



UNIVERSIDAD DE GRANADA

FUNDAMENTOS DE LA PUESTA
EN ESCENA EN EL TEATRO DE
PETER BROOK

Motivos y estrategias

TESIS DOCTORAL

FUNDAMENTOS DE LA PUESTA
EN ESCENA EN EL TEATRO DE
PETER BROOK

Motivos y estrategias

Autor

Juan Antonio Bottaro Montoto

Directores

María José Sánchez Montes

Carlos Alba Peinado

Departamento de Lingüística General
y Teoría de la Literatura

Granada 2014

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Juan Antonio Bottaro Montoto
D.L.: GR 2119-2014
ISBN: 978-84-9083-141-0

AGRADECIMIENTOS

A mi directora de tesis, la Dra. María José Sánchez Montes, por la sabiduría con la que me ha guiado, su paciencia y su gran colaboración.

A mi director de tesis, Dr. Carlos Alba Peinado, por su ánimo, guía e inestimable apoyo.

Al Dr. Ángel Berenguer, por su impresionante labor al frente del programa de *Teoría, historia y práctica del teatro* (UAH), en el que tanto aprendí y que tanto ha hecho por el avance de los estudios teatrales.

A los tres, de nuevo, mi más sincero agradecimiento.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN 10

- 1.1. Objetivo de la tesis 10
- 1.2. Estado de la cuestión 10
- 1.3. Metodología 15
- 1.4. Estructura 20

2. GÉNESIS Y MOTIVOS EN PETER BROOK 21

- 2.1. Peter Stephen Paul 21
- 2.2. El director de escena 29
- 2.3. La crisis del teatro 43
- 2.4. La muerte del teatro 49
- 2.5. Las raíces del teatro 62
- 2.6. El «teatro sagrado» 74
- 2.7. El «teatro tosco» 89
- 2.8. La metáfora del círculo 94
- 2.9. La esencia del teatro 102
- 2.10. El evento teatral 104
- 2.11. El «teatro inmediato» 106

3. ESTRATEGIAS DE CREACIÓN 117

- 3.1. «El elemento orgánico» como principio 118
- 3.2. La creación de un «Centro de Investigación Teatral» 119
- 3.3. El viaje como formación y aprendizaje 122
- 3.4. El trabajo en «compañía» 126
- 3.5. El proceso de la puesta en escena 136

4. ESTRATEGIAS DEL ACTOR 141

- 4.1. La profesión de actor 141
- 4.2. La relación con el director 149
- 4.3. El cuerpo del actor 152
- 4.4. El actor y el vacío 154
- 4.5. La creación del personaje 155
- 4.6. La doble imagen 158
- 4.7. La forma y estilo en el actor 160
- 4.8. La relación actor-espectador 165

5. ESTRATEGIAS DEL ESPACIO Y EL TIEMPO ESCÉNICOS 171

- 5.1. El espacio escénico 172
- 5.2. El espacio vacío 173
- 5.3. El tiempo escénico 176
- 5.4. La vida concentrada 177
- 5.5. Un arte efímero 177

6. ESTRATEGIAS DEL OBJETO 179

- 6.1. El objeto vacío 179
- 6.2. La máscara 180

7. ESTRATEGIAS DEL TEXTO 183

- 7.1. El texto dramático 183
- 7.2. La palabra y lenguaje 185

8. ESTRATEGIAS DE RECEPCIÓN 189

- 8.1. El encuentro con los espectadores 192

9. PUESTAS EN ESCENA Y RECEPCIÓN CRÍTICA: 1942-2012 199

- 9.1. Recuerdo de lo falso verdadero 200

Doctor Faustus, 202. *A Sentimental Journey*, 203. *The Infernal Machine*, 206. *The Barretts of Wimpole Street*, 209. *Pygmalion*, 210. *Man and Superman*, 211. *King John*, 213. *The Lady from the Sea*, 215. *Love's Labour's Lost*, 217. *The Brothers Karamazov*, 220. *Vicious Circle*, 222. *Romeo and Juliet*, 224. *Men without Shadows* y *The Respectable Prostitute*, 229. *Boris Godunov*, 232. *La Bohème*, 236. *Le nozze di Figaro*, 238. *Dark of the Moon*, 239. *The Olympians*, 241. *Salome*, 243. *Ring Round the Moon*, 248. *Measure for Measure*, 252. *The Little Hut*, 256. *La mort d'un commis voyageur*, 258. *A Penny for a Song*, 259. *The Winter's Tale*, 260. *Heaven and Earth*, 263. *Colombe*, 268. *Box for One*, 271. *The Beggar's Opera*, 272. *Venice Presev'd*, 274. *King Lear*, 276. *Faust*, 278. *The Dark is Light Enough*, 280. *Both Ends Meet*, 282. *House of Flowers*, 283. *The Lark*, 285. *The Birthday Present*, 287. *Titus Andronicus*, 288. *Hamlet*, 293. *The Power and the Glory*, 296. *The Family Reunion*, 298. *A View from the Bridge*, 300. *La chatte sur un toit brûlante*, 303. *The Tempest*, 306. *Eugene Onegin*, 309. *Vu du Pont*, 311. *The Visit*, 314. *Irma la douce*, 322. *The Fighting Cock*, 324. *Le balcon*, 326. *Moderato Cantabile*, 329. *King Lear*, 332. *The Physicists*, 342. *The Perils of Scobie Prilt*, 345. *Lord of the Flies*, 347. *La danse de Sergent Musgrave*, 350. *La vicairie*, 356. *The Theatre of Cruelty*, 357. *Marat/Sade*, 370. *The Investigation*, 385. *US*, 386. *Marat/Sade (Film)*, 394. *Tell me Lies*, 398. *Oedipus*, 400. *The Tempest*, 408. *A Midsummer Night's Dream*, 414. *King Lear (Film)*, 425. *CIRT*, 428. *Viaje a África*, 443. *Viaje a los Estados Unidos*, 449. *Timon d'Atènes*, 453. *Les Ik*, 459. *Meetings with Remarkable Men*, 464. *Ubu aux Bouffes*, 473. *Mesure pour mesure*, 475. *Anthony and Cleopatra*, 476. *L'Os*, 480. *Conference of the Birds*, 482. *La cérisaie*, 486. *La tragédie de Carmen*, 492. *Tchin Tchin*, 499. *Le Mahabharata*, 500. *Woza Albert!*, 509. *La Tempête*, 512. *Oh les beaux jours*, 519. *Impresions de Pélleas*, 521. *L'homme qui*, 526. *Qui es là*, 529. *Je suis un phénomène*, 530. *Don Giovanni*, 534. *Le costume*, 537. *The Tragedy of Hamlet*, 545. *Far Away*, 550. *La mort de Krishna*, 553. *Ta main dans la mienne*, 555. *The Grand Inquisitor*, 557. *Tierno Bokar*, 560. *Sizwe Banzi est mort*, 562. *Warun Warun*, 565. *Fragments*, 569. *Love is my Sin*, 576. *Eleven and Twelve*, 579. *Une flûte enchantée*, 582. *The Valley of Astonishment*, 586.

10. CONCLUSIONES 587**BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA 599**

PUESTA EN ESCENA

Interpretación personal sugerida por la obra dramática que coordina todos los elementos de un espectáculo, con frecuencia a partir de una estética particular.

Marie Antoinette Allevy

La puesta en escena no constituye únicamente un justo marco para la acción, sino que determina su carácter verdadero y constituye su atmósfera.

André Antoine

INTRODUCCIÓN

1. INTRODUCCIÓN

No hay fórmulas, no hay métodos. Puedo escribir un ejercicio o una técnica, pero quien intente reproducirlos a través de mi descripción es seguro que quedará decepcionado. [...] El resto es práctica y no puede hacerse solo.

Peter Brook (1968a: 150)

1.1. OBJETIVO DE LA TESIS

El presente trabajo de investigación trata de poner de manifiesto la posible estructura, real y ficticia a un tiempo, que subyace al entramado teórico elaborado por el director inglés de teatro y cine Peter Brook. Se defiende la tesis de que, a partir del conjunto de ideas, sentimientos, anécdotas, opiniones, etc., que se mezclan y entrecruzan tanto en las propuestas de sus textos —libros y artículos—, como en las declaraciones concedidas a periodistas y críticos que han sido volcadas en diversos medios, y a las que se añaden las opiniones compartidas con algunos colegas de profesión, puede extraerse un posible orden o incluso, en último término, un «sistema de trabajo» que explica, justifica y da coherencia a los procedimientos con los que el director de escena pone en marcha los motores de su maquinaria teatral.

1.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Peter Brook (Londres, 1925) es uno de los directores más prolíficos e importantes de la escena occidental del siglo XX, aún activo hoy día y, en palabras y opinión de muchos críticos y periodistas, «uno de los genios artísticos de nuestro tiempo, capaz de combinar la fascinación por lo nuevo con una sabia y profunda renovación de las obras teatrales clásicas». Sus espectáculos recorren los cinco continentes y son esperados y recibidos con veneración. Lleva a sus espaldas cerca de 80 montajes en teatro, además de 12 óperas y más de una docena de películas rodadas, tanto para el cine como para la televisión, estrenadas algunas de ellas en los más importantes festivales de cine del mundo como *Cannes* o la *Mos- tra* de Venecia. Son 70 años de experiencia, hasta la fecha, como director de teatro, ópera y cine, en los que se ha ganado un hueco indiscutible en la historia de las artes escénicas. Múltiples estudios realizados por otros autores sobre la vida y la obra de Peter Brook dejan testimonio de todo ello. El propio Brook, por su parte, también ha dejado constancia escrita de su labor artística en una autobiografía publicada en 1998, a la que hay que añadir diversas conferencias, artículos y entrevistas, material este que ha sido recopilado y publicado en diferentes libros.

Cuando el estudioso se acerca a los trabajos escritos del propio Brook, se encuentra con que el valor de este material reside, sobre todo, en sus aspectos literarios, en su riqueza divulgativa, en su dimensión poética, en sus apreciados consejos y en su carácter entretenido. Se trata de un enorme relato compuesto de elementos teóricos de distinta índole —anécdotas, axiomas, aforismos, reflexiones de orden emocional sobre diversos temas—, sin intención de plantear una estructura destinada a desarrollar un sistema claro y coherente, que tenga como objetivo elaborar una teoría acerca del teatro o del arte escénico. Hay que decir que esta es una posición defendida y asumida de manera voluntaria y consciente por el director. Esta nunca ha sido su intención y así lo ha manifestado en numerosas ocasiones, de diversas maneras y en diferentes medios, como se podrá comprobar a lo largo de este estudio. Por lo pronto, las siguientes afirmaciones dan una idea de la posición que adopta el director cuando afirma: «I've never believed in any theatre sect, any theatre line, or any theory whatsoever¹» (*apud* Croyden, 2003a: 40). «I stayed clear of all theories [...] because I didn't feel that I could be helped, or interested, by theory²» (*ib.*: 304). «I don't have a theory of what my work is and then put things in or outside it. I think it's the other way around³» (*ib.*: 158). **Se comprueba así como Brook muestra un rechazo explícito hacia los aspectos intelectuales de las teorías teatrales, en las que dice no creer.** Su trabajo es fundamentalmente práctico y sus reflexiones teóricas, según sus propias declaraciones, no tienen intención de crear u ofrecer un sistema, sino que responden, en todo caso, a un deseo de compartir una serie de experiencias vividas con otros seres humanos en el transcurso de sus exploraciones artísticas, con la simple intención de dejar un testimonio, alertando del riesgo de utilizar dicho material como un manual de instrucciones con el que abordar la práctica escénica. Dicho con sus propias palabras: «La pratique doit précéder la théorie. La théorie est une tentative de comprendre et de partager ce qui était vécu sur le terrain. Le problème vient quand on croit qu'on peut utiliser ses impressions comme un manuel d'instructions⁴».

De este modo, cuando se trata de utilizar el material teórico producido por el director como base para la realización de una investigación rigurosa, que analice aspectos profundos de alguna de las facetas de su trabajo, se abre la puerta de un inmenso océano de información no articulada metódicamente que dificulta una lectura atenta que pretenda encaminarse a tal fin.

Lo mismo puede decirse de los diversos estudios que otros autores han publicado sobre el trabajo de Brook; en ninguno de ellos se encuentra claramente un análisis con in-

1. «Nunca he creído en ninguna secta teatral, ni línea teatral, ni en teoría teatral alguna». (La traducción es mía y lo será en las siguientes.)

2. «Me mantuve alejado de todas las teorías [...] porque no sentía que la teoría me pudiese ayudar o interesar».

3. «No tengo una teoría de qué es mi trabajo y luego pongo las cosas dentro o fuera de eso. Creo que es al revés».

4. «La práctica debe preceder a la teoría. La teoría es un intento de comprender y de compartir lo que se ha vivido sobre el terreno. El problema viene cuando uno cree que puede utilizar sus impresiones como un manual de instrucciones». (Fragmento extraído de un correo electrónico recibido por el autor de este trabajo en comunicación con Brook.)

tención de desvelar si existe realmente un sistema teórico estructurado en el que el director fundamente sus puestas en escena.

Peter Brook es autor de una media docena de libros en los que reflexiona sobre diferentes aspectos del acontecimiento teatral. Con la excepción de *El espacio vacío* (1968), en el que hace un análisis estructurado de distintos aspectos del teatro, al que clasifica, basándose en ellos, en: «teatro mortal» (*Deadly Theatre*), «teatro sagrado» (*Holy Theatre*), «teatro toscó» (*Rough Theatre*) y «teatro inmediato» (*Immediate Theatre*), en el resto de su obra resulta difícil identificar un claro intento de desarrollar un sistema con el objetivo de elaborar una teoría acerca del teatro o del arte escénico. *Más allá del espacio vacío, escritos sobre teatro, cine y ópera 1947-1987* (1987) es una recopilación de textos en la que encontramos reflexiones sobre aspectos muy diversos de estas artes. *Hilos del tiempo* (1998) es una autobiografía en la que el director hace un repaso a su trayectoria vital y profesional, aportándonos valiosísima información, que ayuda a comprender su posición como persona y como profesional dentro del mundo contemporáneo de las artes escénicas. *La puerta abierta* (1993) recoge la adaptación de un seminario y dos conferencias realizados por Brook en 1991 en los que de nuevo reflexiona sobre diferentes aspectos del teatro. *Between Two Silences, Talking with Peter Brook* (1999) transcribe, intentando establecer cierto orden por temas, las 12 horas de conversación entre Brook y los estudiantes y profesores en un encuentro con el director organizado en la Southern Methodist University en 1999. En *Evoking (and Forgetting!) Shakespeare* (1998), el director realiza una aproximación a determinados aspectos que considera fundamentales en la obra del clásico autor inglés. *With Grotowski, Theatre is Just a Form* (2009) es una recopilación de textos de Brook, desde 1968 hasta 2009, en torno a la figura del legendario director polaco Jerzy Grotowski. Todo este material constituye una valiosa fuente, que ofrece información sobre aspectos de la vida y carrera de Brook y la situación de las artes escénicas en su tiempo. Ayuda a comprender su posición y las decisiones que han ido dando forma a su trayectoria profesional. Sin embargo, este material, como ya se ha apuntado, se presenta como una enorme recopilación de elementos teóricos de distinta índole, en la que resulta difícil identificar un claro intento de desarrollar un sistema con el objetivo de elaborar una teoría acerca del teatro o del arte escénico.

Si se atiende ahora a los abordajes teóricos realizados por otros autores en torno a la labor artística de Peter Brook, se observa que adoptan básicamente dos posiciones claramente reconocibles. Por un lado, se encuentran aquellas publicaciones que ven en Brook a un profesional de trayectoria intachable y labor admirable, considerándolo como uno de los directores occidentales más importantes e influyentes del mundo, entre las que destacan a la cabeza los trabajos de Michael Kustow y George Banu. Por otro lado, aquellas que realizan un análisis crítico, como los trabajos de J. C. Trewin, Albert Hunt y Geoffrey Reeves. Respecto al trabajo de los dos últimos (*Peter Brook*, 1995), aun cuando es un estudio serio, documentado y altamente recomendable, se encuentra algo sesgado por la falta de objetividad que confiere a los autores el haber sido colaboradores del director inglés en varias de

sus producciones. Aunque, de no haber sido así, gran parte de la información que aporta, que incluye opiniones, testimonios y entrevistas, nunca se habría hecho pública.

Un repaso a las fuentes informa de la existencia de dos biografías. La primera, *Peter Brook, a Biography* (1971), del periodista y escritor J. C. Trewin, es un trabajo algo oportunista, aunque de gran valor periodístico y documental, que realiza un repaso crítico de la carrera de Brook hasta 1971. Está escrito en un momento en el que Brook es considerado como uno de los directores más importantes del teatro internacional, aclamado y reconocido sobre todo por el éxito de puestas en escena como *Titus Andronicus*, con la que revolucionó la forma de abordar el clásico inglés, o musicales como *Irma la douce*, sin olvidar trabajos más cercanos a la fecha de la publicación, como *King Lear* con Paul Scofield, *Marat Sade* o *US*, que dirige en su etapa como miembro del equipo gestor de la RSC, *Oedipus*, para el British National Theatre, o su original éxito *Midsummer Night's Dream*. A esto hay que añadir su recorrido como director de cine y ópera, su matrimonio con la famosa actriz británica Natasha Parry, o la reciente formación de un Centro Internacional de Investigación Teatral. La segunda biografía, de igual título, *Peter Brook, a Biography* (2005), es reconocida por el propio director y realizada por el escritor, productor y activista cultural Michael Kustow. En ella encontramos un recorrido ameno e interesante, bien documentado y algo complaciente, por la vida y obra de nuestro autor hasta julio de 2004, en el que se desvelan muchos datos relevantes de su biografía que además son contrastados con otras fuentes, aportando información que Kustow omite.

Continuando con el repaso a las fuentes, destaca el magnífico e interesante trabajo ya mencionado de los directores teatrales Albert Hunt y Geoffrey Reeves en su libro *Peter Brook* (1995). En él, ambos autores realizan una crónica que comienza en los albores de las primeras producciones de Brook y continúa hasta 1993, con la puesta en escena de *L'homme qui*. Recordemos que la posición privilegiada, sobre todo de Geoffrey Reeves como director asociado de Brook en algunas producciones, le permite ofrecer información de primera mano sobre los procesos de ensayos y los métodos de montaje utilizados por el director. El libro traza una línea que va desde las puestas en escena con el Birmingham Repertory hasta las realizadas con la Royal Shakespeare Company y su establecimiento con compañía propia en el teatro Bouffes du Nord de París, donde actualmente desarrolla la mayor parte de su labor teatral. Además, los autores no dejan de lado los trabajos que Brook emprende fuera del ámbito teatral, tanto como director de la Royal Opera House en Londres, como sus aventuras cinematográficas, que culminan en el increíble proyecto audiovisual llevado a cabo con *El Mahabharata*.

No se debe olvidar en este repaso *Orghast at Persopolis* (1972), del novelista y dramaturgo A. C. H. Smith, quien fue personalmente invitado por Brook a vivir con su compañía, observar los ensayos y discutir el proceso de trabajo que tuvo lugar con motivo del estreno en Persia de la obra *Orghast*, en el Festival de Shiraz, en agosto de 1971. El libro es un documento que ofrece un sinfín de detalles del proceso, incluyendo los problemas que surgen en la atmósfera tensa y turbulenta desde el punto de vista político, con la que el gru-

po internacional tuvo que lidiar. En esta línea, muy importante es también *The Conference of the Birds* (1977), del periodista y crítico teatral John Heilpern, miembro del equipo con el que Brook viaja en su expedición al continente africano, como parte del programa de experimentación del Centro de Investigación, inaugurado poco antes en la capital francesa. Una legendaria aventura que da comienzo el mes de diciembre de 1972, de cien días de duración, sin precedentes en la historia del teatro. Heilpern narra de primera mano, en lo que casi parece una novela de aventuras, el periplo de Brook y su grupo de actores desde que abandonan su base de trabajo en París hasta que desaparecen en el corazón del desierto del Sáhara. Comienza aquí un asombroso viaje en busca de un milagro con el que recorren alrededor de 8500 millas por remotas villas y poblados africanos, hasta completar el círculo cuyo final será el lugar en el que dio comienzo. Parte expedición teatral, parte viaje iniciático, Brook y su compañía se hallan en la ruta de encontrar un nuevo comienzo que ponga patas arribas lo que convencionalmente, en la actualidad, se denomina teatro en occidente.

Hay que citar también aquí dos importantes trabajos centrados en la producción que Brook llevó a cabo con *El sueño de un noche de verano*, de W. Shakespeare, en 1970: *The Making of a Midsummer Night's Dream* (1982), del escritor y dramaturgo David Selbourne, que relata como testigo las ocho semanas de ensayos en Stratford hasta su estreno; y *Peter Brook's Production of William Shakespeare's A Midsummer Night's Dream. Authorized Acting Edition* (1974), que recoge un amplio repertorio de testimonios, entrevistas y análisis sobre el montaje, tanto de la preparación y los ensayos como de la posterior gira y recepción, incluyendo detalles técnicos, de la obra que supuso uno de los más grandes éxitos de la carrera artística de Brook.

Para terminar, queda resaltar la valiosa recopilación de críticas y artículos periodísticos editados por el periodista David Williams que lleva por título *Peter Brook. A Theatrical Casebook* (1988).

Existen por supuesto otros importantes trabajos, entre los que destacan los llevados a cabo por Richard Helfer y Glenn Loney, Andrew Tood y Jean-Guy Lecat, George Banu, Margaret Croyden, Shomit Mitter, Edward Troskle Jones, Garry O'Connor, etc., a los que hay que añadir un sinfín de críticas, artículos y entrevistas que no se detallan para no extender en exceso este apartado, pero cuyas referencias puede encontrar el lector interesado en el apartado de bibliografía.

Tampoco ninguno de estos trabajos de otros autores sobre la vida o la obra de Brook se plantea como objetivo sistematizar sus posicionamientos de trabajo y establecer una teoría teatral. No obstante, al igual que los textos del propio Brook, aportan abundante material de gran valor que permitirá en este trabajo, y mediante la aplicación del método de *Motivos y Estrategias* del Dr. Berenguer, analizar cuáles son los motivos que llevan al director a plantearse su posición en el mundo de las artes escénicas de su tiempo y cuáles son las estrategias que pone en marcha para llevar a cabo sus objetivos, con el fin de dar respuesta a la pregunta planteada: ¿puede de este análisis extraerse que existe un sistema, un método de trabajo, una teoría teatral, que fundamenten las puestas en escena de Brook?

1.3. METODOLOGÍA

Esta investigación tiene como punto de partida la reconstrucción exhaustiva y contrastada de la trayectoria personal y profesional del director Peter Brook, a partir de un abundante material constituido por los libros escritos por el propio director, los estudios sobre el director escritos por otros autores y material de prensa, incluyendo recepción crítica de sus espectáculos, entrevistas, artículos de opinión, etc. Un trabajo que da como fruto, por un lado, una cronología contrastada y comentada a la que acompañan las fichas técnicas de todas las puestas en escena realizadas por el director Peter Brook hasta la fecha y, por otro, el ordenamiento de los elementos teóricos, libres de anécdotas, en tres campos posibles: dirección, actuación y espacio escénicos. Es a partir de aquí que aparece clara la posibilidad de buscar respuesta a la hipótesis de que existe un sistema teórico en el trabajo de Brook que da fundamento a sus creaciones artísticas y guía la realización de sus espectáculos. Para tal propósito, se emplea el modelo de análisis *Motivos y Estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos*, que el Dr. Ángel Berenguer ha diseñado para la investigación académica.

El autor se plantea la necesidad de avanzar en los estudios teatrales hacia un paradigma crítico que responda a cuestiones fundamentales partiendo de posiciones propias, aunque ligadas a las últimas posiciones de Lucien Goldmann en sus publicaciones póstumas. Para ello, se centra en el Teatro como expresión espectacular del YO (del autor, del director, del actor, etc.) en el mundo contemporáneo y lo pone en relación con las teorías sociopolíticas de Karl Popper y los recientes descubrimientos de la neurociencia, especialmente de la neurobiología de Elkonon Goldberg.

Ángel Berenguer

(publicado en *Teatro, revista de estudios escénicos*. Segunda época, n.º 21, pp. 9)

Berenguer plantea que la «historia contemporánea occidental es ante todo el itinerario hacia la consecución plena de los valores revolucionarios burgueses: *libertad, igualdad y solidaridad*». En su afán de obtener éxito, el ser humano aúna sus propias fuerzas con las del grupo con la intención de ejercer un control sobre un *entorno* hostil que lo amenaza: «El YO libre, igual y solidario, se constituye como un estado avanzado y perfeccionado del grupo humano, más eficaz a la hora de asegurar el continuo éxito de la especie» (*ib.*). Este *yo* adopta una actitud individualista que se abre camino en el campo científico, político, social y artístico con dos claras actitudes: una *conservadora* y otra *renovadora radical*, con la intención de abrir nuevas vías de desarrollo tanto para el individuo como para el grupo.

