

Allò que veiem i allò que vivim

Jordi Arús

Les motivacions que ens fan anar a veure un espectacle (teatre) són múltiples: l'atracció per l'autor, l'interès pel text, el que ens rememora el joc de tal actor, les ganes de passar una estoneta distreta en companyia, una acció militant en pro o en contra d'una visió de l'expressió de la cultura i tantes d'altres que no escric per no fer-me pesat només començar. Aquesta afirmació és certa tant per al públic occidental com per a l'oriental, però el que profundament mou l'un i l'altre no és ben bé el mateix.

Totes aquestes motivacions són sovint el fruit de la nostra vivència davant l'acte teatral i responen a criteris clars dins la nostra consciència mental. Tenim raons racionals, coherents amb nosaltres i amb el nostre entorn socio-cultural. Podem defensar-les davant dels nostres interlocutors i enriquir-les amb noves experiències. Aquestes formulacions són, per regla general, purament intel·lectuals.

No obstant això, quan anem al teatre hi anem per complet, és a dir, que no deixem el cap a casa o bé un braç al bar o una cama a la parada de l'autobús; s'hi requereix la totalitat de la nostra persona física i psíquica. I l'activació dels nostres sentits durant la representació ens permetrà percebre el que allí succeeixi per després poder-ho analitzar i acabar construint les formulacions que defineixin les nostres idees i conviccions al respecte.

Tot allò que percebem durant una representació teatral, ho percebem per mitjà dels sentits: l'oïda i la vista, en un pla més directe, i en un pla més indirecte, i segons com més elaborat (o complex), les sensacions. Siguin quins siguin, els sentits estan intrínsecament lligats al cos, a la materialitat d'aquest, a la seva fisiologia. Quan ens referim al terreny de la sensació, estem parlant del món de les percepcions en què s'entrecreuen diversos plans, essencialment el pla de les nostres memòries, conscients i inconscients, i el de les relacions que establim amb tal o qual percepció, conscient o inconscient, provinent de l'exterior. Per exemple, a partir d'una pulsio i de la seva transformació en emoció i concepte: «m'han vingut ganes de treure» o «no he pogut estar-me quiet» o encara «he plorat sense saber per què» o fins i tot «a mi això no m'afecta», és una elaboració fruit d'aquest entrecreuament d'una sensació amb un pla de les nostres memòries conscients o inconscients. És per això

que moltes vegades ni sabem per què hem tingut una reacció particular en veure una obra en concret.

És a dir, que el que vivim quan anem a veure teatre és un conjunt de coses, d'algunes en som conscients però n'hi ha d'altres que s'escapen a la nostra racionalitat.

En resum, un dels objectius importants del teatre és transmetre alguna cosa: una idea, una forma de veure les coses, una emoció, un espai pulsional, etc. Aquest objectiu només es pot assolir si l'espectador és tocat, al nivell que sigui, en el seu espai sensible. La sensibilitat, com és ben sabut, és un sentit, i com tots els sentits, és patrimoni del cos; per tant, és aquest qui rep, malgrat la voluntat que hi pugui haver d'inhibir tota informació que provingui d'ell.

Hi ha encara un altre element a tenir en compte: l'actor. No pel fet que pugi damunt de l'escenari deixa de ser un ésser humà, sinó que hi puja amb tot el que és ell: les seves vivències i les tensions que aquestes generen i han generat en el seu cos, fent que aquest es mogui i reaccioni d'una manera particular, malgrat la tipologia que demana el personatge que cal interpretar i els requeriments i indicacions del director. Per regla general a Occident, un actor amb una mica de formació, té una percepció del seu cos relativament elaborada; ha fet algunes classes de cos i en el millor dels casos ha pogut interessar-se per la seva postura i per la percepció del seu cos durant l'acció, té en general cura de situar la veu a dins del seu cos. Però malgrat això hi ha un llenguatge corporal inconscient que es transmet del cos de l'actor al cos dels espectadors, i això es fa de manera absolutament aliena al text malgrat que hi hagi un treball important quant a direcció escènica i interpretació, i quant al missatge propi de l'obra. Les tensions de l'actor damunt de l'escenari, des del més profund a la superfície: la seva actitud corporal, els seus moviments naturals i la gestualitat pròpia del personatge, passen sense filtre a la percepció inconscient de l'espectador (seria interessant fer-ne la prova amb dues càmeres, una sobre l'actor i l'altra sobre el públic per poder analitzar en temps real l'acció del primer sobre el segon). I aquí entrem en allò que l'actor creu que està donant i allò que en realitat dóna.

