se le denomina el Noh de la no-conciencia, o el de la no-forma". Y agrega: "Olvidando el resultado, mirad el Noh; olvidando el Noh, mirad al actor; olvidando al actor, percibid la mente; olvidando la mente, comprended el Noh". La comprensión, recorridos los niveles de los ojos, los oídos y la mente, debe abarcar al Noh de la no-mente, el del "estilo absoluto", el que al no poder aprehenderse con la conciencia o a través de los sentidos, encarna la expresión de lo "sublime". Tal vez Zeami quiso liberarse del movimiento como una forma de liberarse de la mutación de las cosas. Así también aspiraría a la liberación de la muerte, en cuyo caso alcanzaría una de las metas del Zen, el no-nacer y no-morir. Pero los últimos escritos de Zeami revelan que él no pudo lograr su propósito. La vida terminó superando así los límites de su arte, y su arte, por fortuna tal vez, no pudo convertirse en religión.

25



Nota: Este artículo es un resumen, un tanto forzado, de la introducción al libro en preparación, *Zeami: la transmisión secreta de la Flor*, que incluye las traducciones de todos los ensayos de Zeami, acompañadas de notas y comentarios. K.S.