La consecución de un grado determinado de *consagración* en un lenguaje artístico, y su materialización en un sistema político, genera un movimiento pendular que se manifiesta en la aparición de valores estéticos *preservadores* de las experiencias del pasado —a partir de las cuales elaboran respuestas a la problemática presente y futura—, y radicales (aque-

llos que niegan al pasado su carácter de referencia sobre la que construir el futuro, pero implican la reivindicación «conflictiva» del origen, lo original y «auténtico», en tanto que opción para implementar los paradigmas utópicos contemporáneos).

Ángel Berenguer (*ib.*)

Berenguer distingue «entre *visión del mundo* (conjunto de factores que determinan la mentalidad de un grupo determinado) y *conciencia* (la concreción, en la mente del autor, de los valores y la visión del grupo con que se identifica y desde cuya mentalidad construye la obra)». Desde dicha *visión del mundo*, se producen diversas «fórmulas estéticas», de las cuales se desgajan actitudes individuales como «estrategias creativas», que se insertan en un determinado lenguaje artístico, cuya elección e implementación se produce de manera consciente o intuitiva. Esta elección se convierte así en un modo de expresión de una «estrategia creativa».

El paso a la contemporaneidad está caracterizado por una escisión entre el *yo* y el *entorno*. Esta escisión provoca una relación de «tensión», debido a que el entorno se muestra agresivo con un yo que busca, a toda costa, un espacio de seguridad donde poder desarrollarse. Tal escisión se ha producido por el paso de una sociedad cerrada de estructuras fuertemente asentadas, tanto sociales como políticas, a una sociedad abierta más libre, pero inestable en cuanto a la exigencia que plantea al individuo. «El yo actúa frente a su Entorno y el Entorno modifica sus propias características como resultado de esta interacción. El mundo contemporáneo se entiende así como el proceso que nos lleva de una sociedad cerrada, regida por un sistema de tribus, clanes y tabúes, a una sociedad abierta donde la razón organiza las relaciones entre iguales, [...] una sociedad abierta implica una mayor participación del sujeto en su toma de decisiones» (Alba y González, 2009: 18).

La tensión «creada por el esfuerzo que nos exige permanentemente la vida en una sociedad abierta y parcialmente abstracta» (Popper, 1945: 173) será, pues, la clave para comprender cómo una obra artística se relaciona con su creador. «La obra deja de entenderse como un ámbito de análisis cerrado y se convierte en parte del sistema vital que mueve y conmueve al artista» (Alba y González, 2009: 18).

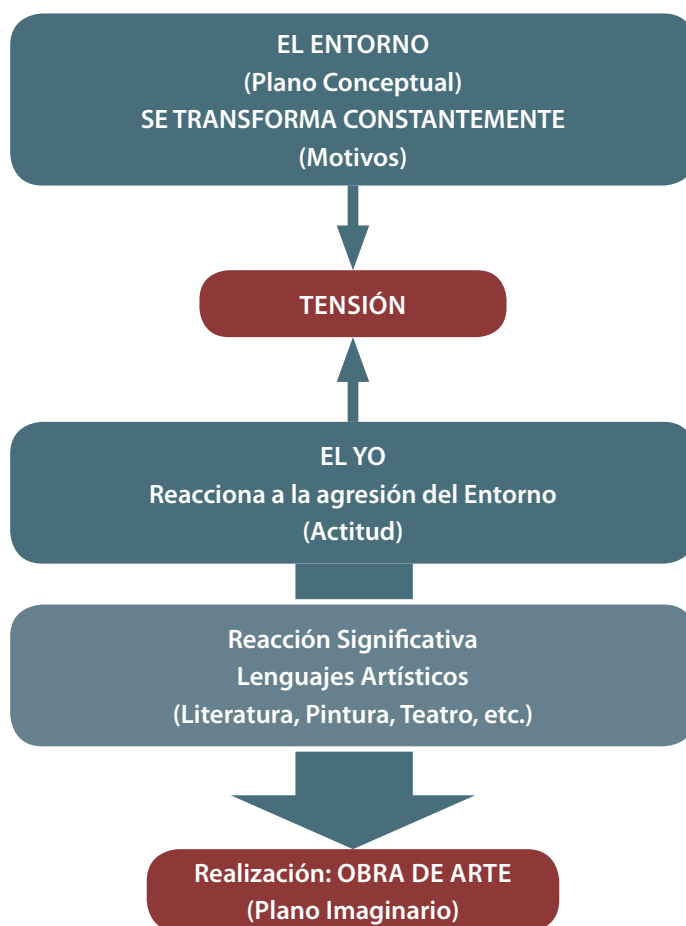
«El yo de Berenguer se constituye en la perspectiva del individuo que ha sido elaborada por su cerebro ejecutivo y que se convierte en la medida de la realidad en que está inmerso. Este cerebro, tan próximo a la descripción neurológica que Elkonon Golberg realiza de él, establece estructuras y funciones a fin de conseguir una adaptación biológica de todo el ser humano al nuevo *entorno*, el cual es concebido a su vez como el conjunto de señales y circunstancias que, de algún modo, imponen al yo un marco definido de acción» (*ib.*: 18). Tal función ejecutiva es el resultado de la evolución en el cerebro del hombre de sus lóbulos frontales, que pasan ahora a ser los «órganos de control de la persona». Este nuevo *cerebro ejecutivo* ha modificado a su vez «el funcionamiento modular de los hemisferios». Cada hemisferio se ha especializado en el modo de procesar la información: uno (el lóbulo frontal izquierdo) se ocupa de la rutina cognitiva; y el otro (el lóbulo frontal de-

recho), de la novedad cognitiva. «La transición de novedad a rutina es el ciclo universal de nuestro mundo interior» (Goldberg, 2004: 60).

A partir de aquí, Berenguer distingue entre un *yo individual*, que activa el «lóbulo derecho que asume nuevos proyectos; y un *yo transindividual*, que activa el lóbulo izquierdo, para ejecutar líneas de producción ya probadas y establecidas». «El YO *individual* diseña estrategias que configuran acciones significativas con las que responde a las agresiones del ENTORNO. El YO *transindividual* por su parte genera *reacciones*, o sea, sistemas de respuesta a la agresión del ENTORNO (motivos), que recogen las estrategias positivas del YO *individual* (en su búsqueda de valores fundacionales: *autenticidad*)» (*ib.*).

En el plano de los lenguajes estéticos, y más concretamente en el del teatro, el *yo* genera una obra a partir de la tensión que se produce con un *entorno* en transformación constante. Dicha tensión produce una reacción, constituyendo los «motivos» específicos, que serán los detonadores de las «estrategias» que adopte el autor, en busca de la autenticidad y en pos de romper su relación alienada con la realidad circundante de su entorno. Las estrategias son adoptadas por decisión del *yo individual*, pero están supeditadas a los sistemas de reacciones que el *yo transindividual* ha adquirido a través de las diferentes «visiones del mundo» que se le ofrecen y que constituyen los diferentes «lenguajes del Arte» (Figura 1).

FIGURA 1. (Berenguer, 2007)



En la vía inversa, en la que se sitúa este estudio, el *yo* recibe la obra de arte e identifica sus características. En «el nivel de comprensión recurre a la Teoría, la Historia y la Crítica anteriores para decodificar aquellos significados que no dependan de la observación directa». Después, en un «nivel más profundo», accede a las *estrategias* que ha utilizado el artista (en nuestro caso, Brook) para justificar su sistema de trabajo y los motivos que han alentado dichas estrategias, y las materializa en el texto crítico (Figura 2).

FIGURA 2. (Berenguer, 2007)



Ya que toda obra tiene su génesis en una tensión determinada y compleja, Berenguer ha elaborado un modelo de análisis que desentraña los mecanismos de la tensión, basándose en unos instrumentos que deben ser coherentes «tanto a la propia naturaleza de la *tensión* como a la constante mutación que experimentan el Yo y el Entorno en cada evento contemporáneo. Es aquí donde Berenguer rescata el concepto de *mediación*, que Goldmann había asignado a *las visiones del mundo*, como entidades intermediarias entre la vida económica de una sociedad y sus expresiones culturales» (Alba y González, 2009: 18-19).

Como «mediación», Berenguer entiende «el conjunto de hechos, ideas y experiencias que afectan al individuo y generan su inserción en un determinado grupo humano de modo permanente, o temporal» (Berenguer, 2004: 25). Y es utilizada como instrumento de análisis que reconcilia la intuición, que interviene en todo proceso de creación, con el establecimiento de un sistema crítico, que permite comprender la obra desde sus mismos parámetros creativos. De este modo, Berenguer va a diferenciar tres tipos de *mediación*: «histórica, psicosocial y estética».

Proponemos tres *mediaciones*, que son el resultado de una necesidad metodológica para la exposición de datos, claramente interrelacionados, que incluyen:

- el proceso histórico (*mediación histórica*).
- la respuesta consensuada de los diferentes grupos o sectores sociales a este proceso, y su valoración del desarrollo individual, enmarcado en el entorno *variable* y complejo de la contemporaneidad, que desarrolla *factores históricos*, cuya enunciación y práctica transforman la cotidianeidad (*mediación psicosocial*).
- el origen y estructura de los conceptos y de las técnicas aplicadas por los creadores en sus obras y el modo en que un estilo o una actitud artística se corresponde con una mentalidad en un momento histórico preciso (*mediación estética*) (*ib.*).

La *mediación histórica* nos permite ver de manera diacrónica cómo determinadas personas se reúnen en grupos de *conciencia activa* en los que se concretan determinadas ideologías. Más que acumular datos, se trata de descubrir en los *eventos* históricos los motivos que se relacionan con los procesos de creación del artista. A partir de estos datos se valora la naturaleza de la tensión que existe entre el creador y su *entorno*.

Pero su estudio específico se realiza a través de la *mediación psicosocial*. El creador, enfrentado a su *entorno*, «desarrolla una visión que afecta al grupo, conforma el universo en el que se identifica un colectivo determinado, y sirve de sustento a la génesis de *ortodoxias*» (Alba y González, 2009: 19-20). La conexión del creador a una visión del mundo determinada se realiza a través del *yo transindividual*. Pero recordemos que el creador también posee su *yo individual*, desde el que diseña su visión particular de las cosas. Esta *mediación*, por tanto, nos ofrece valiosa información sobre «el posicionamiento del creador y su capacidad para transformar o ser transformado por su propia realidad» (*ib.*).

Por último, la *mediación estética* se ocupa «de analizar las estrategias que diseña el creador para trasladar al plano imaginario de la representación su respuesta a la agresión del Entorno. En ella se incluye el origen de los conceptos y la técnicas aplicadas a la formulación artística, así como las diversas reacciones que los grupos humanos aceptan como expresión de su respuesta colectiva a esa misma agresión» (*ib.*).

Esta investigación consistirá, por tanto, en exponer la información recopilada, organizada según este sistema de mediaciones, para realizar el análisis de los motivos a partir de los cuales Brook organiza sus estrategias. Lo que permitirá, como veremos, vislumbrar un sistema, un método de trabajo, una teoría teatral, que fundamentan las puestas en escena de Brook.

1.4. ESTRUCTURA

El cuerpo de la tesis que sigue está estructurado esencialmente en dos partes. En la primera parte se analizan los motivos que llevan a Peter Brook a plantearse la situación de la escena teatral, su posición en esta y su modelo de un teatro vivo e «inmediato» (*Immediate Theatre*), y se exponen las estrategias llevadas a cabo por el director para alcanzar sus objetivos, y de las que, en respuesta a la pregunta planteada, se defiende la hipótesis de que se puede extraer un auténtico sistema que da fundamento teórico a su práctica teatral. Para ello se realiza una exposición de las mediaciones a partir de una revisión exhaustiva de su trayectoria vital y profesional y de su contexto histórico y cultural. En la segunda parte, fruto también de esta revisión, se ofrece un recorrido por la trayectoria vital y artística de Brook, articulado a través de sus puestas en escena y recepción crítica más importantes, que va desde su primera producción *Doctor Faustus* en 1942, hasta lo que ha sido su último espectáculo estrenado hasta la fecha, *Une flûte enchantée*, en 2011, al que se añade una reposición de su gran éxito *Le Costume*, estrenada en 1999 y recuperada por el director con algunas transformaciones al introducir elementos musicales y canciones, que ha sido reestrenada en Bouffes du Nord en abril del 2012.

GENESIS

2. GÉNESIS Y MOTIVOS EN PETER BROOK

The theatre is the privileged field where, of necessity, imagination, communication and behaviour have to be studied simultaneously.

Peter Brook

2.1. PETER STEPHEN PAUL

Peter Stephen Paul⁵ nace el 21 de marzo de 1925 en la ciudad Londres, Reino Unido. El apellido familiar, Bryk en sus orígenes, sufre un percance en la frontera británica debido a un error administrativo. El pasaporte del matrimonio compuesto por Ida y Simon —padres de Peter Stephen Paul— es modificado por los funcionarios de aduanas por un problema de pronunciación: «The family name had always been Bryk and as the Russian *y* has a *u* sound, in France this became Brouck. But the passport officer at Dover said: “That’s not how you spell it” and wrote down Brook. So it has remained⁶» (Brook, 1998b: 15). Es así cómo, al cruzar la frontera en su llegada al puerto de la ciudad de Dover, la familia Brouck pasa a ser Brook en su nueva vida en Inglaterra.

Simon e Ida Brook, ambos de descendencia rusa y judía, emigran desde Latvia (actual República de Letonia) a Inglaterra en la década de los años veinte del pasado siglo, instalándose en Bedford Park, Chiswick, Londres (Kustow, 2005: 6). Más concretamente, fijan su residencia en una casa situada en el 27 de Fairfax Road, W.4 (Brook, 1998a: 26). El padre de Peter, Simon, un dinámico empresario e ingeniero eléctrico, nace en Dwinsk, Latvia, en 1888. Simon es el quinto hijo de una familia abierta y flexible de ideología liberal (Trewin, 1971: 13). Con dieciséis años, toma la determinación de involucrarse activamente en la política de su país y lucha contra el zarismo, uniéndose a los *Mensheviks*, facción moderada del partido socialdemócrata, que se encuentra en continuo conflicto con los *Bolsheviks*, facción de ideología marxista. Simon Bryk es arrestado y encarcelado durante dos meses por participar en discursos revolucionarios y manifestaciones callejeras. Los continuos problemas e inquietudes provocados por la inestabilidad social hacen que abandone su país, al igual que otros muchos en tales tiempos de agitación, ya en vísperas del estallido de la Primera Guerra Mundial (Kustow, 2005: 6). Estudia Lengua y Literatura, primero en Berlín y París, ingresando más tarde en la universidad de Liège, Bélgica, para estudiar Ciencias y convertirse en ingeniero eléctrico. Allí se reencuentra con Ida Janson, a quien ha conocido anteriormente en su ciudad de origen y con la que contrae matrimonio en Ale-

5. Un recorrido minucioso sobre la figura del director y su trayectoria artística se encuentra en el capítulo 9 de este trabajo.

6. «El apellido familiar había sido siempre Bryk pero, como la *y* rusa tiene sonido de *u*, en Francia aquello se convirtió en Brouck. Pero el oficial de pasaportes de Dover dijo: “No es de la manera en que usted lo deletrea” y escribió Brook. Y así se quedó».

mania durante unas vacaciones, en el verano de 1914 (Trewin, 1971: 13). Después, y nada más estallar la guerra, viajan a Bruselas, Bélgica, y más tarde a Inglaterra. Los padres del director llegan a Londres con una sola libra en el bolsillo. No obstante, ella, una excelente doctora en Ciencias, y él, un magnífico ingeniero eléctrico, logran, no sin esfuerzo, labrarse un próspero futuro en la capital inglesa (Kustow, 2005: 7).

Peter Stephen Paul Brook crece en un ambiente confortable, cultivado y desahogado económicamente, como un joven inglés acomodado de clase media (*well-heeled middle-class English boy*, Kustow, 2005: 7). Un ambiente, al parecer, impregnado de la magia de lo teatral: al igual que «se ha dicho que el teatro isabelino era la imagen del mundo, [...] del mismo modo, la casa en la que me crié era la imagen de un universo completo» (Brook, 1998a: 26). En el sótano, existía «un submundo completo de carbón, telarañas y mugre, donde una débil lámpara amarilla arrojaba sombras aterradoras, donde unos extraños agujeros de ventilación cuadrados, demasiado pequeños como para reptar por ellos, no llevaban a ninguna parte. No obstante, era aquel un lugar de negrura que tenía su propia luz, su propia calidez, su propia seguridad» (Brook, 1998a: 27).

Esta tranquilidad familiar se interrumpe únicamente, y de manera provisional, por el *crash* económico de 1929 ocurrido en la bolsa de Nueva York, y que afecta significativamente a los países más dependientes de los Estados Unidos, como es el caso de Gran Bretaña (Serrano Segarra, 2010). La familia Brook dispone de una sirvienta en el hogar que ejerce, al tiempo, de «doncella» y «cocinera». Esta señora no es bien remunerada, en opinión del propio Brook. Por otra parte, soporta malhumorada los continuos reproches realizados por Ida, madre de Brook, que en numerosas ocasiones la acusa de cometer hurtos, algo extraño e improbable al parecer, pero que provoca continuos despidos y posteriores readmisiones (Brook, 1998a: 27). Aunque al padre de Brook, Simon, no le sobra el dinero, los mayores esfuerzos los dirige a mantener un oasis de seguridad y plenitud en el entorno familiar, incluso en las circunstancias más adversas (Brook, 1998a: 30). El bienestar es un hecho, y la infancia pasa por ser un lugar agradable donde jugar y divertirse. «La niñez afortunadamente es literal; el pensar en metáforas aún no ha empezado a complicar el mundo, [...] la niñez es un constante ir y venir de un lado a otro de las fronteras de la realidad» (Brook, 1998a: 19), imaginando esos mundos con los que uno sueña despierto.

La relación con su padre es excelente; lo adora al tiempo que lo admira: «I adored my father and never knew the tragic rejection of the father-figure that is so much part of our time, [...] my father was absolutely there⁷» (*apud* Kustow, 2005: 8). «La estabilidad de mi niñez en el mundo estaba arraigada en aquella casa, en el minúsculo círculo familiar, y por encima de todo, en la inquebrantable presencia de mi padre» (Brook, 1998a: 30). Simon Brook comprende perfectamente a su hijo y le proporciona el espacio necesario para el desarrollo de sus inquietudes (Kustow, 2005: 9): resolver sus preocupaciones acerca de la dificultad para abandonarse y no ceder ante el miedo, averiguar cuándo es necesario aferrarse a una convic-

7. «Yo adoraba a mi padre, y nunca he sentido el trágico rechazo hacia la figura paterna, muy de moda en nuestro tiempo. Mi padre siempre estuvo ahí, presente y disponible».

ción o darla por superada, tomar conciencia de la facilidad con la que se pasa de lo real a lo imaginario, saber por qué el ser humano encuentra desagradable lo cotidiano y busca refugio en lo irreal. Brook descubre el doble juego que la imaginación desempeña en la vida de las personas: por un lado, como capacidad creativa y constructiva; y por otro, como espacio donde verdad e ilusión se confunden. Es sensible al poder que poseen el cine y el teatro para captar su atención y generar ilusiones. Brook percibe la infancia como un lugar en donde la verdad y los secretos del mundo se revelan más claramente que en cualquier otro momento de la vida (Brook, 1998a: 16-25): «En los días de colegio, por la tarde, me iba al campo en bici y me tumbaba en el suelo, intentando oír la respiración de la tierra, [...] con la esperanza de que algún poder primitivo [...] contestara mi llamada. Un día, mientras estaba tan a gusto tumbado en la alta hierba, una repentina pregunta brotó de no se sabe dónde y se agarró a mi garganta: “¿Y si en este momento estás lo más cerca que estarás nunca de la verdad? ¿Y si el resto de tu vida es un alejamiento gradual de lo que tú eres?”» (Brook, 1998a: 22).

Algunas cuestiones le obsesionan: ¿por qué crecer es un declive, una pérdida que merma nuestra capacidad sensible para sentir la completud del mundo y la unión con los demás? ¿Por qué se olvida la habilidad infantil para vivir lo imaginario y lo real con la misma intensidad? «¿Tienen que cargarse los hombros con el tiempo que pasa, tiene que decaer el entusiasmo? ¿Forma parte de algún plan de la naturaleza este lento resbalar hacia la tumba?» (Brook, 1998a: 23). «En los momentos de soledad, en contacto y contemplando la naturaleza, sucede el susurro de la percepción del entorno y la experiencia estética. Esta experiencia es inseparable de un cierto halo de tristeza. Este susurro procede de una fuente desconocida y honda, como si la experiencia estética fuera la reminiscencia de un paraíso perdido que crea una aspiración hacia la que tender. Pero hacia dónde dirigirse, esta es la cuestión» (Brook, 1998a: 26).

Brook desarrolla con perspectiva «romántica» una visión «platónica» de la existencia, en donde cabe la posibilidad de un paraíso perdido, un mundo ajeno al nuestro, una «forma ideal» olvidada y de la que solo podemos percibir reminiscencias (*anamnesis*) de lo que aquella es en realidad (Honderich, 2000: 30-31). La intuición de un conocimiento *a priori*, de donde proviene ese halo de tristeza por lo que se ha perdido. Las cosas de este mundo imitan, aunque de manera imperfecta, aquellas otras ideales de una fuente desconocida que crea una aspiración imposible de alcanzar.

El oasis de tranquilidad familiar sufre ciertas perturbaciones. A los problemas con la empleada del hogar se añaden las continuas discusiones que se producen entre sus padres, sobre todo al término de la Segunda Guerra Mundial. No obstante, estas disputas son recibidas por el joven Brook en un sano y sabio equilibrio: «dos fuerzas que se oponían pero que se equilibraban y se necesitaban al mismo tiempo» (*apud* Kustow, 2005: 9). El conflicto forma parte de la vida y el joven Brook comienza a dar muestras de una gestión inteligente de los aspectos dramáticos que inevitablemente nutren la existencia de los seres humanos.

A los diez años Brook es feliz con sus juguetes: «I had my camera and my puppet theatre, I was passionate about photography⁸» (*apud* Kustow, 2005: 11). Un teatro de ju-

guete en el que realiza su primera representación de *Hamlet*, interpretando él mismo todos los personajes. «El cine y el teatro» crean mundos fascinantes, «parecían hechos para ayudarle a uno a ir “a otro sitio”» (Brook, 1998a: 20). «De pequeño tenía un ídolo. No era una deidad protectora, era un proyector de cine. Durante mucho tiempo no me permitieron ni tocarlo, porque los únicos capaces de entender sus entresijos eran mi padre y mi hermano. Después llegó el tiempo en el que se me consideró de suficiente edad como para sujetar y ensartar los carretes de películas Pathé de nueve milímetros y medio, armar una diminuta pantalla de cartulina en el proscenio de mi teatro de juguete y mirar con siempre renovada fascinación las rayadas imágenes grises» (Brook, 1998a: 18).

Brook ama sus juguetes, pero detesta la escuela primaria y todo el repertorio de intimidación, adulación, ignorancia y xenofobia con el que humilla, maltrata e instruye a sus alumnos. Como chico listo, alegre, romántico —«I am a romantic, everything new and unusual interests me⁸» (*apud* Trewin, 1971: 14)— y poco gregario, es blanco perfecto para la burlas de los alumnos más poderosos de la rígida jerarquía de la escuela. Sus continuos ataques hacen del joven Brook un chico introvertido y extraño para el resto (Kustow, 2005: 11), un ser solitario y sensible con inquietudes artísticas, al que no interesa una educación convencional. Para Brook, los profesores cierran y bloquean la capacidad expresiva de las personas. Si hay que aprender algo, un profesor es la última persona en quien confiar. No obstante, son las enseñanzas de dos de sus maestros de infancia las que marcan el camino: queda fascinado por la pregunta que le plantea un profesor de instituto: «¿Por qué el ritmo es el factor común de todas las artes?» (Brook, 1998a: 34); y embelesado por su profesora de piano, Mrs. Biek, que le enseña lo importante que es estar preparado antes de ejecutar una pieza. Brook acoge estas enseñanzas como desafíos personales y comienza a desarrollar un pensamiento que poco a poco va arraigando en su personalidad: la destrucción de las certezas. Barre de su cabeza modelos de pensamiento que caen en lugares comunes, como por ejemplo la noción de que el progreso se adquiere poco a poco, o paso a paso, para sustituirlos por una filosofía del presente: cada momento es ahora o nunca, o se esfuma para siempre. Pone en tela de juicio todo lo que hasta ese momento ha dado por ideas fijas e inmutables. Aprende a escuchar con todo el cuerpo y a centrarse en el aquí y ahora. Cada clase con Mrs. Biek es, además de un aprendizaje musical, un aprendizaje para la vida. La música es para compartir, los conceptos de vergüenza y timidez no pueden servir como excusa con la que evitar el encuentro con un público. Siempre hay que ofrecer un resultado, es decir, presentar aquello en lo que uno ha estado trabajando, y es esta meta final la que ofrece sentido y emoción al aprendizaje. Estar alerta y preparado de manera humilde y, sobre todo, relajado para que la energía fluya sin esfuerzo. «Todo mi trabajo, hasta el día de hoy, es un intento de llevar a la práctica lo que aprendí durante aquellas extraordinarias sesiones» (Brook, 1998a: 37).