Aquesta realitat ens porta a l'origen de molts corrents de joc d'actor: des de les tècniques que prioritzen el cos per sobre de la interpretació més analítica i intel·lectualitzada, passant per les tècniques que cerquen la integració de cos i intel·lecte.

Des dels orígens el teatre s'ha plantejat el tema de la transmissió; l'autor es preocupa de fer arribar a l'espectador allò que vol transmetre. L'actor cercarà la manera i la tècnica més adequades per arribar profundament a l'espectador, sigui quin sigui el gènere. Al meu entendre aquest és l'origen de

l'evolució i la transformació de les tècniques; hi ha una necessitat profunda i aquesta genera un nou estil, una nova tècnica. La història de les tècniques i dels estils de teatre és tan vella com l'ofici mateix o potser més. Només en els períodes de falta de creativitat han nascut les tècniques menors, aquelles que prenen una part pel tot.

Curiosament aquesta recerca no ha deixat mai de banda el cos (excepte durant certs períodes de foscor en els quals el cos humà es va considerar com la seu del maligne o un destorb per al desenvolupament de l'intel·lecte, però tot i així la transmissió es fa sempre per mitjà del cos), les primeres expressions escèniques són danses o paròdies de fets i les dues es fan amb una important implicació del cos. Al teatre grec i romà la importància de la dansa, de la màscara i de la imitació de personatges és crucial. Si mirem cap a Orient, l'expressió escènica, sigui teatral o no, dóna un lloc indiscutible a la transmissió de l'expressió per mitjà del cos, i desenvolupa tècniques que es transmeten de forma tradicional des de temps immemorials. La joglaria del l'edat d'or de la Mediterrània occidental, els actes sacramentals, l'origen de les processons i altres esdeveniments religiosos, la renaixença del cos en l'era cartesiana i puritana pel camí del circ que ensenyava allò que el cos era capaç a la Itàlia del segle XIX, i dues de les revolucions del teatre del segle XX provinents del món de la dansa (Pina Bausch) i del teatre de carrer (La Fura dels Baus) es caracteritzen totes elles per la presència del treball corporal. El cos i l'intel·lecte es posen plegats a disposició del teatre, sempre tots dos, de vegades un predomina lleugerament sobre l'altre però sempre estan —o haurien d'estar— tots dos a escena, és un tret indubtable, és del tot indispensable.

Aquesta evidència —que a cada generació tenim el mal costum d'oblidar— molt possiblement hagi generat la recerca del llenguatge corporal. Què diu el cos? Com desxifrar-ho? Què es diu amb el cos? Com podem fer que el cos estigui d'acord amb les nostres paraules i que recolzi el seu sentit damunt l'escenari? És el llenguatge corporal comparable al llenguatge parlat? Quina és la seva estructura i quines són les seves regles? Aquestes preguntes han estat, i són encara, els principals temes de recerca de moltes escoles de teatre.

No m'estendré fent una anàlisi de tot el procés teatral ni de la seva relació amb el cos, aquesta tasca —tot i que seria força interessant— va més enllà dels límits d'aquest article i no tinc prou competència en tots els dominis. Parlaré de la meua experiència i del que he pogut observar amb relació a allò que veiem i allò que vivim, de les aproximacions de certes formes de teatre a la transmissió sobre l'escenari a tots nivells (cos, emoció, paraula i intel·lecte).

Al començament de la segona etapa de La Fura dels Baus, a principi dels

vuitanta, durant l'espectacle *Accions* els actors eren enmig del públic, que configurava una massa de contenció d'una expressió primària, sense interferències, directa del cos al cos: d'una pulsio. Sovint els espectadors es trobaven realitzant, de forma completament inconscient, els gestos que feien els actors, torsions del cos idèntiques a les dels cossos dels actors segons les circumstàncies i reaccions corporals d'allò que rebien. La manera de viure l'espectacle no tenia concessions: o s'era a dins i s'acceptava el moviment o no s'hi entrava i es negava una realitat, perquè, malgrat tot, l'efecte de l'espectacle arribava per igual. Ho il·lustraré amb la resposta de dos espectadors. En acabar l'obra un home va declarar que ell tenia insomni i que la nit anterior (havia vist l'espectacle el dia abans) havia dormit com un liró. En un altre lloc un home jove va dir que allò que acabava de veure no l'afectava per res, curiosament tenia un color de cara entre groc i gris i problemes per conservar l'equilibri, al cap de poc va vomitar i va donar com a excusa que alguna cosa de menjar se li havia posat malament tot i que no havia menjat ni begut res. Els dos casos havien viscut l'espectacle, un n'havia acceptat l'energia pulsional i s'hi havia deixat penetrar; l'altre l'havia rebutjada i havia inhibit l'evidència d'allò que estava vivint i l'efecte que sobre el seu cos provocava. És per això que dic que allò que passa al teatre ens afecta sigui com vulgui. Cal tenir en compte que en les primeres obres de La Fura dels Baus les barreres de contenció intel·lectuals o socials que inhibien el pas de la informació provinent de la pulsio cap a la emoció i el pensament, eren completament anorreades o, si més no, la seva capacitat de bloqueig quedava fins a tal punt minvada que era incapaç de respondre davant dels impulsos directament rebuts pel cos.