8. «Tenía mi propia cámara y un teatro de títeres. Me apasionaba la fotografía».

9. «Soy un romántico y todo lo nuevo e inusual me atrae».

Los métodos y las aptitudes empleados en la Westminster School son fascistas y dañan la sensibilidad de un alumno como Brook (Kustow, 2005: 12). El desacuerdo con la política que sigue el sistema inglés de enseñanza y sus métodos de educación cala hondo en la personalidad del futuro director. Veinte años más tarde, en la película *Lord of the Flies*, que cuenta la historia de un grupo de niños perdidos en una isla tras sufrir un accidente aéreo, Brook pone en evidencia estos asuntos. No obstante, toda la animadversión contra el sistema educativo no tiene como consecuencia su fracaso escolar. Por el contrario, estos percances no pueden impedir que obtenga un éxito sobresaliente, destacando como un magnífico estudiante en todas las disciplinas (Kustow, 2005: 12).

La atracción y pasión por viajar, «algo que educa tanto como la universidad», la adquiere a través de la influencia de su padre. El viaje como herramienta de aprendizaje y crecimiento se convierte desde este momento en algo importante en la vida de Brook; el viaje como necesidad, desafío e inquietud constantes (Brook, 1998a: 36).

También es muy temprana su afición e interés por la fotografía, el cine y la literatura. *The Good Companions* y *Angel Pavement*, de J. B. Priestly, *The Garden of Allah* de Robert Hichens, llevado al cine con Marlene Dietrich y Charles Boyer, o el libro de política *Mussolini's Roman Empire* se encuentran entre sus intereses de lectura (Kustow, 2005: 15). Es también un ávido lector de toda la información que aparece en las revistas de cinematografía más importantes de la época y permanece atento a las críticas que aparecen en *The Observer*, publicación dedicada a la ciencia y la tecnología. A la edad de dieciséis años tiene un perfecto conocimiento teórico de muchas de las facetas del oficio cinematográfico (Kustow, 2005: 16).

Con once años desarrolla probablemente una adenitis —«tubercular boils» en palabras de Michael Kustow (2005), o «glandular disease» según la descripción de J. C. Trewin (1971)—, motivo por el cual viaja a Suiza, acompañado por su madre, en busca de reposo y curación. En 1939 regresa de Suiza para ingresar en la Gresham's School, escuela que, a diferencia de Westminster, aplica una metodología abierta y un sistema de enseñanza flexible y tolerante. No obstante, con el paisaje suizo todavía en su imaginación y desanimado por su regreso a Inglaterra, Brook se siente desubicado. Así lo refleja una inquieta carta enviada a un amigo de infancia, Robert Facey:

28.6.1939

I had better begun with the school. I must pass through photography to politics —stopping at J. Dunne's *Experiment with Time*. I've only got a quarter of an hour before prep, now. And I have so little free time. What with photography, music... I don't know whether I like this place immensely or detest it infinitely! My emotions are in some far extreme. What a lot of nonsense I am writing! It must be because I am in a bad mood again¹⁰.

Peter Brook (*apud* Kustow, 2005: 16)

10. He comenzado algo mejor con la escuela. Paso de la fotografía a la política con parada en *Un experimento con el tiempo*, de J. W. Dunne. Tengo muy poco tiempo libre. Ni para la fotografía, ni para la música... No sé si este lugar me gusta inmensamente o por el contrario lo detesto profundamente. Mis emociones se encuentran entre estos dos extremos. Veo que estoy escribiendo un montón de tonterías. Debe de ser porque estoy otra vez de mal humor.

Durante el proceso de adaptación y con las emociones a flor de piel, celebra con entusiasmo sus nuevos descubrimientos en poesía del autor T. S. Elliot y sus clases de piano con Mrs. Biek, al tiempo que crea un nuevo e interesante grupo de amigos (Kustow, 2005: 16). Brook comienza a encontrar su lugar en el mundo justo en el momento en que la amenaza de la Segunda Guerra Mundial está más cerca. Fantasea con la idea de realizar una película basada en el poema de T. S. Elliot *Rhapsody on a Windy Night*. Por alguna razón, también brotan miedos y contradicciones: teme que nunca pueda convertirse en escritor y esto lo deprime. En una nueva carta a su amigo Facey, comenta: «I am most unprolific and produce about one piece of prose or verse every three months, [...] the war is becoming more and more depressing. I try not to think about it¹¹» (*apud* Kustow, 2005: 17).

En el verano de 1939, cruza la frontera española por los Pirineos, en un viaje que realiza con su familia, y toma contacto con el ambiente de un país ya gobernado por un régimen fascista. Estas son sus impresiones escritas en otra de sus cartas a Robert Facey:

We crossed the frontier at La Hendaye. The first impression of Spain is of the great number of young soldiers, shabbily dressed in dirty open-neck shirts and ragged breeches, who lounge about in small groups doing absolutely nothing.

There are a lot of refugees returning to Spain. I saw two of these soldiers having their little suitcases searched at the Customs House. A Spanish soldier tried to prevent me looking, but I saw the guard rip up the lining of the case and take out a slip of paper, which he perused carefully. The young soldier, not yet 18, went pale and watched him nervously. I did not see any more.

We were escorted by an especial official Army Guide in especial style state char bancs. The guide —a very nice young fellow— wore the party costume: black jacket, tie, and breeches, red (!!) beret. He looked so honest that I think he must believe all that he was saying against the Reds. That the Reds murdered, that the Reds pillaged churches, that the Reds used dum-dum bullets, etc., etc. When we passed through Irún and saw streets of houses in ruins that the Reds, he said, dynamited in retreating: “Franco only bombed military objectives —never civilians!!!”¹²

Peter Brook (*apud* Kustow, 2005: 18)

11. «No siento que sea muy productivo escribir una pieza, ya sea de prosa o verso, cada tres meses [...]. La guerra hace que todo sea cada vez más y más deprimente, aunque trato de no pensar en ello».

12. Cruzamos la frontera por Hendaya. La primera impresión de España es el gran número de jóvenes soldados, pobremente vestidos con sucias camisas de cuello abierto y pantalones andrajosos, que descansan en pequeños grupos sin hacer absolutamente nada.

Hay una gran cantidad de refugiados que regresan. He visto a dos soldados con sus pequeñas maletas en busca de una casa. Un soldado trató de impedirme que curioseara, pero vi cómo uno de los guardias le sustrajo la maleta y la abrió, sacando un trozo de papel mientras lo amenazaba. El joven soldado, de no más de 18, se puso pálido y nervioso. Ya no pude ver nada más.

Fuimos escoltados por un guía oficial del ejército. El guía, un chico joven y amable, iba vestido con una chaqueta negra, corbata, pantalones y una boina roja. Parecía tan honesto y convencido de todo lo que decía sobre los rojos. Que los rojos son unos asesinos, que queman y saquean iglesias matando a la gente... Cuando pasamos por Irún y vimos las casas en ruinas, nos dijo: «Franco solo bombardea objetivos militares, ¡nunca civiles!».

En su regreso, al darse de bruces con el ambiente religioso de la ciudad francesa de Lourdes, continúa:

I cannot find anything to contradict my agnosticism (I go no further than that). You see, although my credulousness urges me to accept the authenticity of the miracles quoted in the guide-book, and to close my eyes on the underlying commerciality, the fat sleek priests, the countless shops making fortunes out of pseudo-relics and candles, [...] every ounce of common sense in my body cries out at the idea of a deity using such devious methods¹³.

Peter Brook (*apud* Kustow, 2005: 18)

Su inquietud y curiosidad le hacen tomar contacto y recibir con terror las ideas que Adolf Hitler vuelca en su famoso y polémico libro, *Mein Kampf*, donde expone la ideología política del nacionalsocialismo (Kustow, 2005: 19). En el hogar se viven con desilusión y decepción los acontecimientos políticos que están sacudiendo la vieja Europa, como el pacto nazi-soviético firmado por Stalin y la servidumbre que ofrece Mussolini a Hitler. Todas estas cuestiones molestan y desestabilizan a un espíritu sensible como el del joven Brook.

En la Gresham's School comienza a desarrollar su creatividad literaria realizando sus primeras publicaciones en la revista de la escuela, *The Grasshopper*. En 1939, escribe un historia titulada *L'après-midi d'un faune*, de estilo preciso y cuidada articulación dramática; reivindicativo, rabioso, rebelde e individualista, muestra su rechazo hacia la ideología gregaria de la escuela, tan presente en los discursos aleccionadores de los profesores ingleses de la época. Discursos que versan acerca del significado y la importancia de pertenecer a un grupo que comparte un sentimiento común que trasciende al individuo. En *L'après-midi d'un faune*, Brook da rienda suelta a una prosa apasionada y romántica; afirma: «Art must be alive and vibrant, it must appeal to the violence of the soul, and not to the aloofness of the dissecting mind»¹⁴ (*apud* Kustow, 2005: 19). Un tono literario que es reflejo de algunos descubrimientos que tienen que ver con su vida amorosa de aquellos tiempos:

When I was about fifteen, I had a sort of love affair —it didn't go much beyond going for walks and holding hands— with a boy who was twelve or thirteen, a junior. A romantic friendship —I didn't even know that homosexuality existed as such until I was about nineteen. At my first job in films, I remember a woman saying, "He's queer", and I said, "What's queer? What does it mean?" and they all sniggered. The boy was told he wasn't to see me.

13. No puedo encontrar nada que contradiga mi agnosticismo. No voy más lejos, aunque mi credulidad me impulsase a creer y aceptar la autenticidad de los milagros descritos en la guía y a cerrar los ojos sobre todo el uso comercial del asunto, con sus tiendas y sacerdotes elegantes haciendo fortuna del negocio, [...] hasta la última fibra de mi cuerpo se escandaliza ante la idea de una deidad que utilice tales métodos de persuasión.

14. «El arte debe ser algo vivo y vibrante, debe apelar a la violencia del alma y no a la indiferencia de una mente diseccionada».

I was banned from seeing him and him me. You can't imagine my fury. Absolute fury. They wouldn't explain it as such. I could only see it as an incredible violation of independent rights by an aged establishment, which I didn't believe in. Myself I believed in more¹⁵.

Peter Brook (*apud* Kustow, 2005: 20)

Mucho más misteriosa y profética parece *Yogi*, una historia publicada también en *The Grasshopper* en enero de 1940. Un renacimiento, un conflicto entre el deseo de explorar el mundo o su renuncia en favor de una vida interior más profunda y verdadera. A los quince años de edad, Brook ya muestra inclinación e interés por los aspectos místicos y espirituales de la existencia, la dedicación a una búsqueda interior y su confianza en hallar en la cultura oriental los ingredientes necesarios para tales propósitos (Kustow, 2005: 21).

Brook cuenta con dieciséis años y el cine le apasiona (Trewin, 1971: 14). El verano anterior a su ingreso en la universidad de Oxford, consigue un empleo en los Merton Park Film Studios, ubicados en la parte sur del distrito londinense de Wimbledon. Estos estudios se encuentran al servicio de la Crown Film Unit, que los utiliza como herramienta de propaganda audiovisual al comienzo de la guerra (Kustow, 2005: 24). Brook se familiariza con muchas de las facetas del oficio cinematográfico. Está tan entusiasmado aprendiendo las técnicas del celuloide que no parece decidido a ingresar en la universidad. No obstante, su padre lo persuade para que inicie sus estudios superiores. Al término de la estación estival, Brook abandona su trabajo e ingresa en la Universidad de Oxford (Trewin, 1971: 15), donde estudia Lengua y Literatura. Sin embargo, sus inquietudes artísticas y su interés por el cine y el teatro no desaparecen.

Excusado de realizar el servicio militar por su enfermedad infantil, se matricula en el Magdalen Collage, Oxford, en 1942, con tan solo diecisiete años de edad. Se interesa rápidamente por el mundo de la escena dramática y colabora como asistente de dirección del profesor Neville Coghill en la producción de *A Midsummer Night's Dream* de W. Shakespeare; un proyecto que se desarrolla dentro del programa cultural de la universidad y por lo tanto bajo la rígida jerarquía de sus normas internas. Esta situación no le satisface. Receloso por el control excesivo y la rigidez de su funcionamiento, Brook abandona pronto este tipo de prácticas. Opina que el teatro en Oxford se encuentra en manos de académicos conservadores sin ningún tipo de escucha hacia las sugerencias de sus alumnos, y mucho menos hacia la opinión de un recién llegado, como es su caso (Brook, 1998b: 22). Después de graduarse en el Magdalen College en la universidad Oxford, comienza de manera profesional su carrera en el teatro.

15. Cuando tenía unos quince años tuve una especie de historia de amor, que no fue más allá de salir a dar paseos, cogido de la mano de un niño de unos doce años. Una amistad romántica. Por aquel entonces, no sabía si quiera que la homosexualidad existiera. No lo supe hasta que cumplí los diecinueve años, en mi primer trabajo para el cine. Recuerdo a una mujer diciendo: «Es raro». «¿Qué es raro?», le pregunté, y se rio todo el mundo. Finalmente, de aquella relación, recuerdo cómo prohibieron que nos viéramos. La furia se apoderó de mí. No nos dieron ninguna explicación. Yo solo lo veía como una gran injusticia, una violación de nuestros derechos por un sistema educativo que imponía unas leyes que no compartía y en las que ya nunca volví a creer.

2.2. EL DIRECTOR DE ESCENA

Siempre definiéndose a sí mismo como un buscador —«Si llegas con un espíritu totalmente sereno y no dependiente, pero totalmente dispuesto a correr riesgos, decidido a buscar en todas partes con la esperanza de encontrar algo, puede que seas un gran buscador, el buscador no es ingenuo, ni débil, ni pasivo, sino que busca con la mente abierta» (*apud* Croyden, 2003a: 145)—, Brook inicia su práctica artística a los diecisiete años de edad, cuando dirige en el Torch Theatre, en la ciudad de Londres, en 1942, la producción *Dr. Faustus*, a partir del texto de Christopher Marlowe, de escasa repercusión mediática y rápidamente olvidada. La producción se realiza con la ayuda de unos compañeros de estudios y la obra se estrena en el pequeño escenario del Torch Theatre Club (Trewin, 1971: 15). Después de otras tantas puestas en escena, en 1945, bajo el seno del Birmingham Repertory: *Man and Superman*, de Bernard Shaw; *King John*, de William Shakespeare; y *The Lady from the Sea*, de Henrik Ibsen; salta a la escena nacional en 1946 con *Love's Labour's Lost*, en el Shakespeare Memorial Theatre en Stratford-upon-Avon (Trewin, 1971: 23). Desde entonces, solo estará fuera del panorama público y del éxito mediático cuando decide efectuar un viaje por regiones remotas del mundo en busca de las raíces olvidadas del teatro (Heilpern, 1999). No obstante, regresará para exponer y desarrollar sus hallazgos en producciones de gran éxito en la escena local e internacional.

Los objetivos de la búsqueda *brookiana*, aunque siempre centrados en la escena, no son fáciles de definir. Inicialmente limitados estrictamente a aspectos de interés formal, evolucionarán hacia experimentos y puestas en escena que plantean inquietudes metafísicas y trascendentes (Hunt y Reeves, 1995). Durante su etapa de estudiante en el Magdalen College en Oxford, y en tiempos todavía de la Segunda Guerra Mundial, logra poner en pie la producción de una película con la ayuda de unos compañeros de estudios: *A Sentimental Journey*, de Laurence Sterne (Kustow, 2005: 30). Realiza ayudantías de dirección y colabora en la redacción y corrección de guiones cinematográficos en el Ministerio de Información, Sección de Documentación del Gaumont British, gestionado por la Wardour Street Company, bajo la dirección de J. Arthur Rank. En estos tiempos, Brook declara: «I want to be a vampire of the outside world and at intervals to give back the blood I have drawn out, in some creative form. I want to change and develop, and dread the thought of standing still» (*apud* Trewin, 1971: 17). Su pasión por el cine hace que convertirse en director de este medio esté entre sus deseos principales (Brook, 1998b), pero la industria cinematográfica inglesa del momento, demasiado rígida y cerrada en un claro monopolio, no ofrecerá ninguna oportunidad a un chico cuya impaciencia y afán de dirigir no le permiten la espera que se exige en el medio. Después de enfrentarse a la impenetrabilidad de la industria cinematográfica, Brook se encontrará, curiosamente, con una gran apertura del teatro inglés de la época.

El teatro de la década de los cuarenta tuvo muchos nombres gloriosos: fue el teatro de Jouvett y de Bérard, de Jean-Louis Barrault, de Clavé en el *ballet*, de *Don Juan*, *Anfitrión*,

la loca de Cabillot, de la reposición de *La importancia de llamarse Ernesto* por John Gielgud, de *Peer Gynt* en el Old Vic, de *Edipo* y *Ricardo III* de Olivier, de la *Dama no es para la hoguera* y *Venus observada*, de Massine en el Convent Garden, con *El sombrero de tres picos*, con el mismo montaje de quince años antes. Fue un teatro de color y movimiento, de hermosas telas, sombras, palabras excéntricas y en catarata, de vuelo de la fantasía y hábiles trucos mecánicos, de ligereza y de toda clase de toda clase de misterio y sorpresa; el teatro de una Europa destruida que parecía compartir un solo objetivo: recuperar el recuerdo de una gracia perdida (Brook, 1968b: 63).

Ávido e impaciente, aprovecha rápidamente esta situación y, en un corto espacio de tiempo, logra poner en marcha una exitosa y brillante carrera como director teatral, trabajando con actores ingleses de la talla de John Gielgud, Laurence Olivier y sobre todo Paul Scofield, y ocupándose tanto del teatro isabelino como de autores contemporáneos. Brook afronta la dirección escénica de manera impulsiva, rebelde y con un claro rechazo al teatro representado por la denominada *old guard* (Hunt y Reeves, 1995). De sus primeros trabajos con el director inglés y apelando a su manera de dirigir, Scofield declara: «Peter is not interested in rules, in tried and tested formulae for success; and if the criterion for success is whether or not it works, he will treat that stricture with calm disregard. His qualities are mysterious, he is the servant of the “idea”, “word”, and of his kaleidoscopic imagination¹⁶». (*apud* Kustow, 2005: 42). Más adelante será la gira de *Titus Andronicus*, en 1955, lo que le permitirá, siendo ya muy conocido en Inglaterra, mostrar su talento al resto de Europa. Con motivo del estreno, el periodista Caryl Brahms, en la revista *Plays and Players*, califica a Brook de «director genial» (Helfer y Lonely, 1998: 71). Declara que el director inglés domestica la barbarie sin que la obra pierda su carga agresiva. El acierto parece estar en la habilidad de mostrar el poder de la violencia sin derramamiento de sangre, evitando la explicitud de las escenas sangrientas de asesinatos y mutilamientos, y aplicando en su lugar sugerentes soluciones escénicas que resaltan los aspectos simbólicos (Helfer y Lonely, 1998: 71). En este periodo estrena también *Hamlet* (1955) y *La tempestad* (1957), con una clara renovación en la forma de abordar al clásico universal.

Atendiendo a todo lo dicho hasta ahora, se podría afirmar que lo que Brook buscaba en el teatro fuera, de alguna manera, obtener la fama que le permitiera dirigir películas. Esta posible oportunidad le llega en 1952 cuando rueda la película *The Beggar's Opera*, de John Gray, con Herber Wilcox y Laurence Olivier¹⁷ como protagonistas. Si este drama musical ambientado en el siglo XVIII hubiera tenido el éxito deseado, es posible que la carrera de Brook como director de cine hubiera despegado (Hunt y Reeves, 1995), siendo otra la historia que ahora estaríamos contando. No obstante, aunque no tiene el éxito deseado y su carrera queda centrada en el teatro, Brook no dejará de hacer cine. En el futuro llegan títulos como *Moderato Cantabile* (1960), a partir de un texto de Marguerite Duras, de producción francesa y con unos ya famosos Jean Moreau y Jean Paul Belmondo; o *Lord of*

16. «Peter nunca estuvo interesado en las reglas, en un tratado que tuviera la fórmula del éxito. Sus cualidades son misteriosas. Se encuentran al servicio de una “idea”, de la “palabra”, y de su imaginación caleidoscópica».

the Flies (1963), basada en la novela de William Golding, considerada hoy día como una película de culto (Helfer y Lonely, 1998: 122), estrenada justo el año antes de su gran éxito teatral con *King Lear* (1962), con el que su carrera en la escena adquiere un rumbo muy distinto. Son los años sesenta y se están produciendo nuevos e importantes cambios en el teatro europeo. Ha surgido un modo distinto de afrontar la dramaturgia contemporánea de la mano de poetas como Ted Hughes en Inglaterra, Rober Lowell en América, Zbigniew Herber en Polonia y un largo etcétera, que conforman la corriente de un fenómeno que el crítico y escritor A. L. Álvarez llama «contra el principio de nobleza» (*Against the gentility principle*) (apud Kustow, 2005: 126), y que surge como respuesta a los acontecimientos de una realidad brutal a la que estos artistas no pueden ser indiferentes: Auschwitz, Hiroshima, los conflictos de la guerra fría, etc. Con *King Lear*, Brook realiza una puesta en escena visionaria que marca un punto de inflexión en la forma de afrontar uno de los textos más importantes de Shakespeare. Una tragedia que viaja a través de un túnel oscuro y que, junto con su producción de *Midsummer Night's Dream*, de 1970, revoluciona para siempre el modo en que se llevan a escena los textos del gran poeta y dramaturgo inglés. Brook declara: «Mi verdadero objetivo es intentar rodearnos de las condiciones que nos permitan, en el teatro actual, lograr lo que Shakespeare lograba en el papel, o sea, hacer coincidir estilo y convenciones completamente distintos sin absolutamente ninguna sensación de incómodo anacronismo» (Brook, 1987a: 155). La puesta en escena que Brook realiza de *King Lear* adquiere un tono estático, de ritmo lento y con largas pausas, que producen enormes contrastes con los frenéticos estallidos de violencia de Lear y sus caballeros volcando mesas mientras se divierten. Por otra parte, el uso de la palabra se realiza con la cadencia justa y una perfecta dicción, que da como resultado una claridad en el enunciado que hace las delicias de los espectadores (Helfer y Lonely, 1998: 49).