Aquests exemples m'obren un terreny que, per al que estic exposant, considero essencial. Des del meu punt de vista, el teatre és un espai on la gent ve a viure alguna cosa, ve a fer una experiència directa, cara a cara, amb la realitat, que permetrà que la gent canviï, els ajudarà a allunyar d'ells coses que els fan patir o que no els deixen viure. Només pel fet d'identificar-se amb tal o tal personatge i si aquest personatge té un recorregut *iniciàtic* (amb totes les reserves del mot) l'espectador, quan s'identifica amb les vivències de l'actor i segueix des de la butaca el seu camí dins l'obra, és capaç de reviure el seu mal, encara que sigui inconscientment, i d'aquesta manera fer-lo sortir, *exorcitzar-lo*, i també pel fet de viure una experiència col·lectiva especial dins del grup humà com a la Grècia antiga. A moltes zones d'Àsia encara es conserva aquesta noció d'exorcisme, de catarsi col·lectiva, de vivència iniciàtica dins la mentalitat dels actors i del públic de teatre tradicional, així com de la gent del carrer. El teatre popular a Àsia també està amarat d'aquest poder de transformació de l'ésser humà per mitjà de l'acte teatral. És cert que hi ha

gent capaç de fer un teatre on tot està ben pensat perquè no hi passi res. Quan dic que no hi passi res estic parlant d'allò que pot resultar bonic però buit, ben representat però sense ànima, prèviament consensuat i acceptat però sense fons; en resum, tot allò que es queda només en l'aparença i en la convenció. Però, tot i així, sempre hi passa alguna cosa: l'excés de tensió d'un actor (potser histriònic) pot fer que els espectadors en surtin cansats o sobreexcitats, el sofriment inconscient d'un actor i la sublimació que fa del seu patiment durant el temps de representació pot conduir el públic a reviure interiorment una situació encara no resolta i moltes altres coses per l'estil.

Al Japó, i a altres països d'Àsia, hi ha una forma de fer teatre (Noh, Kyugen, Bunraku, Katakali, etc.) que ens parla de tot això, una forma fonamentada en una tradició, en un repertori clàssic, en un ensenyament per transmissió oral d'una sèrie de gestos, de formes de declamar i de postures i els estudiants no tenen una explicació directa d'allò que estan fent; repeteixen només per fer com fa el seu mestre, que ell ja feia com el seu mestre i així fins als orígens, perquè diuen que la seva funció és repetir allò que varen fer els mestres fundadors perquè d'aquesta manera l'essència de l'obra que representen arriba intacta i amb la màxima fidelitat al seu destinatari final, el públic. Si observem en detall aquestes tècniques podrem veure que els moviments que s'hi realitzen, des del nostre punt de vista, són gairebé abstractes; la forma de representar el clar de lluna, una branca que simbolitza el bosc o un torrent impetuós no corresponen a la imatge que ens fem, ja que els moviments de l'actor suggereixen però no expliquen. Recordo una vegada que vaig assistir a un intensiu del mestre Komparu a França en què ens va permetre de portar una màscara i ens va proposar de fer un recorregut en línia recta d'uns deu metres, sense donar-nos gaires indicacions de com utilitzar-la. Quan va ser el meu torn jo vaig començar a moure'm expressant cap a l'exterior com en el treball de màscara neutra. Els meus passos i la gestualitat del meu cap donaven a la màscara una expressió clara del que sentia i volia fer sentir, per moderat que això fos. Una noia que feia d'acompanyant del mestre va riure d'una forma curiosa. En acabar la classe vaig anar-li a preguntar per què havia rigut (jo em pensava que en la meva prestació hi havia alguna cosa d'extraordinari). Em va respondre simplement que aquests no eren moviments per fer amb una màscara de Noh, que eren massa grans, que volien expressar i que per això no transmetien res. Per a un actor de teatre tradicional japonès, igual que per a un músic, el que compta no és l'expressió d'una qualitat a l'exterior, sinó que es concentra en el seu centre i tot succeeix allí i amb això n'hi ha prou, perquè aquesta concentració en la qualitat dins del seu centre sigui perceptible a l'exterior. Després vam treballar amb el ventall i vaig co-

mençar a comprendre la importància que té la inclinació d'un grau d'una punta d'aquest, i que segons la velocitat amb què es desplaça d'un punt a l'altre i pel recorregut que fa, canvia diametralment el significat del que s'està dient. Vaig començar a comprendre el sentit dels milers de repeticions a les quals ens sotmetem les persones que practiquem arts tradicionals i què representen, i que entre fer un moviment *més o menys* a fer-ne un de just ens hi va la vida, i això és vàlid tant per a les arts marcialment com per a totes les arts. La pràctica de l'art d'interpretar necessita d'una concentració extrema, sense fallida perquè allò que s'ha de transmetre arriba tal com ha d'arribar. Sé que aquesta afirmació és escandalosa per a l'actor occidental que creu que l'essència del que cal transmetre necessita de la intervenció de la seva personalitat i dels moviments expressius adaptats al significat de l'objecte que cal transmetre: el fons de l'obra. En el teatre tradicional tot està al servei de l'obra, la forma està codificada, el moviment pautat i mesurat i és dins d'aquesta pauta i mesura que s'expressa el subjecte de l'obra: la seva essència. Normalment l'actor occidental i l'actor oriental s'acaren a l'obra a partir de dues visions diferents. L'actor occidental agafa l'obra i entén el que diu, el que fan els personatges per explicar la història i s'aplica a fer arribar la història donant-li la forma que segons ell n'expressi millor el contingut i que segons ell n'és el subjecte, però com que es limita únicament i exclusivament a la forma, en realitat només n'és l'objecte. En els casos en què es pot visitar l'obra o en què hi ha més temps per a la creació o l'obra és tractada amb una òptica de recerca, un cop passada l'etapa formal, l'obra comença a destil·lar certs matisos que deixen entreveure, encara que sigui inconscientment, l'essència de l'obra: el subjecte. Personalment m'encanta el moment en què es produeix un error; una befa, un salt en el personatge (de text o de sobreactuació), un oblit dins la gestualitat, ja que en aquests moments es pot veure el subjecte de l'obra, allò que s'ha de transmetre. L'actor oriental aplica a la lletra el que demana l'obra. Hi aplica les tècniques preconitzades en tal o tal passatge, es vesteix tal i com s'ha vestit sempre aquest personatge i diu el text tal com s'ha de dir, li aplica els aspectes tècnics i les qualitats d'expressió que requereix segons les regles d'aquest personatge i dins dels tipus pautats d'expressió. Es concentra per desaparèixer (*Mu Shin / Mu Sotoku*) i esdevenir el personatge, i l'essència de l'obra passa llavors directament fins al públic sense que ell hi intervingui; evidencia directament el subjecte ocupant-se únicament i exclusivament de l'objecte. Un dels aspectes propis de l'actor tradicional oriental és que no analitza, no intenta entendre ni comprendre per sobre de tot i abans que res l'obra en totes les seves dimensions. Sap que hi ha una part desconeguda que és tan gran com la coneguda (principi del Tao) i es limita a fer la que li

correspon. Deixa al buit el seu treball, cosa que sembla impensable a Occident on cal omplir-ho tot, el famós horror vacui del Romànic.

Sovint els alumnes, després de realitzar un exercici i en veure que aquest es repeteix, no només algunes vegades sinó que de vegades durant setmanes, em diuen que aquest exercici ja l'han fet i que volen fer-ne de nous. Per a l'alumne occidental el que importa és fer molts exercicis i diferents per adquirir un ventall més ampli de coneixements. Això podria considerar-se si després l'alumne continués el treball a títol personal, aprofundint en els exercicis tècnics proposats i sotmetent-se a correcció periòdicament. Un altre aspecte que encara s'hi afegeix és la necessitat de comprendre immediatament, gràcies a una explicació i un raonament mental, la utilitat de tal o tal exercici, com si fos un objecte que ja és a punt per al consum. Pel que fa a aquestes dues actituds, les respostes per part meua en general són bastant decebedores per a l'alumne ja que si no s'aprofundeix en un exercici, si no es deixa prevaler la part per a la qual es fa l'exercici, mai es podrà accedir a un coneixement veritable d'una tècnica o d'una disciplina en particular, i per extensió, a cap altra. Il·lustraré aquest propòsit amb un exemple que creua la visió occidental i oriental de l'ensenyament. Gairebé cada any, després de les primeres setmanes de classe, un cop els alumnes ja han pogut veure com funcionen les coses i se senten més segurs, es fan sempre la mateixa pregunta: «Per què serveix l'aikido?» La resposta és sempre la mateixa: «Per a res...» Ja us podeu imaginar el grau de perplexitat de l'alumnat que aquest intercanvi genera. Aquesta pregunta es relaciona amb diverses manifestacions que he evocat més amunt. En el món occidental tot ha de passar, primer i abans que tot, per la comprensió mental. L'actor occidental també té aquesta necessitat i al cap de poques setmanes de treball, sense una resposta analítica amb què pugui elaborar una motivació intel·lectual per continuar una activitat, planteja la utilitat del treball. Des del punt de vista de les arts marcials (i de les arts tradicionals) una pregunta mai s'ha de contestar de manera directa, la resposta (si se'n dona!) és dins d'un altre marc diferent. El fet de respondre «per a res» compleix aquesta funció. El que s'espera és una explicació o una justificació (un mal costum que tenim a Occident de creure que les coses tenen causalitat única) i el que es rep és un altre espai que genera un buit i, per tant, el lloc per engendrar noves preguntes, per tant, una font d'ensenyament. D'altra banda la resposta té doble sentit; res és tot (principi del Tao). Tot i res constitueixen una sola unitat que expressa la totalitat. El res no té sentit si no existeix el tot, i el contrari també és cert. L'alumne rep una resposta paradoxal que el treu de la dualitat i de la monotonia de la unicitat de resposta a la qual sembla que la nostra societat ens vol limitar. I a més a més, si totes les preguntes,