Lo que Brook hizo con *King Lear* en 1962 responde a su particular concepción del teatro en general y a su personalísima interpretación de esta tragedia. Brook es «creativo» o no es nada, dicho sea en el mejor y en el peor sentido del término. Su *Lear* se asociaba inmediatamente con el teatro del absurdo y de la crueldad. Leggatt no oculta que la producción fue sumamente polémica y cita comentarios hostiles, algunos de los cuales no parecen carecer de fundamento. Personalmente, Leggatt sostiene que esta producción fue para él una de las ex-

17. La gran estrella de cine Laurence Olivier es uno de los productores del proyecto, además de dar vida al protagonista. Este hecho provoca inevitables discrepancias y enfrentamientos con el director inglés. Ni este ni Olivier llegan a un acuerdo en el modo en que debe ser interpretado el personaje de Macheath, tampoco en cuanto a la contratación de un por entonces desconocido Richard Burton, del que Olivier y su socio Wilcox no quieren oír hablar. Brook se empeña en rodar en blanco y negro, Wilcox insiste en realizar la película en color; Wilcox habla de un estreno suntuoso por todo lo alto que Brook no comparte. El estreno (oficial) tendrá lugar finalmente el día 3 de junio de 1953 como parte de la festividad de la Coronación de la Reina (Kustow, 2005: 74-75). No obstante, existen algunas contradicciones entre las fuentes consultadas; J. C. Trewin (1971: 65) afirma que el estreno tiene lugar en el Rialto Cinema, el 31 de mayo del mismo año, tres días antes del estreno citado por Kustow, con un público compuesto por unas 450 personas pertenecientes al séquito real, y según la versión de Richard Helfer y Glenn Loney (1998), tendríamos un pase privado el día 5 de mayo y su estreno oficial justo un mes más tarde, el día 5 de junio. En cualquier caso, lo que sí parece claro es que la recepción se realiza en presencia de algunos importantes miembros de la corte oficial, entre los que se encuentra Sir Norman Gwatkin, encargado de vigilar el contenido y la temática de las obras que se estrenan en Inglaterra y con el que Brook no simpatiza. Económicamente hablando, la película resulta un auténtico fracaso. Brook declara en una entrevista al periódico *The Guardian* el 29 de noviembre de 1962: «And, you know when you flop to the tune of a quarter of a million pounds, you have to do penance until the people concerned forget you or die off. (Cuando se fracasa con una producción de un cuarto de millón de dólares, uno tiene que hacer penitencia hasta que la gente se olvide de ti, o morir definitivamente)» (apud Trewin, 1971: 69).

perencias teatrales más inolvidables. Algunos de los aspectos más controvertidos han dejado de serlo: el espacio vacío, el vestuario primitivo pero sin adscripción temporal, la evitación de efectos «realistas» (Gloucester no estaba en Dover, sino en un escenario), etc. Leggatt destaca la austeridad en la presentación y el realce de la crueldad, pero admite que se logró a costa de supresiones textuales significativas. Por citar un ejemplo, Brook eliminaba el consuelo de los criados de Gloucester después que a este le hubieran sacado los ojos. Se puede decir que el texto del infolio de 1623 también prescinde de este pasaje. Pero como en el teatro isabelino las representaciones se efectuaban sin interrupción, la supresión adelantaría el encuentro entre Gloucester ciego y su hijo Edgar que viene a continuación. En cambio, Brook eliminaba el pasaje y utilizaría el descanso entre estas dos escenas. Es más, los criados permanecían en escena, pero no consolando a Gloucester, sino empujándole de un lado para otro mientras despejaban el escenario, lo que no tiene justificación en ninguno de los dos textos originales y se opone a lo que figura expresamente en la edición en cuatro (Q). Brook se proponía eliminar o minimizar los aspectos humanitarios y las relaciones paternofiliales y, al llegar el conflicto entre Lear y Goneril, llevaba más lejos que nadie la tradición escénica inglesa que (al parecer, ateniéndose al punto de vista interesado de Goneril) convierte el séquito de Lear en una cuadrilla de brutos: en esta producción, y más aún después en su versión cinematográfica, el séquito parecía la escolta de Atila. Como dice el propio Leggatt, «interpretation became adaptation; the production made a strong clear statement but at the cost of blocking some of the play's own signals» (Pujante, 1992).

Paralelamente, Brook escribe incisivos y apasionados artículos en la revista *Encore*, donde habla de la crisis del teatro actual y apela por una reforma radical de la escena inglesa y del teatro como forma de expresión artística en un tono convulso y fracturado. Propone la restauración de todas las artes de manera radical, equiparando la acción del arte con lo que puede provocar la llama de un volcán en erupción; de lo contrario, habrá que dejar de pintar, escribir, balbucear o lo que sea aquello que los artistas hacen. Se pregunta también por qué el teatro es tan malo y encuentra la razón en su bajo y catastrófico nivel de exigencia. Alude a un teatro débil, acuoso, repetitivo, monótono e incluso estúpido. Lamenta también la razón de que no haya obras que tengan en cuenta el momento tan delicado en el que se encuentra el mundo, obras que reflejen la emoción, el movimiento, el conflicto, la tragedia, la miseria, la esperanza y la necesidad de emancipación. Critica un teatro que se debate únicamente entre la élite de la poesía de los clásicos o la monótona prosa de los textos contemporáneos. Se pregunta por qué no sigue nadie el camino de Brecht, por qué los actores carecen de la pasión necesaria, por qué son tan perezosos e indisciplinados, incapaces de pensar en otra cosa que no sea su propio éxito personal, en vez de soñar con el teatro, de luchar por el teatro. Tampoco entiende Brook la razón de que el teatro de su país se encuentre en manos de gente incompetente, de villanos sin otro interés que el económico, insertados profundamente en el sistema. Declara que Inglaterra destruye a sus artistas. Afirma que existe una ilusión de libertad que es la realidad de una falacia. Todo se encuentra politizado, y el esnobismo y la impostura reinan por doquier. Alude además a

todos los intereses creados de los que no se habla. Concluye Brook su artículo explicando que no es que se les diga a los artistas qué es lo que tienen que hacer, sino que se crea el clima adecuado para que solo les sea posible hacer aquello que el poder desea, castrando inevitablemente su propia iniciativa. En sus propias palabras:

Either we restore all the arts to a central attitude and necessity, finding an analogy between a gesture made in painting or the theatre, and a gesture made by lava in a volcanic explosion, or we must stop painting, babbling, writing, or doing whatever it is we do.

Peter Brook (*apud* Kustow, 2005: 139)

Why then is the theatre so bad? Because, let's face it, it is on catastrophically low level: weak, watery, repetitive, drab and silly. Why are there no plays that reflect the excitement, the movement, the change, the conflict, the tragedy, the misery, the hope and the emancipation of the highly dramatic moment of world's history in which we live? Why are we given the choice between colour and poetry in the classics, or drab prose in contemporary drama? Why has no one followed on Brecht's track? Why are our actors lazy and passionless? Why do so few of them do more than two hours a day? Why do so few of them think theatre, dream theatre, fight for theatre, above all practice theatre in the spare time at their disposal? Why is the talent in this country —and the goodwill— frittered away in a mixture of ineffectual villains or a race of villains: I think the villain is deeply buried in the system, it lies in laws that operate at almost all levels...

For England destroys artists. This is a peculiar property of our social system. In England the edge (and what else matters) is rapidly knocked off an artist —not by a concerted and wicked policy of them —but by the artist's best friends. Social snobbery in England takes many forms, infinite in their variety, subtle in their invisibility; powerful in the illusion of total freedom they seem to give. No one presses the artist to do anything —all they do is to create a climate in which he only too readily will castrate himself...

Peter Brook (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 67)

Afirma el director que ninguna institución debería preocuparse por el número de asientos vacíos, excusando su decisión en una falta de rentabilidad económica: «By this I mean that the subsidy should cover all that such a theatre could lose even if every seat were empty at every performance» (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 67). Parece incomprensible una política comercial que antepone el dinero a un teatro de calidad. Brook apuesta, abiertamente, por un teatro financiado por el estado, donde se pueda desarrollar libremente un proyecto artístico coherente.

Para Brook es prioritario centrarse en la importancia del trabajo del actor y su presencia escénica, y su búsqueda teatral se vuelve más radical, aumentando el trabajo sobre la voz y el cuerpo. Se pregunta: «¿Por qué, para qué el teatro? ¿Es un anacronismo, una curiosidad superada, superviviente como un viejo monumento o una costumbre de exquisita rareza? ¿Por qué aplaudimos y a qué? ¿Tiene el escenario un verdadero puesto en nuestras

vidas? ¿Qué función puede tener? ¿A qué podría ser útil? ¿Qué podría explorar? ¿Cuáles son sus propiedades especiales?» (Brook, 1968b: 56). Afirma que no existe nada parecido en el panorama teatral que se aproxime a la revolución de la pintura sucedida cincuenta años atrás. ¿Sabemos acaso, se pregunta Brook, dónde nos encontramos con respecto y en relación con lo real y lo irreal, el rostro de la vida y sus corrientes ocultas, lo abstracto y lo concreto, la historia y el ritual? ¿Cuáles son los hechos hoy? ¿Son concretos, como los precios de los salarios por las horas de trabajo, o abstractos, como la violencia y la soledad? Y en relación con la vida del siglo xx, ¿no son quizá los aspectos abstractos como la velocidad, la tensión, el espacio, el frenesí, la energía, la brutalidad, etc., cosas que afectan nuestras vidas de una manera más clara que aquellos otros llamados concretos? ¿Podemos relacionar estas cuestiones con el trabajo del actor y el ritual de la actuación para encontrar el teatro que necesitamos?

I'm interested in why the theatre today in its search for popular forms ignores the fact that in painting the most popular form in the world today has become abstract. Why did the Picasso show fill the Tate with all manner of people who would not go to the Royal Academy? Why do his abstractions seem real, why do people sense he is dealing with concrete vital things? We know that the theatre lags behind the other arts because its continual need for immediate success chains it to the slowest members of its audience. But is there nothing in the revolution that took place in painting fifty years ago that applies to our own crisis today? Do we know where we stand in relation to the real and the unreal, the face of life and its hidden streams, the abstract and the concrete, the story and the ritual? What are "facts" today? Are they concrete, like prices and hours of work —or abstract like violence and loneliness? And are we sure that in relation to twentieth-century living, the great abstractions —speed, strain, space, frenzy, energy, brutality— aren't more concrete, more immediately likely to affect our lives than the so-called concrete issues? Mustn't we relate this to the actor and the ritual of acting to find the pattern of the theatre that we need?

Peter Brook (*apud* Kustow, 2005: 115)

«Si un creador tan eminente como Peter Brook, con un estilo tan acabado y personal, vuelve los ojos a Artaud, no es para ocultar sus propias debilidades o para imitarlo: sucede que en un cierto grado de su desarrollo se siente de acuerdo con Artaud y necesita una confrontación con él, lo prueba, y retiene todo lo que resiste a la prueba. Sigue siendo él mismo» (Grotowski, 1968: 78). El contacto con las teorías de Artaud llega a través de la lectura en 1959 de *El teatro y su doble*. Brook descubre en las páginas del libro un oasis en el desierto del que está compuesto el panorama teatral del momento. En otro de sus artículos para la revista *Encore*, titulado *Search for Hunger*, Brook describe a Artaud como un visionario que roza la locura y traspasa sus límites. Para Brook, los textos de Artaud rebosan inteligencia y hablan del teatro en un sentido profundo lleno de significado (Hunt y Reeves, 1995: 68).

En 1964, comienza un taller llamado *Teatro de la Crueldad*, un proceso que dura doce semanas más cinco de actuaciones para mostrar un *work in progress* en la London Academy Of Music and Dramatic Art, LAMDA, en Kensington, con un esotérico programa titulado *A Spurt of Blood*. Tras este proyecto, muestra su trabajo de *Les paravents (The Screens)*, de Genet, y estrena *Marat-Sade*, de Peter Weiss. En 1966 crea un espectáculo sobre la guerra de Vietnam, *US*. En 1968 llegan *Oedipus* de Séneca y, en un encuentro internacional promovido por Jean Louis Barrault, una nueva versión de *The Tempest*, producto de una intensa experimentación. En 1970 dirige *A Midsummer Night's Dream*, y ese mismo año formará el Centro Internacional de Investigación Teatral (CIRT: *Centre International de Recherche Théâtrale*) en París, cuya primera producción será *Orghast* en 1971. Su pasión por el cine le lleva a que parte de su proyecto artístico consista también en grabar, tanto para la gran pantalla como para la televisión, algunas de sus producciones teatrales más importantes o de mayor repercusión mediática. Como ejemplos tenemos la grabación de las tres versiones de *Carmen*, o el impresionante proyecto llevado a cabo con *Le Mahabharata*, sin olvidar los éxitos de *Marat/Sade* o *King Lear*.

Más allá de las razones que le llevan a inclinar su carrera en favor de la escena teatral y no tanto hacia el cine, lo que parece cierto es que Brook disfruta con el éxito que le proporciona su carrera como director teatral. Brook declara que, en todos los sentidos, la naturaleza profunda de su búsqueda y de su trabajo, y que explica la razón por la que ha sido capaz desde dirigir una comedia musical de *boulevard* hasta viajar al corazón de África con sus actores, gira en torno a dilucidar una sola y única cuestión: ¿cuál es la naturaleza del teatro? «He estado describiendo círculos en torno a una pregunta, la única pregunta que me interesa: ¿cuál es la naturaleza de la experiencia teatral? ¿Para qué? ¿En qué consiste?» (*apud* Croyden, 2003a: 103).

Atendiendo a su biografía, se observa que Brook busca desde sus primeras producciones experiencias de distinta índole. Disecciona con ansiedad todo aquello que cae en sus manos en una actividad frenética imparable. Revoloteando entre espectáculos tan dispares como *Measure for Measure*, *The Little Hut*, o *Irma la douce*; entre Stratford-upon-Avon, el West End, París o Broadway; por no hablar de sus años como director de producciones, cargo que él mismo inventa con tan solo 24 años, de la Royal Opera House de Covent Garden; da la impresión de ser un director poseído por la más insaciable curiosidad. Unos pocos ejemplos permiten hacerse una idea de la dimensión de esta prolífica y heterogénea actividad: la producción de óperas líricas como *Impression de Pelléas* (1992), de Debussy, o *Don Giovanni* (1998), de Mozart; el montaje de Shakespeare en francés con *La tempête* (1990); dos trabajos, *L'homme qui* (1993) y *Je suis un phénomène* (1998), extraídos de obras del neurólogo norteamericano Oliver Sacks y del ruso A. R. Lurija, respectivamente; obras como *Oh les beaux jours* (1995), de Beckett, *The Tragedy of Hamlet* (2000), reestrenada en francés como *La tragédie d'Hamlet* (2002), basada en la obra de William Shakespeare, *La mort de Krisna* (2002), dos espectáculos sudafricanos, *Woza Albert* (1989), de Percy Mtwa, y *Le costume* (1999), extraído de un cuento del escritor Can Themba; otros espectáculos tan

distintos entre sí como *Les Iks* (1975), *Ubu aux bouffes* (1977), *Mesure pour mesure* (1978), *L'os* (1979), *La conférence des oiseaux* (1979), *La cerisaie* (1981) de A. Chejov; sin olvidar otra importante película, *Meeting with Remarkable Men* (1979), inspirada en la vida del filósofo y pensador George Gurdijeff.

Brook siente, como se ha podido observar, la necesidad de explorar de verdad la naturaleza de aquello a lo que dedica su vida, el misterio del sentido de la actividad teatral, no solo a través de la práctica escénica, sino también a través de la teoría. Todas estas cuestiones cristalizan en el ya clásico libro de 1968 *The Empty Space* (*El espacio vacío*), en el que el director reflexiona, a través de la definición de cuatro conceptos de teatro (*Deadly Theatre*, *Holy Theatre*, *Rough Theatre*, *Immediate Theatre*; el «teatro mortal», el «teatro sagrado», el «teatro tosco» y el «teatro inmediato»), sobre la naturaleza de la experiencia escénica. Es a partir de aquí que muchos críticos hablan de una segunda etapa en la carrera del director inglés claramente diferenciada de lo que había hecho hasta el momento (Hunt y Reeves, 1995; Marowitz, 1973; Williams, 1998).

Esta brecha o ruptura con su primera etapa y el inicio de la segunda se produce concretamente en 1961, con el nacimiento de la Royal Shakespeare Company (RSC), creada por el director Peter Hall. El crítico y periodista Michael Billington, en *State of the Nation: British Theatre since 1945*, explica: «En 1960, un Peter Hall de 29 años se hizo cargo formalmente en Stratford-upon-Avon, e hizo los arreglos para transformarlo de un Festival de Shakespeare, de seis meses en un trabajo anual alrededor de una compañía permanente de teatro, una sede en Londres y una obra contemporánea nacional e internacional. Mirando atrás es difícil darse cuenta cuán radical era el sueño de Hall en aquel tiempo; o incluso cuánta oposición hubo para la creación de lo que fue oficialmente conocido en marzo de 1961 como la Royal Shakespeare Company».

Peter Hall se pone rápidamente en contacto con Peter Brook y le propone unirse como artista asociado a la nueva dirección del proyecto de la Royal Shakespeare Company, junto al director Michael St. Deins y la actriz Peggy Ashcroft. Brook acepta la oferta y se une al equipo de Hall, bajo la condición de optar a un grupo de investigación teatral al margen de la actividad oficial: un espacio en el que trabajar con sus actores sin la exigencia de ofrecer resultados y representaciones en público (Kustow, 2005: 113). El proyecto debe mantenerse al margen de las actividades de la RSC y de los montajes que se estrenan como parte del repertorio en Stratford-upon-Avon y teatros de la capital. Brook quiere centrarse en la experimentación, dando prioridad a sus colegas en las demás actividades. Brook inicia así el ya mencionado taller de investigación y experimentación, con un grupo seleccionado de actores, sin la presión de ofrecer resultados comerciales. Comienza, entonces, a desarrollar una labor encaminada en otra dirección y que marca el inicio de esta segunda etapa apuntada por los críticos antes citados. Este nuevo periodo dura hasta el año 1970. Su trabajo se desarrolla como un laboratorio de investigación subvencionado con dinero público, proveniente tanto de la RSC como del Teatro Nacional, y que da como resultado una serie de experimentos y espectáculos que, como se sabe, suponen un cambio radical en la relación de Brook con los procesos de crea-

ción. La consecuencia más importante es que Brook logra su objetivo de formar un núcleo de profesionales con los que trabajar de modo constante en el tiempo. No obstante, todavía se ve forzado a aceptar procedimientos de trabajo que no comparte, y sobre todo a acatar el poder de los directores artísticos que, por encima de los criterios del director de escena, deciden qué y cómo será aquello que finalmente subirá a los escenarios.

Es a partir de 1970 que Brook decide tomar el control absoluto de sus producciones. Para ello y movido por sus inquietudes funda, como se sabe, el Centro de Investigación Teatral (CIRT, *Centre International de Recherche Théâtrale*), en el que trata de analizar los elementos que hacen posible la comunicación entre los seres humanos. Este será su manifiesto:

El Centro de Investigación y Creación estará fuera de las exigencias capitalistas del mercado, tendrá un programa prolongado en el tiempo y no interrumpido por una fecha de estreno, que incluye largos periodos de ausencia para la investigación científica.

El Centro de Investigación y Creación, que está dirigido por Peter Brook, tendrá su sede en París.

El ministro francés de Asuntos Culturales proporcionará un local adaptado a las particulares aspiraciones del centro.

La actividad del centro comenzará en enero de 1970. El primer año estará dedicado prioritariamente a la investigación y preparación. Se crearán los elementos básicos que en años posteriores permitirán la expresión pública de formas dramáticas en continuo desarrollo. El centro se compondrá de dieciséis actores. Procederán de distintos países y su selección se ceñirá a la singularidad de sus experiencias.

Contará con directores, diseñadores, músicos y escritores, de diferentes historiales, pero solo con un mínimo de técnicos y personal.

Se trabajará en estrecha relación con el Teatro de la Royal Shakespeare.

El centro pretende trabajar, en varias ocasiones, en otros lugares del mundo, allí donde pueda crearse un espacio idóneo para sus actividades y donde su estancia pueda tener un resultado activo y un sentido.

Peter Brook, «Manifiestos» publicados en *Primer Acto*, nº 229, pp. 38-43

Para llevar a cabo una misión de tal envergadura, Brook contrata actores de distintas partes del mundo con la intención de iniciar una búsqueda en la que se abandonen, al menos de manera provisional, los sistemas habituales de comunicación y entendimiento, para poder averiguar cuáles son los impulsos que promueven un intercambio más profundo y verdadero entre las personas. La compañía recién formada viaja a África al encuentro de gentes que conservan intacto el sentido de una cultura ancestral no contaminada por los procesos occidentales de civilización.

We're going off to Africa at the end of the year with material which will be only half formed. But we're then, with Ted Hughes, going to be developing and developing, very much influenced by the fact that if one of the villagers gets up and walks out, we're to

rewrite, we're going to restage, and we're in fact going to be evolving our material exactly according to principles I've lived through in what is something which theoretically has to be totally rejected —the awful commercial theatre¹⁸.

Peter Brook (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 176)

A su regreso en 1974, Brook se instala con su compañía definitivamente en París e inaugura, junto a Micheline Rozan, el Bouffes du Nord, rehabilitando las ruinas de un antiguo teatro, que se convierte en base de operaciones de su labor artística y lugar donde produce y estrena sus espectáculos (Kustow, 2005: 226). Solo regresará de nuevo a Londres para realizar un trabajo para la RSC, *Anthony and Cleopatra* de W. Shakespeare. El «Centro Internacional de Investigación Teatral» pasa a llamarse «Centro Internacional de Creación Teatral» (CICT, *Centre International de Créations Théâtrales*), con la clara intención de abordar ambas actividades, la producción de espectáculos y la investigación teatral (*continuity, internationalism and research, apud* Kustow, 2005: 227). Aquí consigue sus propósitos de rodearse de un grupo permanente de colaboradores internacionales, con los que trabaja durante largos periodos, sin la presión de un resultado de éxito o no éxito de una noche de estreno, a la vez que es capaz de seguir produciendo proyectos que giran alrededor del mundo, con importante éxito y repercusión mediática, y el reconocimiento de los críticos y los colegas de profesión, cosechando algunos de los más importantes premios del mundo del arte escénico: el Gran premio del Théâtre des Nations y el Premio de la Crítica de París por *King Lear* (1963); dos premios Tony a la mejor dirección por *Marat/Sade* (1966); el Premio de la Crítica de Londres por *US* (1966); un premio Tony por *A Midsummer Night's Dream* (1971); un premio Freiherr von Stein Foundation Shakespeare (1973); el Gran Premio Dominique por *Timon of Athens* (1975); el Premio Brigadier por *Timon of Athens* (1975); el Gran Premio del Théâtre des Nations de Belgrado por *The Iks* (1976); una citación especial del Círculo de Críticos de Nueva York por *The Iks* (1980); el premio Village Voice, en Nueva York, por *The Iks*, (1980); el Gran Premio Dominique a la mejor puesta en escena por *La Cerisaie* (1981); el Gran Premio Dominique a la mejor puesta en escena por *La tragédie de Carmen* (1982); un premio Emmy por *La tragédie de Carmen* (1984); el Premio Italia por *La tragédie de Carmen* (1984); el Premio International Emmy por *The Mahabharata* (1990); el Premio de la Crítica de Bilbao por *Woza Albert!* (1991); el Premio Molière a la mejor puesta en escena y el Premio Ubu, de Milán, por *La tempête* (1991); el premio The Times (Laurence Olivier) por *The Man Who* (1994); el premio Evening Standard por *L'homme qui* (1994); el Premio al mejor director por la British Theatre Association de Londres (1998); el premio ACE al mejor espectáculo extranjero, en Argentina (1999); el premio *Le Fipa*

18. Vamos a África a finales de año con un material a medio hacer. Estamos abiertos a lo que pueda suceder y modificaremos nuestros materiales de acuerdo a ello. De tal forma que iremos evolucionando con el propio transcurrir del viaje. Teóricamente tiene que ser todo lo contrario a lo que es en occidente un teatro comercial.

d'Or, en Biarritz, y el premio Ubu al mejor espectáculo extranjero por *Tragédie d'Hamlet* (2002); el Premio de la Crítica al Mejor Espectáculo Teatral por *Ta main dans la mienne*, de Valencia (2003); el Premio Ubu al mejor espectáculo extranjero por *Fragments* (2011); el Molière de Honor y Molière al mejor espectáculo musical (2011) por *Une flûte enchantée*, en la vigesimoquinta edición de La Nuit des Molières.

Una vez conseguida la anhelada libertad necesaria para llevar a cabo sus investigaciones, se abre de nuevo la pregunta de cuál es el verdadero sentido de la búsqueda del director. A lo largo de su trayectoria, su trabajo se encuentra en un extraño lugar entre lo que es real y lo que ha sido mitificado. Brook no ha parado de moverse y se ha desvinculado voluntariamente de cualquier etiqueta que se le haya intentado asignar. Afirma: «El teatro que trabaja dentro de un sistema ejerce su poder comunicacional dentro de un sistema de referencias concretas» (*apud* Croyden, 2003a: 158). No hay necesidad de optar por un sistema de trabajo determinado, «no tengo una teoría de qué es mi trabajo y luego pongo las cosas dentro o fuera de eso. Creo que es al revés» (*apud* Croyden, 2003a: 158); «Siempre he recelado de cualquier credo, de cualquier convicción, de cualquier programa que ignore las contradicciones» (Brook, 1998a: 91). Sin embargo, encontramos una clara influencia de los postulados del pensador armenio George Gurdijéff, a los que Brook tuvo acceso a través de las enseñanzas de sus dos maestras: Jane Heap y Madame de Salzmann, discípulas directas del mismo.