en un treball corporal, tenen una resposta solament intel·lectual, la idea que ens en fem impedeix el treball a partir de l'eina principal, el cos. Les imatges que ens fem de les coses les genera la ment a partir de les que ja coneix. Si no hi permetem l'accés des d'un altre punt de vista, no deixem que el cos generi noves imatges. En el treball de cos, cal que primer sigui el cos i després la ment. El treball de cos demana temps, molt de temps. L'aprenent d'actor occidental vol saber-ho tot de seguida, al moment. I això és bo perquè si els aprenents no es volen menjar el món durant el període d'aprenentatge vol dir que alguna cosa no va. Però per aprendre les coses cal temps, molt de temps. En les tècniques orientals tradicionals, els estudiants de teatre comencen quan són nens i esperen arribar a certa edat per poder començar a accedir a certs ensenyaments. En el Bunraku (titelles japoneses manipulats per tres persones) per aprendre el moviment dels peus cal un mínim de sis anys, i això no garanteix pujar finalment a l'escenari! Cal tenir en compte que els manipuladors que duen el cap i la mà dreta, els únics que duen la cara al descobert, tenen un mínim de 55 anys i si tenim en compte que van començar de nens, en fa 35, pel cap baix, que practiquen diàriament. I a Occident només és vàlida la inexperiència de la joventut, com si visquéssim en una nostàlgia perpètua de l'adolescència. Potser per això l'aprenentatge de les arts tradicionals, a part d'ensenyar les tècniques de l'art, dóna les eines per esdevenir adult fecund.

Un altre aspecte és el *Mu Shin* (esperit buit) o *Mu Shotoku* (sense intenció ni pensament). Com ja he dit, l'actor de Noh es desposseeix d'ell mateix per esdevenir el personatge, és com si el seu esperit estigués buit (*Mu Shin*), sense intenció ni pensament (*Mu Sotoku*). Aquest és un concepte difícil a Occident, sobretot tenint en compte que, per regla general, és el nostre gran ego el que ens empeny a pujar a l'escenari. I si l'esperit ha d'estar buit i sense intenció ni pensament, l'actor occidental pensa que potser qui veuran serà un altre que no és ell, que no el reconeixeran si el seu pensament no passeja per damunt les planxes. Pot ser que fins i tot tingui por de perdre's definitivament si perd el control. És també per això que dic que, quan l'actor es perd és llavors que començo a percebre l'obra, el seu fons i no només l'actor. Aquesta qüestió es treballa a les arts marcial. És un concepte que requereix i ha requerit molts anys d'estudi i de recerca. Quan s'està davant d'una persona armada (sabre, llança, bastó) i si aquesta està realitzant l'atac, és essencial desaparèixer, estar buit, per poder tenir el control de l'acció. Sembla una paradoxa, oi? Durant molt de temps les arts marcial es limitaven a fer petits moviments des de darrere de la guàrdia, protegits per l'arma, per provocar una obertura per on poder entrar i guanyar així el combat. Tot això per evitar una posició que els