A través de ella [refiriéndose a Jane Heap], empecé a descubrir que «tradicción» tenía otro significado distinto que la estéril ranciedad que tanto detestaba en el teatro. Aprendí a comprender el modo oriental de esconder la sabiduría como una piedra preciosa, de ocultar sus fuentes, de hacerla difícil de descubrir, de modo que su valor pueda ser realmente apreciado por el buscador que lleva tiempo queriendo pagar el precio.

Peter Brook (1998 [2003]: 91)

Hay cosas cuyo principio básico es que no hay que aceptar nada pasivamente, todo debe ser puesto en tela de juicio y comprobado, porque una verdad tan solo adquiere significado y convicción si ha sido contrastada, redescubierta y demostrada paso a paso desde dentro de la propia experiencia.

Peter Brook (*ib.*: 89)

Una doctrina de corte orientalista adaptada a las necesidades de la vida occidental, que combinada con sus propios descubrimientos el director aplica, como se podrá comprobar a lo largo del trabajo, tanto en lo personal como en lo artístico. La influencia de estas cuestiones en sus trabajos hace difícil constatar un resultado. La aparición o no aparición de un mundo invisible trascendente sobre la escena *brookiana*, que transforma la experiencia teatral en algo extraordinario y modifica radicalmente la relación entre actor y espectador, es un acto de fe incuestionable, basado en una experiencia subjetiva, imposible de demostrar o constatar mediante un análisis de carácter objetivo.

Sin embargo, no es una sorpresa esta búsqueda de lo trascendente, que no es exclusiva del director sino el síntoma de una época. Brook es testigo directo de un siglo XX cargado de conflictos. El hecho histórico más importante que sacudió de forma brutal a los habitantes del viejo continente fue la Segunda Guerra Mundial y el exterminio de los judíos llevado a cabo por los nazis, unido a la brutalidad del impacto causado al pueblo japonés por las bombas atómicas lanzadas por los Estados Unidos de América en las ciudades de Hiroshima y Nagasaki. Brook era muy joven por entonces, pero experimentó mientras se hacía adulto toda la postguerra y las tensiones de la Guerra Fría. Estos acontecimientos convulsionaron la vida de millones de personas y generaron una desconfianza radical —sobre todo en determinados círculos de intelectuales y artistas— en el ser humano y en su proyecto humanista e ilustrado de progreso y desarrollo científico y económico, que nos traería paz y bienestar. La búsqueda en lo primitivo y lo arcaico de culturas no contaminadas por el progreso es el denominador común de algunos de los movimientos de vanguardia artística, a los que Brook pertenecería, como se podrá demostrar a lo largo del trabajo, al involucrarse inevitablemente dentro del paradigma de reacción estética desarrollado por este grupo en respuesta a una realidad cambiante. Se ha hecho referencia al nombre de Antonin Artaud —cuyo «Teatro de la Crueldad» adoptó Brook para dar nombre a su primer taller de experimentación actoral— que con Vitrac creó un teatro al que llamaron Jarry, en honor a Alfred Jarry, cercano también al surrealismo y fundador de la *Pataphysique*. Así, Brook ha realizado montajes como *Ubu roi* de Jarry, o *Le balcon* y *Les paravents* de Jean Genet, otro *enfant terrible* de la literatura francesa de vanguardia, como los considerados poetas malditos Rimbaud, Baudelaire, Verlaine o Mallarmé. Brook también colaboró estrechamente con Jean Louis Barrault (Williams, 1998: 135) quien, al igual que él, realizó un montaje de *Ubu roi*, puesto en escena a su vez por Joe Chaikin, Julian Beck y Judith Malina, fundadores del Living Theatre, cuya producción *The Connection* (1959) de Jack Gelber despertó en Brook un verdadero interés y sirvió de inspiración para sus exploraciones. En un artículo escrito para la revista *Encore*, declara:

The actors who are portraying these characters have sunk themselves into a total, beyond method, degree of saturated naturalism, so that they aren't acting, they are being. And then one realizes that the two criteria —boredom or interest— are not in this case possible criticisms of the play but criticisms of ourselves. Are we capable of looking at people we don't know, with a way of life different from our own, with interest? The stage is paying us the supreme compliment of treating us all as artists, as independent creative witnesses... The connection, though "anti" in terms of stage convention, is supremely positive —it is assuming that man is passionately interested in man¹⁹.

Peter Brook (*apud* Kustow, 2005: 115)

19. Brook llama la atención sobre un tipo de interpretación que supera el denominado «método». Un naturalismo saturado que indica que los actores no están actuando, sino que son uno con el personaje, o incluso que no existe el personaje al modo convencional. Se da cuenta de que los criterios de aburrido o interesante no caben, en este caso, como argumentos críticos, y se pregunta acerca de las diferencias culturales e identitarias que existen entre los seres humanos y el interés que esto puede suscitar. Por otro lado, habla de un teatro que trata a los espectadores como artistas, es decir, como creadores y testigos independientes capaces de asumir una reflexión. El mensaje, a pesar de la anticonvencionalidad de su propuesta, opina Brook, es positivo, asume que el hombre está apasionadamente interesado por el hombre.

A su vez, Artaud colaboró con Roger Blin, quien había dirigido producciones de Samuel Beckett, autor cuyas obras también había dirigido Brook, que al mismo tiempo ha colaborado en proyectos con Grotowski, Chaikin o Marowitz... (Kustow, 2005: 115-138). Se podría seguir estableciendo conexiones que demostrarían un sinfín de similitudes e interrelaciones entre estos artistas y que vinculan a Brook con unos planteamientos que van a permitir comprender mejor el objeto de su búsqueda.

A partir de todas estas cuestiones, se tratará de esclarecer en este trabajo los motivos, esto es, las causas generadoras de los conceptos e ideas desde los que Brook creará sus estrategias artísticas de trabajo y que justifican esta constante búsqueda. Se verá cómo el director se encuentra en una encrucijada que lo lleva a plantearse una reforma de la escena teatral. Brook es sensible, como se irá descubriendo, a la existencia de una crisis del teatro, que atribuye a la propia crisis en la que cree se encuentra la sociedad moderna en relación con los grandes avances y mutaciones sufridos en el seno de la civilización occidental. Habla básicamente de una pérdida de contacto con el origen y el sentido que la cultura puede ofrecer a la vida de las personas. Estas cuestiones abocan, a su juicio, inevitablemente a la decadencia de sus usos y sus prácticas. Se trata de una cultura convertida en costumbre y vaciada de su sentido, que provoca la muerte de su teatro, que Brook considera como **«mortal»**. **Plantea una tesis de causa y efecto, según la cual una civilización en crisis produce una cultura decadente, y una cultura decadente solo puede ofrecer un teatro mortal.** Esta muerte del teatro no significa su desaparición y por tanto su posible renovación. Un teatro mortal no es un teatro que haya muerto definitivamente (algo que, en opinión de Brook, resultaría imposible, debido a que el teatro siempre requiere de una actualidad conectada directamente a un acontecimiento vivo y real). El teatro mortal del que habla Brook es un teatro moribundo que mantiene su vida asistido artificialmente (Brook, 1968b). Al igual que un paciente en coma o desahuciado, que respira gracias a la ventilación mecánica proporcionada por un aparato, el teatro mortal es sostenido por formas huecas que repiten un cliché de lo que una vez fue una forma con sentido. Remite continuamente a una verdad pasada que existió y que se manifiesta ahora atrapada en una estética que trata de apresar lo que inevitablemente ya no existe. Se niega a morir definitivamente, pero renuncia a vivir en plenitud. Se mantiene en un estado de «no vida» que, aunque no es la muerte definitiva, no es equiparable a la vida de un teatro verdadero. El cadáver del teatro se perpetúa sin ningún sentido y se pasea por los teatros convencionales, ofreciendo un producto insustancial, que ya no provoca verdaderas experiencias y que es un fiel reflejo de la sociedad en la que vivimos.

A continuación se mostrará cómo, ante esta grave situación, Brook reflexiona y elabora un proyecto, capaz de llevar a cabo lo que para él puede ser el modelo de un teatro vivo e inmediato, un teatro capaz de movilizar verdaderamente los cuerpos y las conciencias de los seres humanos que se reúnen en un espacio ceremonial donde tiene lugar el ritual de un evento que se convierte en acontecimiento extraordinario (Brook, 1968b). Así, Brook hablará de un teatro en movimiento, en perpetua renovación, que al igual que la vida nunca

se estanca; o que, estancado, se pudre para diluirse, descomponerse, y por tanto renovarse. No obstante, el director no renuncia a la inmutabilidad de una esencia que permanece más allá de toda apariencia. Algo inaprensible, que en todo caso es una experiencia. Encontrar la esencia de la que el teatro se nutre para crear una forma verdadera es un asunto que tiene que ver con un estado, una sensación que se produce cuando se crean las condiciones adecuadas. Para crear unas condiciones adecuadas es necesario encontrar un entorno de trabajo asimismo adecuado; un entorno de trabajo que permita desarrollar procesos de exploración encaminados en una nueva dirección, alejada tanto de las formas convencionales como de los entornos de trabajo habituales. Para ello, Brook se expone y expone a un grupo de actores a situaciones en las que los aspectos teatrales de la escena recuperan de algún modo sus condiciones originales. De esta manera, pretende reencontrarse con el sentido que el teatro burgués, occidental, acomodado, parece haber perdido u olvidado. La reflexión se centra en analizar qué es y cuál es el sentido de lo que se encuentra, despojado de las señas que definen e identifican a las personas, colocándolas en condiciones de igualdad y en disposición de comunicarse de una manera profunda y verdadera. Averiguar qué hay más allá o por debajo de la cultura, que hace que un acto de intercambio tal pueda producirse entre dos seres humanos en principio diferentes y extraños. Brook descubre, reflexionando sobre lo que va a llamar un «teatro sagrado», que encontrar el sentido real y verdadero a la ceremonia permite abrir una posible puerta a un mundo invisible, que conecta al hombre con una trascendencia metafísica, necesaria para la supervivencia del alma en un mundo cada vez más deshumanizado. Pero también descubre que la solemnidad de la ceremonia debe compensarse con el humor, el descaro y la risa, con la ligereza de lo que va a denominar un «teatro tosco» (Brook, 1968b), donde el intercambio comunicativo se torna licencioso y superficial. Ambos tipos de teatro le parecen incompletos cuando se ofrecen por separado el uno sin el otro. Centrados solo en los aspectos de lo sagrado, olvidamos que somos seres terrenales con asuntos concretos que afectan nuestras vidas. Dejarse llevar por el chascarrillo y la broma, sin dejar espacio para la seriedad y el silencio, nos condena a la imposibilidad de experimentar en profundidad la riqueza del corazón humano. Aspectos de ambos tipos de teatro se reúnen en lo que Brook bautiza como un «teatro inmediato» (Brook, 1968b). En el *teatro inmediato* cabe lo tosco y lo sagrado, existe tanto un lugar para la profundidad de una experiencia extraordinaria, como para la hilaridad y el desahogo. Un teatro inmediato es un teatro no exclusivo en el que se dan cita los conflictos del ser humano sin distinciones. Todo se representa y está representado. Un modelo perfecto, para Brook, de este tipo de teatro se encuentra en Shakespeare (Brook, 1998b). Shakespeare es el referente que nos puede ayudar a entender aquello a lo que Brook se refiere. A diferencia de otros autores o directores, Brook no tiende, como se podrá apreciar a largo del trabajo, su mirada hacia el mundo griego, donde tiene lugar el nacimiento del teatro occidental, sino hacia el Renacimiento. Concretamente, centrará su mirada en el teatro isabelino, donde Shakespeare representó sus obras, idealizando tanto el momento histórico como las obras del autor.

2.3. LA CRISIS DEL TEATRO

El teatro mundial rara vez ha pasado por una crisis tan grave. Salvo algunas excepciones, podría establecerse una división en dos categorías igualmente insatisfactorias: aquellos teatros que permanecen fieles a tradiciones en las que han perdido confianza; y aquellos que quieren crear un teatro nuevo y revolucionario, pero no poseen la habilidad que esto requiere. Aun con todo, el teatro, en el sentido más profundo del término, no resulta un anacronismo en el siglo xx: nunca se lo ha necesitado con tanta urgencia. La virtud esencial del teatro como forma artística es que es inseparable de la comunidad. Esto podría significar que el único camino para hacer posible un teatro saludable sería cambiando, antes que nada, la sociedad que lo rodea. También podría significar lo contrario. Podría significar que, si bien el mundo no puede ser reformado en un día, en el teatro siempre es posible borrar lo escrito y partir otra vez de cero. Una reforma puede ser aplicada de inmediato. ¿Qué se necesita? Primero de todo, todos sus elementos deben ser igualmente nuevos. Durante años, se ha experimentado un nuevo estilo de actuación a partir de viejos textos, sobre nuevos montajes en espacios caducos. Ahora se hace necesario renovar enérgicamente, al mismo tiempo, todas y cada una de las partes.

Peter Brook («Manifiestos», publicados en *Primer Acto*, nº 229, pp. 38-43)

Nunca, ahora que la vida misma sucumbe, se ha hablado tanto de civilización y cultura. Y hay un raro paralelismo entre el hundimiento generalizado de la vida, base de la desmoralización actual, y la preocupación por una cultura que nunca coincidió con la vida, y que en verdad la tiraniza.

Antonin Artaud (1938: 9)

La tensión en el entorno que provoca la crisis del teatro, en la contemporaneidad de una sociedad abierta como la inglesa y la europea de mediados del siglo xx, es a todas luces la causa de una significativa reacción del director Peter Brook en contra de la escena de su tiempo; reacción detonante de la cadena de motivos que, a lo largo de este estudio, explican y justifican el establecimiento de las estrategias artísticas con las que el director responderá activamente a dicha tensión. Brook cree que el teatro contemporáneo se encuentra en crisis porque la cultura de la que se alimenta ha perdido su sentido (Brook, 1989: 38-43). Para situarse en el ámbito de esta problemática y sus consecuencias, el director denuncia el enorme desgaste y deterioro que sufre la cultura occidental debido a importantes alteraciones producidas en el seno de su civilización. De esta inevitable conexión entre civilización y cultura da cuenta el actor y teórico francés Antonin Artaud cuando declara: «[ya que] la civilización es la cultura aplicada que rige nuestros actos más sutiles, es espíritu presente en las cosas, [...] solo artificialmente podemos separar la civilización de la cultura y emplear dos palabras para designar una única e idéntica acción» (Artaud, 1938: 10).

Se podría argumentar, siguiendo la interpretación clásica de la historia de la cultura occidental, que la problemática de una crisis de la cultura occidental, que aparece adhi-

da a los cimientos de su civilización, como un estigma indeleble que muestra cada cierto tiempo sus grietas amenazantes, es un asunto antiguo que tiene su origen en la pregunta fundamental sobre el *arke* de la *physis*, con la que nace la filosofía en la antigua Grecia y que provoca el famoso tránsito del *mito* al *logos*²⁰. Carlos García Gual (1997: 19) define el *mito* como «un relato tradicional que refiere la actuación memorable y paradigmática de unos personajes extraordinarios (dioses y héroes en el mundo griego) en un tiempo prestigioso y originario». Los mitos se expresan a través de las narraciones que organizan en sus textos los poetas que, como explica García Gual, son los primeros «maestros de la verdad» (*ib.*: 20). Alrededor del siglo VI a. de C. las explicaciones míticas sobre el sentido y la organización del mundo reciben el rechazo de una serie de pensadores que van a desarrollar una nueva forma de saber: «la razón y el razonamiento, el *logos*», que sustituye al antiguo «saber mítico heredado del pasado y vehiculado por los poetas», provocando una crisis que alcanza a todos los ámbitos del saber y de la cultura.

Descubrir la *alétheia* velada por la tradición es una empresa que obliga a apartar la explicación mítica y adoptar un talante lógico en la *physis* y sus principios. [...] Conscientes de que la naturaleza gusta de esconderse y de que la armonía invisible es mayor que la visible, intentan explicar las apariencias [...] mediante la hipótesis lógica y la crítica incesante.

Carlos García Gual (*ib.*: 21)

Pero el *mito* no va a desaparecer, solo queda replegado, cede terreno al *logos*, pero se resguarda al acecho. Serán los mismos pensadores que lo rechazan los que recurrirán a él para explicar aquello aparentemente inexplicable para la razón (Platón sería un ejemplo paradigmático), de tal forma que el *mito* y el *logos* comienzan ya desde entonces y hasta nuestros días una relación compleja, cuya problemática excede, lamentablemente, el alcance de este trabajo.

Alrededor del siglo V a. de C. e inspirada en los ritos, nace la *tragedia*, «acontecimiento categórico y crítico» asociado a la «catarsis», definida posteriormente por Aristóteles como un efecto que causa la purificación del alma ante el horror sentido por el destino implacable que los dioses griegos imponen al héroe trágico. La «tragedia es dolor y grito» (Villacañes, 1997: 116), peligro y dificultad, cambio, desequilibrio, ruina y depresión, mutación, vicisitud; una combinación de sinónimos que ayuda a entender su dimensión. La tragedia pone en

20. El propósito de colocar la mirada en un asunto tan antiguo, como es el nacimiento de la filosofía en Occidente ante el extrañamiento del mundo, tiene como intención poner de manifiesto el hecho de que la idea —por otra parte, convertida en un tópico, aunque no por ello un asunto fácil de analizar— de una crisis de la civilización, con sus importantes consecuencias e impacto en la cultura. Es un mal endémico, un defecto de fábrica, nos atrevemos a decir, intrínseco a la evolución de nuestra civilización e insertado en el corazón de la eterna dialéctica de la dualidad, caracterizada por la oposición de dos identidades contrarias, alma y carne, bien y mal, sujeto y objeto, vida y muerte, racionalidad e irracionalidad... y que alcanza lo artístico a través del conflicto entre forma y contenido. Por otra parte, este tipo de crisis se da de manera significativa en varios momentos clave a lo largo de los siglos: el arte cristiano medieval, el Renacimiento, el movimiento romántico y las vanguardias artísticas del siglo XX (véase a este respecto la *Historia del pensamiento filosófico y científico*, de Reali y Antiseri; así como *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, Kitsch, postmodernismo*, de Calinescu), estas últimas con conexiones claras y evidentes, como podrá comprobarse a lo largo del estudio, con el desarrollo de los planteamientos que propone Brook.

juego los conflictos y enfrentamientos que se dan en esta disputa entre *logos* y *mythos*; entre «ciencia» y «mito», aclara Villacañas. En el momento en el que la ciencia, a través de la figura del *sophoi* (sabio), organiza un poder que pone en peligro al *mito*, este organiza un *logos* para contrarrestar su efecto. La tragedia «surge haciéndose escritura y surge generando un saber irreductible al saber científico» (*ib.*). La ciencia crea una comunidad sin rostro, pero la *polis* tiene rostro, el rostro de sus ciudadanos. Surge entonces la necesidad de la tragedia, creada en el seno de una *polis* a la que no queda más remedio que mostrar a la ciencia los límites de su poder (*ib.*). El conflicto es evidente. Eurípides, por poner un ejemplo, ya se rebela contra el *mito* poniendo en duda la fuerza del poder divino, al que cuestiona a través de la ironía, que se convierte en mofa con Aristófanes. Ironía que se desarrollará magistralmente en la época romántica, con su demoledora crítica a la razón ilustrada de la que se vale Heidegger, por ejemplo en *Brief über den Humanismus* (1949)²¹, entre otros muchos e importantes pensadores, para desarrollar su propia teoría en contra de la modernidad. Es así que el *logos* inicia su imparable avance histórico hacia la conquista del mundo circundante sin olvidar al *mythos*, al que nunca podrá abandonar o del que no podrá desprenderse, ya que vislumbrar el horizonte del mundo, como recuerda Pedro Cerezo Galán (1997: 127), siempre ha sido en mayor o menor medida un asunto «mito-lógico».

No obstante, el hombre contemporáneo seguramente deba más al periodo prerrománico, a la burguesía gótica o a la espiritualidad de las cruzadas, de lo que debe al mundo griego, aunque el mundo griego sea su fundamento (Azcarate, 1975). La cultura occidental es una cultura fundamentalmente cristiana. Con el cristianismo da comienzo la Edad Media, hecho que provoca de nuevo una gran crisis de la cultura que estalla alrededor del año 500 de nuestra era y que traerá consigo multitud de cambios en las formas de ver y pensar el mundo, a la vez que la gran revolución de un arte nuevo, génesis de los fundamentos de la estética medieval. En el año 476 cae definitivamente el Imperio Romano, un hecho poco sorprendente que venía gestándose desde dos siglos antes. A partir de esta situación, da comienzo una etapa llamada paleocristiana, donde se gestan las transformaciones de una nueva cultura medieval y donde se produce una clara divergencia entre dos estilos artísticos: el romano y el cristiano coetáneo ya a las últimas fases del bajo imperio (*ib.*) La nueva estética cristiana se muestra totalmente contraria al arte del imperio. Los cristianos se comportan como verdaderos artistas de vanguardia, en su insistencia en la búsqueda de un arte moderno. La actitud que mantiene un artista cristiano de los siglos III y IV no tiene que ver

21. Rodrigo Frías Urrea, en la revista *Observaciones Filosóficas*, en su reseña al libro de Luc Ferry y Alain Renault, *Heidegger y los modernos*, señala: «Todo humanismo [...] parte de una determinada interpretación del ser del hombre de la que *a posteriori*, diríamos, deriva las reglas ética y políticas. [...] A juicio de Heidegger, lo verdaderamente problemático en todo esto no han sido las reglas éticas y políticas humanistas (dentro de lo cual se cuentan, en la modernidad, "valores" como la igualdad y la democracia), sino aquella comprensión del ser del hombre de la que aquellas han derivado, y que a su juicio no ha sido una comprensión suficientemente radical o profunda. Así, lo que se propone mostrar en la *Carta al humanismo*, del año 1947, es la necesidad de ir más allá del concepto tradicional del ser del hombre (que al pensarlo como un "animal racional" o, especialmente en la época moderna, como una "cosa pensante", lo convierte, a la larga, en "el señor dominante de todo lo que existe" (*der Herr des Seienden*) hacia una comprensión nueva, en la que el hombre quede comprendido como "pastor del ser" (*Hirt des Seins*) o "vecino del ser" (*Nachbar des Seins*). De ahí el proyecto heideggeriano de deconstruir la comprensión humanista del hombre, y en especial la versión moderna del humanismo».

con el deseo de un renacimiento clásico debido a una posible decadencia producida en el imperio. Por el contrario, tratará de construir desde la base un arte nuevo. Azcárate explica que, cuando los artistas de vanguardia del siglo XX hablan de un arte nuevo sin apelar al Renacimiento, se colocan en una actitud mental parecida a la de un artista cristiano de los siglos III o IV. Las vanguardias contemporáneas buscan la creación de un arte expresivo que corresponda a la cultura de su tiempo, al igual que lo pretendían los artistas cristianos. Esta revolución es claramente una reacción en contra de lo clásico y del canon establecido. Lo importante para los cristianos no es la forma aparente de una obra de arte, sino su contenido. Los artistas cristianos estiman que lo formal es un asunto secundario. Apuestan por la idea y el contenido que encierra la obra. El arte es para ellos «significación expresiva» (*ib.*). Si se atiende a la agotada polémica, en la que también se verá inmerso nuestro director, de qué es más importante: la forma o el contenido de una obra de arte; el artista cristiano se decanta claramente por el contenido. Lo bello tiene que ver con el concepto, con la idea que encierra. Lo importante para el artista cristiano es aquello que no puede verse, un aspecto invisible, inaprensible a través de los sentidos ordinarios; no obstante, es consciente de que, aunque tal mundo invisible no pertenece al ámbito de lo cotidiano, debe irremediablemente manifestarse simbólicamente a través de una forma.

Es sabido que en la antigüedad clásica se daba mucha importancia a las bellas formas. Algo que cultivaron de manera envidiable los griegos y que heredaron los romanos. Existía en estos pueblos un venerado culto a la forma y a las proporciones armónicas, que se aplicaba tanto al espacio como a los objetos o incluso, y de manera muy especial, al cuerpo humano. Tomemos como ejemplo los obsesivos estudios anatómicos en busca de un arquetipo perfecto. Se ha explicado ya cómo estos aspectos de la cultura fueron perdiendo fuerza durante la Edad Media, debido sobre todo al fuerte impacto producido por el ascenso del cristianismo (*ib.*). Pero estos ideales clásicos serán recuperados y renovados en la época renacentista, del tal forma que el arte clásico es, en cierta medida, el comienzo del arte académico. Como se ha insinuado anteriormente, de aquí se podría deducir que, cuando los llamados bárbaros de la Edad Media atacan o destruyen el arte clásico, su actitud puede resultar análoga a las reivindicaciones que los artistas de vanguardia del siglo XX mantienen en contra de la ortodoxia del arte burgués y académico.

Se podría localizar otra gran onda expansiva, que provoca de nuevo una crisis de la cultura occidental, en el nacimiento del capitalismo y de la idea de universalidad (Sebreli, 2004: 27-32). Los viajes a través del planeta se vuelven una práctica habitual a partir del descubrimiento de América. La conquista y el descubrimiento del mundo, en todo su sentido, se convierte en algo al alcance de los países desarrollados, y el modelo capitalista comienza a crecer de manera irreversible. El comercio, ahora internacional, destruye el aislamiento y el particularismo de las sociedades precapitalistas, para dar paso a una concepción del género humano más universal, que afecta sin duda a su cultura.

Es el momento del advenimiento de la burguesía, con el que se extiende una ideología basada en el poder de dominación de la naturaleza y de los demás seres humanos.

Con Descartes (1637) da comienzo la idea de modernidad. «La gran idea de Descartes fue trasladar el pensamiento a un espacio indisputable» (Sloterdijk, 2009: 51). Descartes somete el mundo fenomenológico a una duda metódica, a la comprobación de la verdad de sus creencias: una duda absoluta para el descubrimiento de una verdad «indudable». Ante esta duda absoluta, deberá ser la razón la encargada de encontrar soluciones a los dilemas que se plantea el ser humano acerca de los fenómenos de la vida. Es la razón, entonces, el instrumento encargado de buscar soluciones puestas al servicio del desarrollo humano y el beneficio propio. Su objetivo, asentado ya en el movimiento ilustrado, se centra en disipar las tinieblas del mundo a través de la luz de la razón, prepotencia e ilusión de un poder ilimitado desarrollado a través de una mente analítica, capaz de poner fin a los mayores problemas de la humanidad. Más adelante Freud hablará del *malestar en la cultura* (1929). Aquí aparece la idea de crisis asociada a «un amplio campo de significados», como «perturbación, inestabilidad y punto límite» (Arfuch, 2003: 1). Surge el síntoma y su explicación. Algo no funciona y debe averiguarse el por qué.

Pero regresando a la premisa de la que parte Brook cuando habla de una crisis de la cultura, nos preguntamos ahora qué es la cultura y cómo se relaciona esta con el teatro. ¿El teatro es cultura? Desde un punto de vista popular, la cultura es el «conjunto de las manifestaciones en que se expresa la vida tradicional de un pueblo» (DRAE) y al mismo tiempo el término significa también «cultivo», en el sentido de adquirir conocimientos que permiten «desarrollar un juicio crítico» (*ib.*). En su conjunto, hablamos de las «costumbres», «modos de vida» y «grado de desarrollo» humano y espiritual de un «grupo social determinado», en una «época» concreta, de cuyos asuntos da cuenta el teatro en sus representaciones (*ib.*).

De acuerdo a todo lo anterior y tras este recorrido, me centraré en las ideas que sobre la crisis de la cultura y el teatro plantea el director Peter Brook, cuando afirma que la crisis de una cultura y de su teatro aparecen cuando se pierde el lazo que los une, y el teatro y la cultura de la que se alimenta se convierten en un apéndice (*appendage*) de nuestras vidas (Brook, 1968b: 196). La cultura pasa entonces a ser un entretenimiento que ha olvidado el sentido de su origen, aquello que lo convoca y le da profundidad (*ib.*). Para Brook, la cultura y el teatro nunca pueden ser un elemento separado de nuestra existencia, un objeto de usar y tirar, la celebración de una anécdota festiva que usamos de manera utilitaria con fines egoístas. La cultura debe ser el arraigo a un sentimiento profundo que nos remite al origen de una trascendencia, de lo contrario se convierte en un hecho trivial, es decir, en la repetición absurda y mecánica de una costumbre que ejecutamos sin sentido. En este sentido afirma: «Siempre he detestado la idea de “cultura”. Toda esa noción de que la cultura, como tal, tiene que tomarse en serio y respetarse. [...] No creo en la cultura en el sentido normalmente aceptado, universitario y social, de la palabra. Creo que es un peso muerto que se impone a la sociedad que se expresa a la perfección en los teatros estatales de todas partes y otras instituciones» (*apud* Croyden, 2003a: 263-264).

La cultura oficial (aquella que ha sido institucionalizada) es una celebración exagerada del ego del estado. Cuando un estado celebra, conmemora, solemniza o festeja algo,

es de suponer que lo hace porque tiene algo que afirmar colectivamente. Este acto de celebración es incapaz de expresarse en su totalidad si reúne a una sociedad que está llena de carencias. Entonces el individuo se rebela contra esta situación insatisfactoria y de manera egoísta impone, por todos los medios, la dictadura del individualismo, proponiendo un modo de cultura también limitada para Brook. La cuestión salta a la vista, ¿cómo encontrar el término medio para lograr un equilibrio? (Brook, 1968b). No deberíamos permitir, afirma el director, que el estado se apodere de la cultura y la instrumentalice en su propio beneficio, pero tampoco deberíamos responder con odio y desvalorizar nuestras costumbres y nuestros mitos. «Solo en el caso de que el individuo sea una persona completa y verdaderamente desarrollada tiene sentido la celebración, porque lo que se celebra es precisamente esa plenitud, [...] solo cuando el estado alcanza un nivel supremo de coherencia y unidad puede un arte oficial reflejar algo verdadero» (Brook, 1987a: 398).

Brook concluye a este respecto que la cultura no es un sustituto de lo real, es, en todo caso, aquello que nos abre las puertas de lo real: «Todo acto cultural tiene un solo y único objetivo: la verdad» (Brook, 1987a: 399). Por tanto, es posible afirmar que la búsqueda de la verdad para Brook es la búsqueda de una conexión profunda con el mundo que nos rodea, de relación sincera en el sentido de una apertura: desvelar las apariencias para encontrar las esencias. Cuando las formas de una cultura quedan fijas y se inmovilizan, se secan al perder la savia que las alimenta y mueren sin remedio. En este sentido, en *El teatro de la muerte y otros ensayos*, Tadeus Kantor explica: «Según Gordon Craig, dos mujeres irrumpieron en el templo de la Marioneta Divina, a orillas del Ganges, donde se guardaban celosamente los secretos del verdadero TEATRO. Estas dos mujeres envidiaron el PAPEL que esta Criatura Divina desempeñaba: alumbrar la mente humana con el sentimiento sagrado de la existencia de Dios, su GLORIA; observaron sus Movimientos y Gestos, sus suntuosos ropajes, y con una parodia ruin empezaron a saciar el gusto vulgar de la plebe» (Kantor, 2010: 123).

La cultura no puede, pues, convertirse en un programa, en un itinerario para turistas. Brook nos habla ahora de la necesidad de adquirir una percepción más aguda de la realidad que, a su entender, se necesita para dotar de sentido a las formas y a las costumbres que la conforman; «un ejercicio a través del cual nuestra percepción cotidiana de la realidad, dentro de sus límites invisibles, se abre momentáneamente para otorgarnos el sentido» (Brook, 1987a: 399) de aquello que nombramos como cultura.

Así cree Brook en la existencia de una cultura viva, no estancada e institucionalizada. Y recurre al ejemplo de lo que para él es una «tercera cultura», no solo aquella que de manera peyorativa se ha relacionado con el llamado «Tercer Mundo», sino toda la que aún posee rasgos salvajes y aparentemente descontrolados. «Algo que para el resto del mundo es caótico y anárquico, y que exige continuos ajustes que nunca podrán ser permanentes» (Brook, 1987a: 400). Estas culturas todavía no han sufrido el proceso de cosificación y domesticación al que ha sido sometida la cultura occidental; permanecen vivas, se resisten fuertemente a ser etiquetadas y encajonadas.

De aquí surge la necesidad de dotar a su compañía teatral de personas procedentes de distintas partes del mundo. Algo que ocurre de manera oficial y definitiva con la creación del Centro Internacional de Investigación Teatral (*Centre International de Recherches Théâtrales*), creado en París en enero de 1970. Brook quiere descubrir el sentido verdadero de la cultura a través de la experiencia compartida con sus actores y entender qué es aquello que trasciende los aspectos culturales y que permite la comunicación entre las personas; es decir, aquello que puede crear vínculos profundos y verdaderos entre los seres humanos (Brook, 1989: 38-43). Opina que, vengamos de donde vengamos, somos portadores de un cierto «manierismo» superficial, algo así como un traje que nos representa, que representa la cultura a la que pertenecemos, pero que es incapaz de reflejar nuestra verdadera individualidad. Brook va a buscar entonces cómo desprenderse de los rasgos exteriores con los que cada cultura maquilla al individuo y que de alguna manera lo aprisionan dentro de un lenguaje, estilo o clase social (Brook, 1987a: 401), en un intento de ofrecer una solución a la crisis del teatro y de su cultura.

2.4. LA MUERTE DEL TEATRO

En concordancia con el espíritu más genuino de la vanguardia, las propuestas escénicas de los creadores más radicales, como Craig, Brecht, Artaud y Lorca, enfrentaban el teatro a su imposibilidad o incluso a su muerte.

José Antonio Sánchez

Rozamos el problema de la Muerte, de la Nada, de la Existencia... Es posible el regreso de Orfeo...

Tadeusz Kantor

Se ha visto hasta ahora cómo Brook se muestra sensible a la situación de una crisis abierta en el seno de nuestra civilización como un problema que abarca a todos los ámbitos de la cultura. Una crisis de estas características indica «el agotamiento de un modelo o de un estado de las cosas, y consecuentemente la necesidad de su superación, [al tiempo que] habla también de la imposibilidad de toda plenitud» (Arfuch, 2003: 1). Desde el plano artístico, hay que recordar cómo los denominados artistas de vanguardia del siglo xx, entre los que se encuentra Brook, herederos de la crítica a los principios fundamentales del mundo moderno, van a ser especialmente sensibles a esta crisis de la civilización occidental. Reacciones al problema de esta crisis se encuentran, por ejemplo, en el movimiento abstracto, al proclamar el fin de la historia del arte y un futuro de nuevas formas estéticas; o en el dadaísmo, cuando anuncia la muerte del arte y una corriente de nuevos cambios formales (Danto, 1997). La destrucción de la tradición viene de la extensión al ámbito de lo artístico de la máxima de Bakunin: «destruir es crear» (*apud* Barrett, 1943: 122), una postura que

van a compartir prácticamente todos los movimientos de vanguardia. Como afirma Matei Calinescu (1987: 125): «La vanguardia es en sí misma un estilo, o mejor dicho, un antiestilo». Brook recogerá estas dos ideas de forma literal, como se verá, cuando hable de destruir al personaje en lugar de construirlo, o de su aspiración a crear un estilo teatral que no sea ya un estilo, sino un antiestilo.

El agotamiento de algo significa que ha llegado la hora de su muerte. Ya el filósofo alemán Friedrich Hegel (1770-1831) en *Vorlesung über die Ästhetik*²² hablaba de la «muerte del arte»²³. Para Hegel, la verdad de la vida del arte se ha perdido, ha muerto. Pero es una muerte que debe ser entendida dentro de una reflexión filosófica vinculada con la estética. Se trata de una idea compleja relacionada con el *espíritu* y sus diferentes etapas de evolución, en las que este va cobrando conciencia «en sí y para sí» (Hegel, 1842: 235), hasta llegar al absoluto, un estadio en el que se sintetizan y engloban las formas precedentes del *espíritu* y que tienen su expresión en el arte, la religión y la filosofía (*ib.*: 73-80). Después de la Segunda Guerra Mundial quedaba poco espacio para la celebración, o por lo menos así lo entendían los intelectuales y los artistas más destacados de la vanguardia de postguerra. El desengaño y la desconfianza parecían ser los sentimientos imperantes. Entonces, otro filósofo alemán, Theodor Adorno (1903-1969), será más concreto cuando cuestione si tiene sentido escribir poesía después de Auschwitz. El arte en general —y con él el teatro— se afronta como una imposibilidad. Muchos artistas se sienten bloqueados ante dicha imposibilidad, en «un mundo que parecía no poder ser dicho» (Bozal, 1996: 13). En su «Teatro de la Muerte», Tadeusz Kantor parece superar tal imposibilidad utilizando los residuos «del naufragio de la civilización occidental como materiales» para la creación. «En el camino, aparentemente seguro, por el que avanza el hombre de la Ilustración y del Racionalismo, irrumpen de entre las tinieblas, cada vez más numerosos, LOS DOBLES, LOS MANIQUÍES, LOS AUTÓMATAS, LOS HOMÚNCULOS. Criaturas artificialmente fabricadas que desdeñan la obra de la NATURALEZA y que arrastran sobre sus espaldas todas las humillaciones posibles, TODAS las ilusiones humanas, la MUERTE, el horror y el espanto» (Kantor, 2010: 125).

El maniquí no tiene vida y nos remite de manera ineludible a la imagen del cadáver; palabra de origen confuso y extraño (García Sabell, 1986). La muerte deja la presencia de un cadáver. Por tanto, cuando Brook se refiere a la posible muerte del teatro, ¿estaríamos entonces, si así fuera, ante la presencia del cadáver del teatro? García Sabell habla, desde un punto de vista antropológico y según la perspectiva de la analítica existencial, de un

22. *Lecciones sobre la estética.*

23. Rafael Argullol (1995) explica que Hegel nunca habló de muerte del arte, es decir, nunca empleó la palabra muerte de forma literal, sino que más bien habló de superación o de carácter pasado del arte. El filósofo alemán no hablaba del final del arte en el sentido de extinción empírica, sino de superación de un modo determinado de entender el arte que en su sistema filosófico él llamaba clásico. Hegel hace un análisis del desarrollo del arte en la historia en el que apunta tres fases de manifestación sensible de la idea: una primera fase, en la que tenemos una forma de arte simbólica con un desequilibrio en favor de la materia; una segunda fase, con una forma de arte clásico en genuino equilibrio entre materia y espíritu; y una tercera fase, con una forma de arte romántica con un desequilibrio a favor del espíritu. La forma de arte romántica anunciaría un estadio superior de la conciencia que Hegel llamará conciencia filosófica, que es la que conduce hacia el espíritu absoluto. Por tanto, la superación de arte daría paso a dicho espíritu absoluto de la conciencia filosófica.

«éxtasis del tiempo». El tiempo es «consecución de momentos», una sucesión de instantes que se dan a cada momento de un aquí y un ahora. Una sucesión que atrapa el instante de un presente que discurre. El presente nos remite a la presencia. Esto es el tiempo, presencia que discurre a cada instante del presente. Hay tiempo, tiempo que está, que vive, que habla, en el hombre que es, como diría Heidegger, «el horizonte del tiempo». «El hombre es tiempo encarnado, tiempo hecho carne» (*ib.*). Desde una perspectiva *brookiana* existe, como se verá más adelante, presencia en el escenario cuando un actor encarna el presente sin distracción. Hay presencia cuando el presente encarnado no permite al ser vivir en otro tiempo que aquel que le corresponde (Brook, 1987b: 66).

Pero el cadáver desazona, continúa explicando García Sabell, porque aunque conserva su forma externa, su interior se ha evaporado. Está presente, pero no es presencia. En el cadáver no se da el tiempo. Sin pasado, sin futuro, ha desaparecido. No tiene vida, por lo tanto, no tiene presente ni presencia. El presente y el futuro del cadáver es el de la transformación matérica hacia su descomposición. Su presencia ahora sin vida desaparece, se desintegra hasta encontrar un equilibrio perfecto con aquello que lo rodea, ya que ahora es eso: proceso inquieto de la materia ajeno a la conciencia humana, «inercia ciega sin conciencia que lo conduce a su degradación» (*ib.*). Pero este no es —como se verá en el caso de Brook— el destino de un teatro mortal. El «teatro mortal» (*Deadly Theatre*) de Brook es un cadáver embalsamado. Conserva una vida precaria, moribunda, que no llega a reconciliarse con la muerte renovadora. Mantiene su vida artificialmente, como un paciente en coma cuyo cerebro ya no funciona y lo máximo que puede hacer la ciencia es mantener el cuerpo, casi cadáver, en una especie de vida no-vida, o de muerte no-muerte, lugar ambiguo, extraño, aterrador. Es la muerte sin un cadáver definitivo. El teatro mortal también es sostenido por todo un aparato externo que lo mantiene vivo, pero muerto; visible, pero extraño; un teatro muerto que todavía no ha desaparecido, mantiene sus formas, se muestra, pero aquello que lo anima no es la vida, sino la repetición absurda de una memoria perdida sin sentido. Un teatro muerto sin cadáver teatral definitivo porque todavía insiste en una vida que ya no posee, que no lo deja descansar en paz. Mantiene un halo de vida artificial para mostrar una escena que nos desazona, que nos aburre mortalmente, dirá Brook. Al igual que la ciencia, cuando mantiene con vida por medios artificiales un organismo vegetativo que ha dejado de ser persona consciente, se mantiene un teatro que ya no es teatro, puesto que ha perdido aquello que da sentido a su existencia (Brook, 1968a).

Tampoco nunca un teatro es difunto. Lo difunto, otra vez según García Sabell (1986), ha gastado, agotado, terminado su vida. Su muerte es definitiva, ha cruzado el umbral inexplicable. Lo difunto deja el recuerdo de lo acabado, al contrario de lo que ocurre con el teatro mortal, que nunca puede ser difunto, ya que insiste en un presente sin memoria. Lo difunto ha realizado el acto de la muerte y tiene su presencia en el cadáver muerto que nos informa de una ausencia. De alguna forma, el teatro mortal con su presencia mortal también nos informa de una ausencia que añoramos, como ocurre ante el cuerpo vegetativo. Pero es una ausencia perversa, mantiene la esperanza de recuperar lo perdido, algo que no ocurre ante lo difunto,

«sensación de ausencia en la presencia» que ha sido aceptada y asumida como real, no promete el regreso espontáneo y milagroso. «Existe un estado de pesadumbre, un estado de vacío. En este tipo de vacío, no hay ni escenario ni teatro» (Kantor, 2010: 36).

Brook aspira a un teatro que contenga un alto grado de comunicación sincera y verdadera. Ese es en su opinión uno de los atributos que diferencian un teatro vivo de un teatro muerto. Efectivamente, la vida es comunicación entre un tú y un yo, ambos se ofrecen en este intercambio, un «nos-otros» que Ortega (1951) denominó como *nostridad*. Sin este intercambio, la vida no tendría sentido y moriríamos sin morir, al ser privados de aquello que nos hace humanos. Un ser incomunicado es un ser moribundo. Para Brook, por tanto, un teatro muerto es también aquel que tiene rota o frustrada esta relación, este intercambio, esta interacción recíproca entre actores y espectadores. Un teatro cuya presencia es incierta, al carecer de una verdadera identidad, hace imposible la comunicación. Su espíritu (lo invisible) ya no puede manifestarse, es un teatro que ya no refleja nada. Es de alguna manera un teatro infiel, ya que en cierto sentido nos ha traicionado, nos ha abandonado, dejando un sucedáneo de formas vacías en su lugar. Solo podemos percibir lo que una vez aconteció en esa presencia moribunda que se nos muestra.

En el tránsito real hacia la muerte (experiencias de muerte) la conciencia parece estar más perceptiva y receptiva que en ningún otro momento de la vida. Así lo afirma el pensador renacentista Alejo Venegas: «En aquel punto [el del tránsito] está el ánima más viva y más cuadrada que estuvo en todo el tiempo pasado» (*apud* García Sabell, 1986). Algo que nos recuerda, o que se aproxima (atendiendo a las ondas producidas por la actividad cerebral) a la llamada muerte de la meditación zen, donde la mente alcanza un estado de vida verdadera, una iluminación. Muerte y vida, vida y muerte completan así el círculo de la renovación. La aspiración de Brook transita por este sendero de la pura presencia, inaprensible, inexplicable. El monje zen logra situarse en esta muerte despierta permaneciendo activo en un estado de vivencia verdadera. Es un ser iluminado. A diferencia del moribundo, quien después de la experiencia cercana a la muerte solo tiene dos opciones: o morir definitivamente, y en este caso lo primero que pierde es su conciencia, la capacidad para observarse y observar el mundo; o volver a un estado de vida ordinario donde le es imposible definir su experiencia.

Pero volviendo a la tesis de la que parte Brook: el arte y el teatro se encuentran en crisis porque se alimentan de una cultura contaminada. El teatro está siendo envenenado y sin embargo, como ya se sabe, no estamos ante su muerte definitiva, ante su cadáver, ante su desaparición. Si así fuera existiría la posibilidad del nacimiento de un nuevo teatro. Para Brook el teatro no está muerto sino moribundo. Es un teatro «mortal». Pero las salas continúan abiertas y las obras de los grandes dramaturgos se exhiben sobre los escenarios, siendo en muchos casos grandes éxitos comerciales. ¿Cómo distinguir entonces ese teatro que Brook denomina o califica como «mortal»? Una respuesta sencilla, aclara el director (Brook, 1968b: 10-12), sería que lo mortal es aquello a lo que simple y llanamente denominamos mal teatro, es decir, aquel que es banal o con el que nos aburrimos mortalmente. Las

raíces que lo ponen en contacto con su cultura se encuentran deterioradas debido a que el alimento que reciben es un alimento envenenado. No obstante, Brook advierte que no es algo tan evidente, «lo mortal es engañoso», escurridizo. A primera vista puede parecer fácil desenmascararlo, lo encontramos en el llamado teatro comercial, pero puede aparecer en cualquier parte (*deadly is deceptive and can appear anywhere*). El «teatro mortal» no admite etiquetas ni categorías, se adhiere hasta a los lugares más insospechados; puede seducirnos, confundirnos, engañarnos (*ib.*: 12) y hacerse pasar por lo que no es.

Y aquí se sitúa la escena actual en opinión de Brook. Un veneno «mortal» se apodera fácilmente de los clásicos. Sus obras son interpretadas por buenos actores que declaman el texto de forma adecuada, con la cadencia requerida por la costumbre a la que llamamos tradición, en espectáculos aparentemente bien elaborados y correctamente dirigidos por profesionales reconocidos del teatro. Por su parte, el público acepta estoicamente sus representaciones, ya que estas son el canon con el que se mide el grado de calidad de la escena teatral; sin embargo, la mayor parte del tiempo nos aburrirnos como testigos de un teatro mortal del que no somos conscientes (Brook, 1968b: 13). «Así, poco a poco estas manipulaciones casi rituales de la realidad, relacionadas con el ESTADO ARTÍSTICO y con el LUGAR reservado para el arte, [comienzan] a adoptar, poco a poco, un sentido y un significado diferentes. [...] Con el paso del tiempo, como muchas otras fascinaciones, también esta se [convierte] en un convencionalismo practicado de una forma rutinaria, frívola y vulgar» (Kantor, 2010: 127).

También existe, en opinión de Brook, «un espectador mortal», que parece agradecer este teatro mortal. Complacido, entiende el aburrimiento como un síntoma inevitable, como el ingrediente necesario para justificar una cultura elitista que está a la altura de su erudición. Aunque en el fondo desee fervientemente lo contrario, acepta la rutina y la monotonía de tales representaciones y «el teatro mortal prosigue su camino» (Brook, 1968b: 13). Un cierto «sentido del deber» parece obligarnos a aceptar esto como parte de un bien cultural que tranquiliza y dignifica nuestras conciencias. Es como si tuviéramos la garantía de que dichos bienes culturales nos salvan de la mediocridad que pudiera aparecer en nuestras vidas (*ib.*: 14).

Acudimos al teatro buscando lo (extra)ordinario, pero rápidamente confundimos la cultura con lo que solo son «adornos de la cultura» (*ib.*). La forma nos seduce y la costumbre nos convence de que aquello que se ofrece en el escenario es extraordinario. El engaño ha surtido su efecto y quedamos fascinados con la grave apariencia de lo que acabamos de contemplar, vislumbrando el efecto de lo que podría existir pero que en realidad no existe.