deixés sota l'arma del contrari. Per regla general, consideraven que aquesta posició era la més desfavorable possible, la que els produiria la mort. L'escola Sinkage (que arrenca del segle XVI) ha desenvolupat tota una sèrie de tècniques a partir d'aquesta situació, «trobar-se sota el sabre». Aquesta situació té molts avantatges i el principal és el control del temps i, per tant, també de l'espai, de l'acció. M'explico: l'atacant es troba en situació avantatjosa, el seu sabre baixa a gran velocitat de dalt cap a baix, la distància per recórrer li garanteix tocar sense ser tocat. La imatge que presenti l'atacat és crucial perquè l'atac arribi a la seva fi. Si l'atacat està tens, influeix en la reacció de l'atacant i les zones de tensió seran fàcilment atacables, com si fossin imants per a la fulla del sabre. Si en canvi es desplaça en un moviment de fugida, serà seguit per l'atacant i tocat ja que l'atacant dins del seu moviment corregirà la seva trajectòria i tocarà. L'atacat, per aconseguir el control de l'atac i, per tant de l'atacant, ha de seguir el moviment d'aquest en una acció que confirma l'atac, que el ratifica. Per poder realitzar aquesta acció cal que l'atacat no presenti un perill, ni real ni potencial. Si l'atacat es desplaça fent una maniobra defensiva provocarà una reacció defensiva en l'atacant. Si l'atacat té una actitud poc clara, despertarà la desconfiança de l'atacant. És per això que l'atacat no ha de mostrar res, ha d'estar en situació de *Mu Shin*, de silenci de l'esperit, si l'interior està agitat, l'exterior ho expressa. L'atacant davant aquesta situació no té cap impediment per atacar i ho fa sense vacil·lar. Si l'atacat es transforma en invisible, no perquè el seu cos s'hagi desmaterialitzat, sinó perquè està sense intenció ni pensament i el cos i l'esperit de l'atacant no el perceben. L'atacat no està sotmès ni a l'espera, ni es mou com a efecte de reacció a l'atac. Es mou dins d'un altre espai que ho engloba tot i l'atac representa només una part d'aquest, no la totalitat. Això fa que qualsevol acció que faci l'atacat serà eficaç sense que això pertorbi el més mínim la realització de l'atac. Per il·lustrar el fet de no projectar-se en l'acció em remeto a la pel·lícula *Zatoichi* de Takeshi Kitano en el combat final. El samurai que espera Zatoichi, quan comença l'acció final, projecta, planifica, la seva acció. Zatoichi ho percep i canvia un paràmetre, fent bascular l'acció del seu costat. El samurai ha fixat la forma, per tant el temps i l'espai i Zatoichi té l'esperit sense pensament i sense intenció, és lliure amb relació a la forma que prengui l'atac i concep el conjunt com un tot, no com una parcel·la estreta com la projectada pel samurai.

Amb relació a la concentració i a l'execució del gest, hi ha just un passatge de la història del Japó que ho il·lustra de manera clara. Al segle XVII, durant el període anomenat d'Edo, el poder l'ostentava el senyor feudal de la casta dels samurais; el *shōgun*. En aquell temps el *shōgun* era Iyesasu Toku-

gawa que havia unificat el Japó i exercia el seu poder amb mà de ferro. Al seu costat hi havia un altre personatge molt important, Yagyú Munenori, de l'estil Shinkage, mestre d'armes del *shōgun* i intendent general (una mena de ministre de l'interior, mà dreta —i esquerra— del *shōgun*). Un dia Iyesasu va dir-li que anirien al teatre a veure el famós actor de Noh Komparú. Un cop al teatre, Iyesasu va dir a Munenori: «observa'l amb atenció i digues-me si en algun moment el podries matar». Munenori es va concentrar i va observar l'actor durant tota la representació com si es tractés d'un enfrontament a vida o mort. Un cop acabada la representació, que com sempre fou magnífica, Iyesasu li va demanar si havia trobat un moment en què l'hagués pogut matar i Munenori va contestar que hi havia hagut un instant, quan l'actor era darrere del tercer pilar, quan ja sortia d'escena, llavors l'hagués pogut matar. Iyesasu se'n va anar a veure l'actor Komparu i li va demanar com li havia anat. Komparu li va respondre el següent: «Ha estat horrible! Assegut enmig del públic hi havia un home que em mirava fixament i que em volia matar! He hagut de fer un esforç sobrehumà. M'ha calgut una concentració total per no deixar-me endur per la seva mirada. Només en un moment he sentit que era home mort i ha estat l'únic moment que he deixat la concentració, quan passava per darrere del tercer pilar, gairebé al final».