Si se observa el hecho exclusivamente bajo el prisma de lo teatral, «la diferencia entre la vida y la muerte» (*ib.*) no es tan evidente como pudiera parecer, aclara Brook. En el teatro, a diferencia de otras artes, no basta con tener como soporte el material legado por los grandes artistas de otro tiempo. Un cuadro o una escultura son objetos concluidos, no necesitan de la intervención de otro artista para actualizarse. Por el contrario, un texto dramático es algo incompleto, necesita de su puesta en escena. Este hecho inaugura, cada vez,

un problema contemporáneo: ¿cómo se representa un clásico? Los fieles conservadores apelan a la tradición y exigen que una tragedia se interprete «como está escrita». Aunque si lo único de lo que disponemos es del papel donde este o aquel gran dramaturgo escribió su obra, ¿cómo ser fiel a lo que nos convoca? «No existen discos ni cintas magnetofónicas y, naturalmente, ninguno de los eruditos tiene conocimiento de primera mano» (*ib.*: 15). He aquí que algunos profesionales se rebelan y tratan de dar un aire contemporáneo a tales textos, chocando de lleno con el problema que supone tratar de encajar algo donde no encaja, es como tratar de calzarse un zapato de un número más pequeño: el pie se resiste, como el texto clásico a una coloquial manifestación. Se puede apelar a la transmisión de generación en generación de la forma original (*ib.*), pero cuando esto sucede, un significado profundo acompaña la forma: «Imitar las formas externas de la interpretación no hace más que perpetuar el ademán» (*ib.*: 16). Imitar un gesto es formalizar una copia vacía de significado y por lo tanto muerta, será una forma «mortal» que ha traicionado el original por la incapacidad de convocar aquello que le era original: el motivo profundo que la inspiró. La forma es lo concreto visible de otra cosa, un impulso que surge por el estímulo de una necesidad expresiva, «una parte pequeña y visible de una gigantesca formación invisible» (*ib.*) que se encuentra en el interior de cada uno de nosotros: la verdadera vida. «Cuando pronunciamos la palabra vida, debe entenderse que no hablamos de la vida tal como se nos revela en la superficie de los hechos, sino de esa especie de centro frágil e inquieto que las formas no alcanzan» (Artaud, 1938: 16).

Una misión para el teatro será, por tanto, encontrar y articular esas formaciones invisibles que sostienen y dan significado profundo a aquello que se muestra en la escena. ¿Cómo hacer coincidir estos impulsos? ¿Cómo ser fieles al significado o cómo encontrarlo para que la forma no quede vacía y el teatro mortal cese en su camino? (*vid.* Brook, 1968b: 17).

Tadeusz Kantor habla de «vías secundarias» que ofrecen mejores oportunidades para explorar lo desconocido. Una situación que al creador polaco le «inspira una mayor confianza». «Los nuevos periodos nacen siempre con esfuerzos insignificantes y apenas perceptibles, laterales, alejados de la corriente dominante, surgen de trabajos individuales, íntimos, diría hasta vergonzosos. [...] Poco claros. ¡Y difíciles! Estos son los momentos más fascinantes y trascendentales del acto creativo» (Kantor, 2010: 130).

Por otro lado, hay ciertas palabras que de manera equivocada han ido tomando peso a lo largo del tiempo y que no pueden sustituir el sentido de una búsqueda responsable y sincera. Se dice de un clásico que es «noble», «poético», «romántico», «heroico», etc., y es cierto que estas palabras son «reflejos» de una realidad que tuvo lugar en un momento dado, pero hoy día «intentar una representación de acuerdo con estos cánones es el camino más seguro para llegar al teatro mortal» (Brook, 1968b: 18). Por muy respetable que pueda parecer un teatro mortal, no puede pasar por una «verdad viva». Estaríamos ante una gran mentira. Un «teatro vivo» no se encapsula, no puede atraparse en una forma dada, por muy verdadera que esta fuese en el momento de su creación. El teatro permanece vivo si

nos acercamos a él con ojos nuevos, si estamos dispuestos a cuestionar nuestros hallazgos, «dispuestos a creer que la verdadera obra se nos ha escapado una vez más» (*ib.*: 19). Brook cree que una verdad en el teatro es como una huella en el desierto. A la primera ráfaga de viento desaparece y hay que buscar de nuevo sobre la superficie accidentada de la arena; no obstante, no todo desaparece. Queda la intuición: reminiscencia transformada en sabiduría eterna. Y cometemos un error cuando persistimos en el empeño, cuando nos afanamos en repetir lo que una vez estuvo vivo, pero que ya no lo está. Es entonces que «algo invisible comienza a morir» (*ib.*: 21). Por eso «el teatro es siempre un arte autodestructor [...], está escrito sobre el agua. [...] Toda forma teatral es mortal, ha de concebirse de nuevo» (*ib.*: 22). «Sin embargo, [...] existen elementos perpetuos que se repiten y ciertos principios fundamentales que sustentan toda actividad dramática» (*ib.*) que no deben confundirse con aspectos superficiales. El «vehículo dramático es de carne y hueso y las leyes que lo rigen» (*ib.*: 23) deben ser particularmente sensibles a este hecho ineludible.

Aquí y ahora debe ser el único criterio. La vida cambia a cada instante. Hay que estar atentos. El teatro no puede ser algo estático. La vida fluye, no se estanca. Cuando se estanca, se pudre en su materialidad, muere y se transforma: renace. El hecho escénico es intrínsecamente un hecho vivo, y por eso «dentro del teatro mortal existen aleteos de vida auténtica» (*ib.*: 24), es algo inevitable. Es el principio para saber que es imposible eliminar por completo la vida de un espectáculo teatral; el teatro vive en el presente, pero una obra se fija después de un periodo de ensayos y «el hecho de fijar el espectáculo fue el comienzo de su deslizarse hacia lo mortal» (*ib.*: 32). Cuando la obra se ha fijado como si de un cuadro o una escultura se tratase, pierde inmediatamente su particular relación con los espectadores. La representación sigue su curso, pero ya no escucha a su público, no establece aquello que hace que un acto de comunicación tenga sentido y pierde la sensibilidad que le permite abrirse al intercambio y la transformación. «Un público influye sobre los actores por la calidad de su atención» (*ib.*), de una atención no fingida, sino espontánea y natural; viva.

Volviendo a Kantor, este plantea su «convicción de que la noción de vida se puede reivindicar en el arte únicamente por medio de LA FALTA DE VIDA en el sentido convencional del término». Un «PROCESO DE DESMATERIALIZACIÓN», «un rechazo categórico a las ideas del conceptualismo [...], un camino que [esquiva] la ortodoxia lingüística y conceptual» (Kantor, 2010: 128).

Este rechazo a la razón y su ortodoxia arraiga también en la vanguardia artística partiendo del concepto de otra muerte: «la muerte de la palabra»: «Occidente —y esa sería la energía de su esencia— no habría trabajado nunca sino para borrar la escena. Pues una escena que lo único que hace es ilustrar un discurso no es ya realmente una escena. Su relación con la palabra es su enfermedad y “repetimos que la época está enferma”. [...] Reconstituir la escena, poner en escena por fin, y derribar la tiranía del texto es, pues, un único y mismo gesto. “Triunfo de la puesta en escena pura”» (Derrida, 1989: 318-343).

A mediados del siglo XIX, la burguesía alcanza «el poder en lo económico y lo político» y se da cuenta de que «la unidad social e ideológica» que figuraba en su programa emancipa-

torio ha sido puesta en evidencia. Aparece entonces «la crisis de su ideología y de la confianza en el lenguaje, que se traduce a su vez en un cuestionamiento de la capacidad del mismo para expresar la verdad del hombre» (Sánchez Montes, 2004: 42). «Estas creencias van a empezar a ser puestas en cuestión a partir del último tercio del siglo XIX, y en concreto a raíz de las teorías *wagnerianas* en torno al concepto de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total). Los primeros atisbos de la posibilidad de concepción del espectáculo teatral como síntesis de las artes desencadenan toda una redefinición del teatro que supone, en primer lugar, el cuestionamiento de este carácter logocéntrico del lenguaje de la escena» (*ib.*: 43-44).

Estas ideas van a seducir sobre todo al movimiento simbolista. Será el poeta parisino Stéphane Mallarmé, con sus escritos en torno a la obra de arte total *wagneriana* (que le sirven de inspiración para su «teatro idealista»), el que hable de la posibilidad de una escena que, a través de la fusión de distintas y varias disciplinas, sirva de vehículo para que tanto espectadores como actores alcancen un estado de comunión espiritual (*ib.*: 47), aspiraciones que se encuentran muy presentes en el teatro que propone Brook. Artaud, por su parte, empleará el término «hechizamiento colectivo», cuando plantee la abolición de las barreras que separan a actores y espectadores, para unirlos en una experiencia que se encuentre más allá de la escena, en un intento de «transfiguración» o «purgación» mística y trascendente; intenciones que de alguna manera se encuentran presentes también en las propuestas de otro contemporáneo, Schreyer. A su vez, George Fusch se sublevará contra el drama y antepondrá la música y el movimiento a la palabra, al igual que lo hará Gordon Craig, quien afirmará que los actores deberían «dejar de hablar» y aprender a moverse si pretenden «devolver el arte a su origen» (Sánchez, 1999: 9).

Explica José Antonio Sánchez (2002: 29) que «la concepción de la obra de arte total se encontraba íntimamente unida al proyecto de devolver el arte a la esfera de la vida. Proyecto paralelo al del comunismo orgánico, soñado por Wagner como alternativa al Estado, símbolo de muerte». Brook también asocia la muerte al Estado, como se ha visto, cuando este, a través de su poder, institucionaliza la cultura en su propio beneficio.

Sobre la crisis de la palabra también reflexiona el poeta y crítico A. L. Álvarez en su libro *Under Pressure* (1965). Aspectos que de alguna manera también se encuentran en las nuevas teorías del escritor y psiquiatra R. D. Laing, por las que se interesa Brook. Pero su fuente principal dimana de los manifiestos del poeta y actor francés Antonin Artaud que, con la publicación de sus manifiestos en los años treinta y cuarenta del pasado siglo, revoluciona la imagen del teatro occidental, si no a través de un estudio concienzudo de sus teorías, sí por una especie de ósmosis que se palpa en el ambiente; como ocurre con la peste, metáfora que Artaud utiliza en uno de sus ensayos, parece imposible no contaminarse, ya sea por rechazo o adhesión a sus teorías. «Toda la audacia teatral declara, con razón o sin ella pero con una insistencia cada vez mayor, su fidelidad a Artaud, la cuestión del teatro de la crueldad, de su inexistencia presente y de su ineluctable necesidad, adquiere valor de cuestión histórica. Histórica no porque se deje inscribir en lo que se llama la historia del teatro, no porque haga época en la transformación de los modos teatrales o porque ocupe

un lugar en la sucesión de los modelos de la representación teatral. Esta cuestión es histórica en un sentido absoluto y radical. Anuncia el límite de la representación» (Derrida, 1989: 318-343).

«Así pues, al teatro tal como se practica se le puede reprochar una terrible falta de imaginación. El teatro tiene que igualarse a la vida, no a la vida individual, a ese aspecto individual de la vida en el que triunfan los CARACTERES, sino a una especie de vida liberada, que barre la individualidad humana y donde el hombre es solo un reflejo» (Artaud, 1938: 139). Nace así el «Teatro de la Crueldad».

Artaud utilizará por primera vez el término «Teatro de la Crueldad» en una carta enviada al editor de la *Nouvelle Revue Française*, matizando que la palabra «crueldad» no remite a un teatro de connotaciones sádicas o sangrientas, relacionadas con el horror. «Ciertamente Artaud nos invita a que bajo esa palabra no pensemos sino “rigor, aplicación y decisión implacable”, “determinación irreversible”, “determinismo”, “sumisión a la necesidad”, etc., y no necesariamente “sadismo”, “horror”, “sangre derramada”, “enemigo crucificado”, etc.» (Derrida, 1989: 318-343).

Lo que Artaud plantea es una vuelta a los orígenes, al sentido etimológico de la palabra que hace referencia a lo estricto, a una absoluta determinación e implacable resolución hacia la vida. «El teatro de la crueldad no es una representación. Es la vida misma en lo que esta tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación. He dicho, pues, “crueldad” como habría podido decir “vida”. [...] Esta vida soporta al hombre pero no es en primer lugar la vida del hombre. Este no es más que una representación de la vida y ese es el límite —humanista— de la metafísica del teatro clásico» (*ib.*).

Brook comparte la insatisfacción, expresada por Artaud, de un teatro basado únicamente en la palabra. «El origen del teatro, tal como se tiene que restaurar, es una mano que se levanta contra el detentador abusivo del *logos*, contra el padre, contra el Dios de una escena sometida al poder de la palabra y el texto» (*apud* Derrida, 1989: 318-343). «Para mí, no tiene derecho a llamarse autor, es decir, creador, nadie más que aquel a quien corresponde el manejo directo de la escena...» (*ib.*).

La palabra es la herramienta de los dramaturgos clásicos, pero la palabra hoy no logra comunicar aquello que necesitamos.

¿En qué se convertirá la palabra entonces, en el teatro de la crueldad? ¿Tendrá simplemente que callarse o desaparecer? De ninguna manera. La palabra dejará de dominar la escena pero estará presente en esta, tendrá una función en un sistema en el que aquella estará ordenada. La ausencia del autor y de su texto no abandona la escena a una especie de descuido. A la escena no se la deja de lado, entregada a la anarquía improvisadora, al «vaticinio azaroso», a las «improvisaciones de Copeau», al «empirismo surrealista», a la *Commedia dell'Arte* o al «capricho de la inspiración inculta». Todo estará, pues, *preescrito* en una escritura y un texto hecho de una tela que no se parecerá ya al modelo de la representación clásica.

Se inicia entonces la búsqueda de un teatro que no dependa de la anécdota del personaje y de sus mensajes verbales. Aquello que pueda comunicar algo directamente a la audiencia a través de una nueva combinación de lo sonoro con lo gestual.

¿Cómo funcionarán entonces la palabra y la escritura? Volviéndose a hacer *gestos*: la intención *lógica* y discursiva quedará reducida o subordinada, esa intención, por la que la palabra asegura ordinariamente su transparencia racional y *sutiliza* su propio cuerpo en dirección al sentido, deja a este extrañamente que se recubra mediante aquello mismo que lo constituye en diafanidad: al deconstituir lo diáfano, queda al desnudo la carne de la palabra, su sonoridad, su entonación, su intensidad, el grito que la articulación de la lengua y de la lógica no ha enfriado del todo todavía, lo que queda de gesto oprimido en toda palabra, ese movimiento único e insustituible que la generalidad del concepto y de la repetición no han dejado de rechazar jamás. Se sabe el valor que le reconocía Artaud a lo que se llama —en este caso bastante impropia— *la onomatopeya*. La glosopoiesis, que no es ni un lenguaje imitativo ni una creación de nombres, nos lleva de nuevo *al borde* del momento en que la palabra no ha nacido todavía, cuando la articulación no es ya el grito, pero no es todavía el discurso, cuando la repetición es *casi* imposible, y con ella la lengua en general: la separación del concepto y del sonido, del significado y del significante, de lo neumático y de lo gramático, la libertad de la traducción y de la tradición, el movimiento de la interpretación, la diferencia entre el alma y el cuerpo, el amo y el esclavo, Dios y el hombre, el autor y el actor. Es la víspera del origen de las lenguas y de ese diálogo entre la teología y el humanismo, del que la metafísica del teatro occidental no ha hecho otra cosa que mantener su inagotable repetición.

Jacques Derrida (1989: 318-343)

Artaud dirá: «Yo añado al lenguaje hablado otro lenguaje, y procuro darle al lenguaje del habla, cuyas misteriosas posibilidades se han olvidado, su vieja eficacia mágica, su eficacia hechizadora, integral» (*apud* Derrida, 1989: 318-343). Brook plantea también esta lucha constante por huir del cliché y lo convencional. Quiere el hallazgo de un lenguaje que proponga nuevos lugares para la comunicación; un nuevo modo de utilizar las herramientas que son habituales (*vid.* Hunt y Reeves, 1995: 71), cuyas posibilidades o se han agotado o están olvidadas en algún lugar bajo el polvo de la escena actual y su «teatro mortal».

En enero de 1964 Brook, en colaboración con el director Charles Marowitz y bajo el amparo de la Royal Shakespeare Company, da inicio a un trabajo de investigación al que llama «Teatro de la Crueldad», en honor a Artaud. Sus intenciones se centran en presionar al actor hacia un trabajo que ofrezca una nueva valoración de las limitaciones, que toda técnica de actuación posee, y alejarlo de los códigos exclusivamente naturalistas, basados en la palabra como medio dominante en la comunicación. Intenta derribar las barreras que impiden al actor un uso creativo del cuerpo y la imaginación más allá del lenguaje, que desarrolle una percepción más aguda y que recurra a los vastos recursos que posee en su interior y sus aspectos inconscientes. Recursos que se encuentran atrofiados debido a una falta de uso, pero que sin duda existen.

Brook desarrolla su teoría de la presencia potenciando los sentidos del intérprete, colocando su atención en el aquí y ahora de la representación. Propone así una escena que estaría viva, en contraposición a un «teatro mortal». **En opinión de Brook, un actor modifica** a su público cuando se olvida de sí mismo y coloca su atención en el momento en el que actúa, en aquello que acaece en el tiempo presente. Él no es lo importante, lo importante es el encuentro que actor y espectador establecen con la forma y el contenido de la obra que los ha reunido. La percepción de un actor aumenta cuando ya no tiene «que concentrarse para tomar conciencia de sí mismo, para preguntarse si emplea la emoción adecuada» (Brook, 1968b: 33). Simplemente sucede, ya que es. Está presente en el aquí y ahora. Es receptivo porque está vivo. De manera intuitiva, sus sentidos se concentran en el presente e interactúa con el entorno. Algo sucede cuando las imágenes encuentran su propio nivel y guían inconscientemente al actor hacia el modo correcto que se revela en cada ocasión de un instante irrepetible. «Pero en la mayor parte del mundo el teatro carece de un lugar exacto en la sociedad, de un propósito claro, [...] el actor queda atado de pies y manos, confundido y devorado por condiciones que escapan a su control. [...] La interpretación mortal pasa a ser el núcleo de la crisis».

Las compañías teatrales desaparecen para dar paso a la *industria* del espectáculo —afirma el director polaco Jerzy Grotowski. Los teatros se convierten en centros de contratación que alquilan al director, quien a su vez —solo o con un director para la distribución de papeles (director de *casting*)— escoge a los actores para la obra prevista, entre decenas o centenares de candidatos, y después se empiezan los ensayos, que duran algunas semanas. ¿Qué significa todo esto?

Es como talar el bosque sin plantar árboles. Los actores no tienen la posibilidad de encontrar algo que sea un descubrimiento artístico y personal. No pueden. Así que para salir adelante tienen que usar lo que ya saben hacer y les da éxito —y esto en contra de la creatividad misma.

Thomas Richards (1993: 185)

El actor mortal ha hecho su aparición dentro del teatro mortal al quedar estancado en su profesión. El síntoma se extiende sin saber ya cuál es la causa real de tal estancamiento. Una imagen robusta y vacía se apodera de él; una imagen que quizá sirvió en el pasado, pero que sigue usando como solución a un problema que ha cambiado. Debido al miedo y a la angustia que produce tener que ofrecer el resultado requerido, la rutina se apodera de su actuación e imita una forma obsoleta y moribunda que tiene el aspecto de un cadáver. Al no dejarse sorprender, al no ser capaz de olvidar y enfrentarse al riesgo de lo nuevo, el actor mortal queda petrificado en una forma sin vida llamada cliché, que le ofrece una falsa seguridad. Un actor debe por tanto «esforzarse en desarrollar sus cualidades artísticas» (Brook, 1968b: 38-39), tratando de vencer a su pereza mortal.

Brook sabe que esta epidemia de lo mortal es absoluta y se extiende a todas las esferas de la escena. Así ocurre con el crítico, quien también debe esforzarse por establecer un

contacto más estrecho con la comunidad teatral que lo rodea. El crítico debe revisar continuamente qué idea se forma acerca del teatro que revisa, cómo es y cómo se relaciona con sus propias experiencias: «El crítico se une al juego mortal cuando no acepta esta responsabilidad, cuando minimiza su propia importancia» (Brook, 1968b: 44-45). El crítico debe formular con claridad qué es aquello que el teatro pudiera ser y apuntar hacia ese objetivo en su trabajo, al tiempo de ser capaz de poner en riesgo su propia «fórmula cada vez que participa en un hecho teatral» (Brook, 1968b: 46).

El dramaturgo tampoco está exento de responsabilidad en cuanto a la existencia de un «teatro mortal». Al realizar su actividad en soledad, aislado, al margen de la experiencia del mundo circundante, pensando que su introspección es suficiente para crear un drama, olvida que solo puede llegar a completar su actividad si establece un intercambio rico y profundo con el resto de la comunidad a la que pertenece. Lo teatral, es decir, el problema de la escena y no solo la literatura, también depende de él. Shakespeare puede servir de ejemplo como «un dramaturgo que fue capaz de presentar en abierto conflicto los acontecimientos del mundo exterior, los procesos internos de hombres complejos aislados como individuos, la amplitud de sus temores y aspiraciones» (Brook, 1968b: 50), creando dramas que confrontan tal cantidad de líneas de fuerza, que llevan «al análisis, al compromiso, al reconocimiento y, finalmente, al despertar del entendimiento» (*ib.*). Los dramas cobran vida en lugares concretos determinados por circunstancias particulares. Las palabras del dramaturgo solo cobran sentido en el escenario. Hay una tensión que se crea entre ambos que da lugar al acontecimiento teatral que «únicamente surtirá efecto si marcha acorde con los valores propios de la escena» (*ib.*: 52). El autor debe ser sensible a esta situación; una obviedad que en opinión de Brook se olvida con facilidad. Si se preocupa únicamente en plasmar ideas sobre un papel y no tiene en cuenta los demás elementos de la escena, solo podrá crear obras frías y distantes: un ente extraño, «una forma convencional» desconectada del hecho escénico. Y al quedar aislada, la obra se volverá obsoleta y mortal, obligando a que de nuevo se abra la pregunta sobre cuál es «el problema de la propia naturaleza de la expresión dramática» (*ib.*: 53).

Un director de escena, a su vez, no puede caer en la tentación de pensar que las palabras del autor hablarán por sí solas. Si se deja hablar a una obra puede que no emita sonido alguno. «Si lo que se desea es que la obra se oiga, hay que sacarle el sonido» (*ib.*). La obra, el texto dramático, no es independiente de la labor del director de escena, no es un producto que tenga un valor en sí mismo, independiente de los demás elementos que componen el hecho teatral. Un texto hay que confrontarlo con el resto de los elementos, agitarlo, estrujarlo, someterlo a un diálogo constante. «Esta labor requiere numerosos y reflexionados esfuerzos» que no deben ser confundidos con la repetición de «fórmulas, métodos, chistes y efectos viejos», algo que de nuevo solo puede conducirnos a un teatro mortal. El reto ha de afrontarse siempre como un nuevo desafío libre de prejuicios, partir «de cero ante el vacío, el desierto y la verdadera cuestión de por qué y para qué» (*ib.*: 54).

«De cero ante el vacío». Aunque planteado desde una perspectiva algo distinta, Tadeusz Kantor (2010: 51-52) también utiliza los conceptos de cero y vacío para desarrollar su teatro: «Apostar por la dirección contraria: “hacia abajo”, hacia los territorios situados “más abajo” de los modos de vida convencionales, a través de *la relajación*, [...] *la destrucción de la forma*, [...] *hacia el vacío*, [...] *hacia la falta de forma* [...]». El proceso de creación se convierte en *la realización de lo imposible*. El teatro que llamo “cero” no parte de “cero”. Su esencia es el proceso mismo hacia el vacío y hacia las “proximidades de cero»» (Kantor, 2010: 65-66).

El concepto «cero» aparece en sus manifiestos para un «teatro autónomo» donde, al igual que Brook, plantea la idea de un teatro que no es un mero aparato de reproducción y crítica, a su vez, la existencia de un teatro oficial y académico que Kantor califica como muerto:

Denomino teatro autónomo a aquel teatro que no es un mero *aparato de reproducción*, es decir, que no se limita a una interpretación *escénica* de un texto literario, sino que dispone de su propia *realidad independiente*. Esta idea, la exigencia de una unidad para que exista una obra de arte auténtica, es, en un fenómeno tan complejo como el teatro, imposible de explicar del todo, igual de inexplicable que un proceso creativo. Sea como sea, los diferentes elementos teatrales tienen que formar una unidad cerrada. Puesto que el término (nivel) «supremo» no significa nada e induce a numerosos errores, lo vamos a llamar *cero*.

El teatro actual, a pesar de algunos talentos verdaderos que surgen de vez en cuando, y la creciente falsa seriedad de sus representantes oficiales, está muerto, resulta académico, y en el mejor de los casos se sirve de diferentes recursos de excitación que lo empujan, cada vez más, hacia lo ridículo, hacia los melindres de estilos pasados, hacia trivialidades, para, finalmente, encerrarse en el círculo de los intereses privados. Es un teatro sin la más mínima ambición de «diferenciarse», es decir, de encontrar un rostro propio para tiempos futuros. Es un teatro condenado al olvido.