En la pintura tradicional xinesa o en la calligrafia, els alumnes repeteixen un model durant anys, i això tots els dies! Fins que un dia —després de molts anys— el mestre diu que ja pot començar a pintar. Allò que llavors pot pintar són les pintures pròpies a l'estil de l'escola i només més tard es podrà reconèixer el seu esperit dins de cada pintura. És pel fet de repetir els mateixos gestos durant anys que aprendrà a netejar el moviment del seu pinzell, a alliberar el seu cos i la seva ment, a fer sorgir l'artista interior. La seva mà no estarà guiada per una voluntat o per un aspecte de la personalitat, sinó per allò que correspon a cada moment; el gest just. Una coneguda pintora contemporània, Brigitte Pazot, m'explicava que ella va aprendre l'essència de les tècniques —i alguns dels seus secrets— copiant i recopiant les obres dels grans mestres de la pintura, aplicant així en la seva tasca el principi de l'ensenyament tradicional de la còpia i de la repetició. Les escoles d'art occidentals han oblidat aquest principi i cerquen la genialitat, engendrant un gran nombre d'objectes buits i inútils per al collectiu humà, allunyant així l'art de la seva funció essencial: el lligam d'unió de l'home amb els seus orígens. Paradoxalment, l'aprenentatge d'un art en profunditat dóna accés a tots els altres; a un practicant avançat en arts marcial li és més fàcil aprendre la calligrafia, la música, la pintura, etc. És com si totes les arts treballessin el mateix a la base, cadascuna amb les seves tècniques particulars. Els alumnes que ac-

cepten en un primer temps entrar en un treball sense respostes fetes i confiant en la tècnica, al cap d'un temps, comprenen aquest primer pas del treball i inicien el camí que els du a ser conscients damunt de l'escenari. Comencen un veritable trajecte que els permetrà arribar a la maduresa del seu art i d'ells mateixos.

Per a l'actor de Noh, el significat d'allò que diu tampoc té gaire importància. Es concentra en el treball tècnic, respecta les convencions i aplica a cada personatge les necessitats que requereix. Quan l'actor es posa davant del mirall al *Kagami no ma* (sala del mirall) es concentra per desaparèixer com a actor i per fer aparèixer el personatge que representa, esdevé un altre. La vida de l'actor de Noh no és d'envejar. L'actor europeu fa tal o tal personatge que engrandirà o farà desaparèixer amb el seu caràcter i personalitat. L'actor europeu està menys encotillat que el de teatre Noh, fins i tot és més lliure i té accés a moltes més disciplines que podrà anar adquirint i practicant per enriquir i ampliar les seves capacitats d'interpretació. Però, per regla general, topa amb un límit; no pot expressar el que profundament porta a dins, com una contradicció interna que com més va més creix. Des del meu punt de vista aquesta contradicció té l'origen dins el propi cos, és una contradicció, podríem dir, «entre dues parts del cos», com si una oferís resistència a l'altra i aquesta resistència pogués ofegar-ne l'expressió profunda. És potser per això que associem l'acte de creació al sofriment, ja que l'artista no pot expressar el que du a l'interior degut al combat intern que transforma el cos i l'esperit en un veritable camp de batalla. Jo sé, però, que es pot crear sense que això forçosament impliqui sofriment. Això és el meu punt de vista i està lligat únicament i exclusivament a la meva experiència personal, però en el treball de les arts tradicionals aquesta contradicció que certament ofega i la seva resolució, en conformen els principals eixos. A l'*aikiken* (tècniques d'espasa de l'aikido) hi ha un element important que és el de l'adquisició del «silenci corporal». Aquesta actitud, com ja he explicat, permet moure's durant l'acció de l'atacant sense impedir la realització de l'atac, sense aturar-lo, ni frenar-lo. I requereix que no hi hagi oposició interna, que una part del cos no estigui contra l'altra, que l'expressió brolli sense intenció ni voluntat.

Però... I el públic? Amb tanta anada i vinguda entre Orient i Occident i la meva pròpia percepció del món, m'oblidava del més important, el receptor final de tota aquesta diatriba de l'art: el públic.

Primerament voldria dir que el públic va a veure allò que li interessa, aquí i a l'altre costat del planeta. No obstant això, és segons la cultura pròpia que n'obtidrem una visió concreta d'acord amb la seva manera d'observar el món. A Occident sempre estem parlant i sempre estem envoltats d'imatges

que ens duen d'ací i d'allà. La nostra manera d'anar a veure un espectacle estarà lligada a això; voldrem text i música i belles imatges, impactants o delicades, amb efectes. El text serà necessari que el puguem entendre, la música haurà de tenir una relació evident amb la situació o l'efecte que estiguem veient o amb el sentit del text declamat. Totes les situacions de desfasament entre els uns i els altres ens seran desagradables així com els espais sense definir que ens trobem dins d'una obra de teatre o de qualsevol altre espectacle. En canvi al Japó, almenys pel que fa a la cultura no occidentalitzada, el silenci forma part de les relacions. És habitual anar de convidat a casa d'algú i, a part de les fórmules de rigor referents a la bona educació i al respecte dels uns envers els altres, no es diran gaires paraules més. Prendran el te plegats o bé menjaran, passejaran pel jardí i els gestos que es facin, les actituds davant les coses, la pròpia energia que se'n desprengui, la sensació que es tingui, seran els criteris de valoració de la qualitat de la visita. Una altra qüestió són els símbols. Al Japó gairebé tot està carregat de símbols. Un gest en un moment determinat té una significació o una altra i la gent està atenta a aquests elements de comunicació. La gent expressa amb petits detalls allò que vol o allò que proposa. Hi ha també un aspecte molt important que també Occident coneix mínimament, es tracta de les al·lusions al cos i al que aquest expressa. Al Japó, el comú de la gent té la capacitat de lectura corporal i sap expressar amb frases fetes o amb mots precisos coses que veu del cos de l'altre. (Faig un parèntesi per dir que tot el que podem llegir del cos és inconscient.) El costum existeix, el de veure el cos i allò que expressa. Al mateix temps hi ha molta superstició i els esperits i fantasmes circulen pertot arreu i formen part de la vida dels japonesos. Per tant, el públic japonès que va al teatre coneix el codi per desxifrar i interpretar els moviments dels actors, els colors simples dels decorats i els signes dels vestits i calligrafies i el significat de la disposició dels mobles en un espai concret. Sap apreciar també els moments de buit (el buit per ells és el cinquè element sense el qual res podria existir), i fins i tot els espera (sobretot en el gènere menor del *Kabuki*). Els amants de teatre Noh han après els codis propis d'aquest art i són capaços de fruit de detalls ínfims. Les expressions grolleres o xarones i sobretot explícites més que res els destorben i avorriuen. El públic de teatre japonès sap el que va a veure i sap interpretar-ho.

Des del meu punt de vista, el públic no és aquesta massa que va o deixa d'anar al teatre d'una manera capriciosa, lligada a la moda, a la marinada o als canvis d'humor de no se sap qui. Sempre que m'he plantejat la qüestió del públic, a qui va dirigit un espectacle, em trobo confrontat a la mateixa deontologia de quan sóc davant dels alumnes i la meva resposta és que cadascú ha

d'estar al seu lloc: l'artista crea amb relació a allò que percep des de dins, i el públic veu reflectit en l'acte de l'artista el seu sentir profund.

El públic no és ruc. Potser no s'expressarà com fa temps de forma sanguínia i caracterial, però si el que se li proposa no el commou, anirà cap a un altre lloc, desemparat i trist, i amb l'ànima desolada per no trobar el reconfort i la reconciliació que l'art atorga. Llavors aquest, afeblit i perdut, es deixarà dur pel marxant de fireta cap ací i cap allí, i fins i tot anirà amb grans ramats cap a les banals propostes sense sentit. Però si sent la flaire d'alguna cosa que li reanima l'ànima, no la deixarà passar. Esperem que els marxants de fireta acabin els seus dies aviat i hi hagi espai per a l'art, el de veritat, aquell que no fa grans focs d'artifici, sinó que ens ve a parlar a cau d'orella de la nostra ferida i li dona reconfort.

Com diu un bon amic meu, un artista marcial: «Mentre l'art existeixi, la humanitat turmentada manté la seva esperança intacta».

Referències bibliogràfiques

Llibres

- COGNARD, André: *Le corps conscient - Renaître par le geste*. París: Ed. Dervy, 1999.
- *Le corps philosophe*. Bihorel: Éditions Centon, 2003.
- *Civilisation et arts martiaux*. París: éditions Albin Michel, Collection «Questions de», 1996.
- *Vivre sans ennemi*. Gordes: Les éditions du Relié, 2005.
- DUMAS, Didier: *L'ange et le Fantôme. Introductions à la clinique de l'impensé généalogique*. París: Les éditions de Minuit, 2000.
- YOSHI, Oida: *Un actor a la deriva*. Guadalajara: Ñaque editora i Editorial La Avispa S. L., 2002.
- ZEAMI: *Il segreto del Nô*. Milà: Adelphi Edizioni, 1966.

Reculls

- L'imaginaire de la table, Convivialité, Commensalité et Communication*. direcció de Jean-Jacques Boutaud. París: L'Harmattan, 2004.

Revistes

Daruma - Revue d'études japonaises, núm. 8/9, (tardor 2000 - primavera 2001).

Arles: Éditions Philippe Picquier.

Alternatives théâtrales núm. 22 i 23, (abril - maig 1985), Bruxelles.