Tadeusz Kantor (2010: 51-52)

Definitivamente, el director debe, cada vez, «desafiar los reflejos condicionados», vencer la tentación de lo instaurado y su forma petrificada y mortal, y recordamos que «al decir mortal no queremos decir muerto, sino algo deprimentemente activo y, por tanto, capaz de cambio». Hay que «admitir el hecho sencillo, aunque desagradable, de que lo que en el mundo se llama teatro es el disfraz de una palabra en otro tiempo plena de sentido» (Brook, 1968b: 56). Los compromisos, los encargos, las fechas de estreno, etc., distraen a los profesionales del teatro de formular «las únicas preguntas vitales» que son realmente importantes: «¿Por qué, para qué el teatro? ¿Es un anacronismo, una curiosidad superada, superviviente como un viejo monumento o una costumbre de exquisita rareza? ¿Por qué aplaudimos y a qué? ¿Tiene el escenario un verdadero puesto en nuestras vidas? ¿Qué función puede tener? ¿A qué podría ser útil? ¿Qué podría explorar? ¿Cuáles son sus propiedades especiales?» (*ib.*).

2.5. LAS RAÍCES DEL TEATRO

La búsqueda de las raíces del teatro en los orígenes primitivos de culturas ancestrales es otra de las reacciones dentro del sistema de respuestas que conforman la cadena de «motivos» que encontramos en Brook. Una búsqueda compartida por muchos de sus contemporáneos en diferentes disciplinas artísticas, y que puede comprenderse mejor remontándose a sus orígenes, en los albores del Romanticismo alemán. Hacia finales del siglo XVIII (entre 1770 y 1780), en un momento histórico convulso con notables cambios y transformaciones en el seno de la cultura alemana, surge un poderoso sentimiento contrario a la razón ilustrada que se organiza y expresa a través de un movimiento artístico denominado *Sturm und Drang*, que aglutina toda una serie de nuevos ideales que irán modificando poco a poco, pero de manera radical, el arte y la cultura de toda Europa. El nombre de *Sturm und Drang* procede del título de una obra de teatro escrita en 1776 por uno de sus representantes, el novelista y dramaturgo Friedrich Maximilian Klingler, siendo el lingüista y filósofo Friedrich Schlegel quien lo utiliza por primera vez para nombrar lo que todavía es la semilla que más tarde hará nacer el «movimiento romántico» (Reale y Antiseri, 2002: 30). Este movimiento a su vez tendrá como inspiración las obras de grandes poetas del pasado como James Macpherson, William Shakespeare, Pedro Calderón de la Barca o Johan Wolfgang von Goethe (es precisamente el Prometeo de Goethe, el genio creador, rebelde e independiente el que se opone a la figura de Nathan, el sabio judío creado por Lessing, representante de la Ilustración); así como las ideas de grandes pensadores como Jean-Jacques Rousseau, quien proclama su interés por el mito del buen salvaje, víctima de la corrompida sociedad civilizadora del hombre de progreso, cuya vida califica de artificiosa y frívola. Pero la fama, el sentido y la relevancia histórica llegan a este movimiento de la mano de personalidades como Schiller, quien hablará de un «progreso sin sentido» de la civilización occidental, Jacobi o Herder.

Es este último, el filósofo y teólogo alemán Johann Gottfried Herder, es uno de los primeros en criticar el universalismo culturalista y optar a favor del desarrollo del espíritu personal y particular de cada pueblo. Herder cree en un concepto del hombre como sujeto diversificado, más que como sujeto uniforme. Plantea la teoría de una historia de progreso particular a cada cultura, más que la idea de historia progresiva y universal de toda la humanidad (Sebreli, 2004: 81-89). También el sociólogo alemán Justus Möser se opone a la uniformidad y a la universalización de las culturas. Piensa que a cada pueblo corresponde, atendiendo a sus costumbres, aplicar soluciones concretas a los problemas de su desarrollo. El matemático y filósofo Oswald Spengler, en su ya clásico ensayo *La decadencia de Occidente* (1922), defiende la tesis de que cada cultura está limitada por su propio espacio vital, por su propio espíritu o idiosincrasia, de los cuales dependen sus estructuras sociales y sus costumbres y habla de una «teoría cíclica de la historia» (*ib.*: 52).

El interés por el hombre primitivo, el retorno a los orígenes y la búsqueda de un paraíso perdido, idílico, donde la humanidad convivía en armonía, está directamente relacionado con el mito de la «Edad de Oro», recogido en el poema de Hesíodo *Los trabajos y*

los días: «La primera raza de hombres que se creó, a partir del primero, “Prometeo”, vivió en lo que se denominó como “Edad de Oro”. Vivían en una especie de Paraíso o Edén sin preocupaciones de ningún tipo, en cuyo lugar crecían frutos sin cesar de los frondosos árboles. Cantaban, bailaban y danzaban muy alegremente, no sufriendo ningún tipo de enfermedades ni ningún mal. Tampoco envejecían ni temían nunca a la muerte». Desde entonces, este mito ha sido recogido a lo largo de la historia de muy diversas maneras. Así, en la sociedad helénica griega, Platón idealizó algunas sociedades tribales de Creta y Esparta. La religión judeocristiana lo buscó en el llamado «paraíso terrenal». En el bajo imperio romano, también Séneca, en su *Epístola xv*, describía un estado idílico donde el hombre vivía en armonía mucho antes de la edad corrompida por la civilización.

Una idea común a estos discursos es que existe un deseo particular que cada pueblo tiene de conservar lo más intacto posible el sentido de sus costumbres, de su cultura y de su pensamiento. Conservar los vínculos con el origen para no perder la identidad es una idea que entronca con el arraigo a la tierra y al territorio como un todo único, que no debe ser contaminado por la universalización absurda e insensible, que iguala y unifica los pueblos y sus culturas bajo un mismo credo y una sola ideología. Conservar las tradiciones es algo que tiene un valor inestimable. Estos ideales en contra de la idea de progreso formarán parte con el tiempo, de diversas maneras, de los imaginarios de algunos de los movimientos de las denominadas vanguardias artísticas. Como ejemplo, los primeros pintores de vanguardia del siglo xx definieron como primitivas las artes procedentes de África y Oceanía, y este primitivismo influyó de manera notable a un arte que buscaba nuevas vías de expresión. Los objetos traídos de los viajes del periodo de la colonización fueron expuestos en los primeros museos etnográficos y antropológicos que estaban al alcance de la población, y a los que tuvieron acceso los artistas de vanguardia que quedaron fascinados por el descubrimiento (Sebreli, 2002: 110). Lo fascinante del arte primitivo estaba en que parecía no estar separado de la vida. Por el contrario, le daba sentido y enriquecía su significado. Estos artistas se sintieron fascinados por el carácter simbólico y místico de los objetos hallados en las culturas primitivas y trataron, desde muy diversos puntos de vista y ofreciendo distintas interpretaciones, insertar estas cuestiones en sus prácticas artísticas con una intención transgresora, dejando claro el rechazo que sentían hacia un arte basado en referentes burgueses. Son nuevas formas o nuevos caminos del arte cuya mirada a lo primitivo se inserta en la génesis de los polémicos movimientos artísticos denominados de vanguardia.

Como se verá, el término «vanguardia» es un concepto ambiguo que ha ocasionado multitud de discusiones. Para Apollinaire, «vanguardia» (*avant-garde*) significaba el espíritu de lo nuevo (*esprit nouveau*). No obstante, el término «vanguardia» se volverá, con el tiempo, flexible y comprensivo, englobando de esta manera a todas las nuevas escuelas (Calinescu, 1987: 125), quedando extensamente difuminado y sirviendo de marco de referencia a prácticas artísticas tan heterogéneas estéticamente como contrarias ideológicamente. A pesar de esta generalización, se puede trazar un mapa capaz de orientarnos y situarnos ante un movimiento que de una u otra forma impregna las actitudes e influye en la práctica

artística de un director como Brook. Muchos ejemplos de ciertos aspectos de este movimiento tan abarcador nos irán desvelando las claves. Por lo pronto, destaca el interés por lo esotérico de los artistas de vanguardia, sobre todo a mediados del siglo XX, ya cansados de las aburguesadas religiones occidentales y en oposición al materialismo que se venía imponiendo desde la Revolución Industrial. Se interesaron por las antiguas religiones orientales como el hinduismo y el budismo zen; por disciplinas como el yoga y la meditación trascendental; por libros como los *Upanishads*, el *Libro tibetano de los muertos* (Sebreli, 2002: 149) o *El Mahabharata*, como es el caso de Brook. Nacen movimientos como la antroposofía de Rudolf Steiner, la vía del Cuarto Camino y el grupo de Buscadores de la Verdad, de Georges Gurdijéff y Piotr Ouspenski, a los que se unirán algunas importantes personalidades como el arquitecto estadounidense Frank Lloyd Wright o el propio Brook.

Para comprender cómo afectan estas cuestiones al mundo de la escena, hay que volver la mirada de nuevo al movimiento romántico y en concreto a la figura de Richard Wagner (1813-1883), quien apostó, de manera revolucionaria, por un teatro total que aglutinara todas las prácticas artísticas y de cuyas ideas se iban a contaminar las propuestas de los artistas de vanguardia. Wagner planteaba la «obra de arte total» (*Gesamtkunstwerk*) como una combinación de música, danza, poesía, arquitectura, pintura, filosofía y política. De aquí surgen, más adelante en el tiempo, las apuestas de artistas como Gabriele D'Annunzio, para quien el teatro total era el «Teatro de la fiesta»; Max Reinhardt, quien definía el carácter sagrado y absoluto que tenía su teatro; Frederick Kiesler, quien proyectó en 1924 su «Teatro sin Fin»; u Oskar Schlemmer, quien intentó fusionar la idea de teatro total con una revolución social y política cuando quiso sintetizar teatro, arquitectura y coreografía en *Ballet tardío*, *Danza metálica* y *Danza de vidrio* (Sebreli, 2002: 302). También en el teatro de masas de Edwin Piscator se hablaba de la intención de generar una experiencia de carácter extraordinario, cuando mostraba sus espectáculos en el teatro de sala giratoria que había diseñado Kiesler. En esta línea transgresora, George Fusch, en su texto *La revolución del teatro* (1909), atenta contra la literatura cuando explica que ni siquiera es importante para la escena. Considera que «lo fundamental del teatro no es el drama, sino la multitud festiva» (Sánchez, 1999: 9). Gordon Craig, en conexión con Adolphe Appia, apuesta por un teatro cinético en contra de un teatro dramático, proponiendo un tipo de espectáculo basado únicamente en la dimensión de los volúmenes escenográficos, música e iluminación, y el movimiento de los intérpretes. Los expresionistas abstractos, Walden, Stramm y Schreyer, entre otros, pensaban que «el teatro era una farsa porque estaba basado en relaciones mercantilistas, y ello anulaba la posibilidad de que en el interior del teatro se produjera ese acto común que haría de actores y público una verdadera comunidad orgánica» (*ib.*: 39). Otras expresiones de estos intentos son: el Cabaret Voltaire de Hugo Ball en Zurich, donde se realizaban actos de provocación bajo el signo del movimiento dadaísta; o las teorías y la práctica escénica de Bertold Brecht, con su llamado «Teatro Épico» y su intento revolucionario de acabar con el «Teatro de ópera burgués»; Artaud con su «Teatro de la Crueldad»; y claramente el director Peter Brook, con su revolucionario libro *El espacio vacío* y las

investigaciones llevadas a cabo en la Royal Shakespeare Company y más tarde en su Centro para la Investigación Teatral en París. Por otra parte, no puede dejar de mencionarse aquí el movimiento surrealista, que trató de llevar al teatro sus nuevas ideas recogidas de la tradición romántica del inconsciente, aunadas a las investigaciones e interpretaciones de Sigmund Freud, interesado de manera muy particular por el mundo de los sueños.

Habría que detenerse un instante para tratar algunas cuestiones del surrealismo que influyen en ciertos aspectos de la búsqueda de Brook. En *La última instancia de la inteligencia burguesa: la crítica vanguardista de la sociedad* (2000), Valeriano Bozal ve el surrealismo, y su prolongación hacia el expresionismo abstracto, como el buque insignia de la vanguardia. Y es en esta conexión entre el surrealismo y el expresionismo donde ocurre una de las manifestaciones de la crisis de la cultura de la que se habla en capítulos anteriores, con la que digamos se diluye el propio movimiento de vanguardia ya que, según Bozal, el expresionismo abstracto será «la última instancia» de la vanguardia europea. Bozal desarrolla esta idea haciendo alusión al título de un artículo de Walter Benjamin titulado *El surrealismo: la última instancia de la inteligencia europea* (1929), en el que se expone que el surrealismo viene a cerrar el ciclo que se inicia tras el cubismo y los movimientos futuristas, y que supone una de las cimas de las vanguardias. Según Bozal, a través de la pregunta «¿Quién soy yo?» (*Qui suis-je?*) con la que se abre la novela *Nadja* (1928) de Bretón, surge la idea de la casa de cristal como virtud revolucionaria por antonomasia. «Vivir en una casa de cristal es la virtud revolucionaria *par excellence*», afirma Benjamin (1929). La casa de cristal nos ofrece una imagen que nos hace comprender la apuesta surrealista de una «posibilidad suprema de la transparencia», transparencia de ese yo por el que pregunta Breton al inicio de su novela. Nada se oculta, todo lo que la sociedad esconde sale a la luz para quedar expuesto y pueda verse lo que es. Esta es, explica Bozal, la pretensión surrealista por excelencia. Apuesta así, pues, el surrealismo, por un modo de expresión obscuro y desvergonzado. Ese «yo» que habita la casa de cristal y que se deja ver, que no oculta nada, que expone y se expone, lleva implícito un alto grado de provocación. Dalí (colaborador de Brook en *Salome*) expone con descaro esta problemática del yo en sus cuadros. Un yo múltiple, «lo uno que es otro y lo otro que es uno o quizás algo distinto» (Bozal, 2000).

En ese intento de liberación del yo, los surrealistas van a contraponer al «ortodoxo dominio del cuerpo por parte del espíritu» con una «heterodoxa liberación que suscita toda clase de provocaciones», llevando «hasta sus últimas consecuencias» la pretensión de los llamados poetas malditos de hacer «de la belleza maldad y de la maldad belleza». Componen así un «cuerpo-espíritu» transgresor. Traen de este modo a primer término el presupuesto de la vitalidad de una naturaleza incontrolada, que ya proponía el movimiento romántico del que se ha hablado.

Hay que recordar en este sentido que ya Schiller hablaba de la parte meramente animal o instintiva del hombre, a la que se contraponen esa otra parte autoactiva espiritual que ha de poner freno a la primera, y que es esta acción la que Schiller identifica con la libertad. El filósofo alemán afirma: «la naturaleza carece de libertad porque carece de voluntad». En

su búsqueda de la libertad, los surrealistas no van a tratar de transgredir esta tesis y liberar la animalidad apresada por el espíritu *schilleriano*, dando así rienda suelta a los instintos incontrolados, sino que van a trasladar dichos instintos a la esfera del espíritu autoactivo del que habla Schiller, para crear algo como una humanidad autoactiva que es donde, supuestamente, reside la libertad. Aparece algo así como una voluntad surrealista que justificaría su provocación. La animalidad invade al hombre sin hacerle perder su libertad. El hombre hace un uso voluntario, libre y consciente de su animalidad. Las fuerzas creativas de esa animalidad son liberadas, pero nunca hasta el extremo de confundirse unas con otras en una amalgama incontrolable, sino manteniendo una separación, una diferencia que salvaguarda la identidad de cada una de ellas. No obstante, explica Bozal, en su intento de liberar el yo, los surrealistas caen en una paradoja que nunca podrán resolver, ya que nunca terminarán de liberarse de la existencia de un mecanismo regulador.

Bozal continúa explicando que, tras la imagen de la casa de cristal como metáfora de la transparencia y la liberación del yo, se encuentra la pretensión de una mirada nueva, que abarca no solo el momento presente, sino un momento absoluto. Un nuevo mirar es aquel que no ha sido preestablecido desde otros ámbitos, ya sea la ciencia, la religión o incluso el sentido común, sino desde lo que el cuerpo liberado encuentra, posee y hace suyo. Tal pretensión es extensible a todo el arte de vanguardia en su deseo de mirar el mundo con nuevos ojos, ya sea para contemplarlo, ya sea para construirlo.

La liberación del yo y de los instintos pretende conseguir un arte que provoque de alguna manera una turbación. Algo que el surrealismo defiende no solo como metáfora, sino en su estricto sentido literal. Así, escribe Breton al final de su novela *Nadja*: «La belleza será convulsiva o no será». Y afirma: «Confieso, sin la menor confusión, mi profunda insensibilidad ante espectáculos naturales y obras de arte que no me provocan, de entrada, una turbación física caracterizada por la sensación de un soplo de viento en las sienas susceptible de provocar un verdadero escalofrío» (*apud* Bozal, 2000).

Esta turbación física es buscada por los artistas del movimiento surrealista como un medio llegar al fondo de las cosas. Y esta búsqueda del fondo o el origen de las cosas los lleva, como a otros artistas de las vanguardias, a buscar referentes puros no contaminados en los objetos de culturas primitivas. Como otros artistas de las vanguardias, los surrealistas caen así en una contradicción, ya que quieren romper con todo a la vez que buscan antecedentes, quieren romper con la cultura a la vez que se instalan en la cultura²⁴.

Continúa explicando Bozal cómo, en su avance hacia la conexión con el expresionismo abstracto y en respuesta a la pregunta surrealista con la que Breton abre su novela *Nadja*: «¿Quién soy yo?» (*Qui suis-je?*), el yo se libera definitivamente, a través de la obra del pintor estadounidense Jackson Pollock. Pollock tira abajo la relación cuerpo-espíritu en la que estaban estancados los surrealistas al liberar el lienzo de la figura humana e incluso

24. Recordemos que esta contradicción se encuentra muy presente en los argumentos de muchas de las críticas dirigidas a Brook: Albert Hunt, David Williams y Denneth Bernarhd, entre otros.

del propio caballete. Ya no es necesario pintar el cuerpo, ahora es el propio cuerpo el que pinta; el que actúa, dirá Brook cuando queda fascinado por esta forma de enfrentarse al arte de la pintura. Pollock hace del espíritu movimiento, es decir, pintura en el sentido de pintar, con un cuerpo guiado por la inspiración del espíritu. Su forma de pintar, de actuar, de relacionarse con el lienzo es pulsión y expresión de un movimiento físico que se transforma y resume en un gesto. Ya no es necesario, como hacían los surrealistas, «hacer del cuerpo motivo de figuraciones oníricas». El cuerpo se hace gesto, adquiere la identidad de ese yo verdadero que habita en el interior de todo ser humano, y es así que se hace visible y transparente la verdadera personalidad del artista. Nos encontramos ante un nuevo tipo de expresividad, de gestualidad, que Brook buscará también para su teatro, inspirándose en unos movimientos que buscan revelar el yo verdadero. Al igual que el expresionismo abstracto del que, como insinuamos, el director inglés es un ferviente admirador²⁵, Brook intenta, como veremos, a través de sus exploraciones y experimentos, echar abajo el elemento opaco que aún posee la casa de cristal surrealista, del que el teatro tampoco puede liberarse, y que remite a una iconografía en la que el cuerpo todavía tiene un lugar adecuado y en la que ha quedado anquilosado. Un cuerpo que no termina de eliminar nunca su opacidad y que se proyecta de forma mimética, lleno de referentes culturales reconocibles y lugares comunes, en el que continúa presente la dualidad cuerpo-espíritu en la que se basan el impudor y la obscenidad surrealistas. El gesto pictórico expresionista elimina esta dualidad en el rastro que deja la pintura sobre el lienzo. Este es el resultado del impulso que brota dinámico a través del ritmo de una acción. Una metáfora que Brook aplica directamente a la acción del actor. Su rastro no se proyecta en este caso sobre un cuadro, pero sí sobre una escena, un espacio vacío que se comporta como un lienzo. La energía física adquiere presencia para dejar su rastro, una huella, ya sea en el lienzo o sobre la imaginación del espectador, en su intención de comunicar algo profundo, espontáneo y verdadero.

En esta liberación del yo pretendida por el expresionismo abstracto ya no tienen un papel ni los sueños, ni la tradición, ni los símbolos. El actor *brookiano* se enfrenta al vacío de la escena del mismo modo que el pintor se enfrenta al lienzo en blanco. Invita al espectador a dejarse llevar y a seguir el movimiento de la acción, al igual que el artista se deja llevar por el impulso creador; de tal forma que ambos, espectador y artista, participan de la imagen proyectada. Entre la forma creada por el impulso del artista y su recepción es donde sucede la inmediatez de la comunicación de la que hablará Brook, donde el arte y la

25. Durante los ensayos de la puesta en escena de *King Lear* (1962) de W. Shakespeare, Brook dirá a su ayudante de dirección Charles Marotizw: «My analogy is with modern painting. A modern painter begins to work with only an instinct and a vague sense of direction. He puts a splash of red paint on to the canvas and only after it is on does he decide it might have a good idea to add a little green, to make a vertical line here or a horizontal line there. It's the same with rehearsals. What is achieved determines what is to follow, and you can't go about things as if you knew all the answers. New answers are constantly presenting themselves, posing problems, reversing old solutions, substituting new one (apud Hunt y Reeves, 1995: 54). «Mi analogía es con la pintura moderna. Un pintor moderno comienza a trabajar con solo un instinto y una vaga sensación de dirección. Pone una mancha de pintura roja sobre el lienzo y solo después decide que podría ser una buena idea añadir un poco de verde, o realizar una línea vertical aquí o una horizontal allá. Es lo mismo con los ensayos. Lo que se ha logrado determina lo que tiene que seguir, y uno no puede emprender las cosas como si conociera todas las respuestas. Constantemente están presentándose nuevas respuestas que plantean problemas, invalidan viejas soluciones, sustituyen a otras nuevas».

vida se unifican. Esta comunicación se ve posibilitada por el hecho de que el artista ya no se encuentra preso de los símbolos de un lenguaje artístico determinado, por lo que el espectador ya no necesita adquirir un patrimonio cultural que le permita comprender, a diferencia de lo que ocurría cuando se enfrentaba a las complicadas obras de artistas que hacían del arte un asunto elitista. El arte surrealista exigía tales conocimientos. Ahora la comunicación aspira a una recepción y reciprocidad inmediatas. No hay nada que aprender previamente, solo hay que dejarse llevar por un impulso verdadero de querer compartir una experiencia, de querer comunicarse a través de la fuerza creadora que posee el artista y que tiene que aprender a liberar. El yo se muestra en estado puro al quedar eliminada toda sofisticación. Nos encontramos en el puro intercambio «teatral», **en el que sucede un acto de comunicación claro e inmediato**. Este intercambio ya no requiere una preparación intelectual, se produce a través de unos elementos que todo ser humano reconoce: el ritmo y las sensaciones que provocan las imágenes que se vuelcan sobre el lienzo de la escena. Hay un lenguaje de las acciones y un lenguaje de los sonidos, afirma Brook. Su intención, al igual que la de los expresionistas abstractos, es arrojarnos sobre la escena y arrojarnos en la escena, para compartir la materialidad física de unos actores que proyectan su energía sobre la acción que se muestra. Quiere superar la barrera culturalista a la que se siente atado, al igual que los surrealistas, y superar así el límite que impide la comunicación entre personas que no poseen los mismos referentes culturales ya que, en opinión de Brook, existe un elemento común, esencial y fundamental que es independiente de toda tradición.

Pero el expresionismo abstracto, al igual que el surrealismo, acabó fracasando, ya que finalmente no cumplió sus expectativas de liberación del arte, porque terminó configurando un estilo, un lenguaje, una tendencia entre otras tendencias, lo que obligó a contemplarlo en y a través de la tradición estética que justamente pretendían arruinar. Finalmente, terminó consolidando lo instituido y manteniendo esta distancia entre arte y vida, que precisamente esta parte de la vanguardia había pretendido abolir sin lograrlo, lo que lo llevó a protagonizar su propia crisis (*ib.*). La pretensión de una unión entre arte y vida acabará de esta manera por diluirse en la banalidad de la vida «postmoderna», **en la que el expresionismo abstracto ha dado paso al arte pop y a su ironía**.

Volviendo a cómo las actitudes de los movimientos de vanguardia artística afectan directamente a esta parte del arte que es la escena teatral, se podría afirmar que, con variaciones en el estilo y diferencias notables, las diferentes manifestaciones del teatro denominado de vanguardia comparten determinados aspectos básicos, como son el interés por los mitos, la tendencia hacia la exploración del inconsciente y los estados oníricos de la conciencia, y la experimentación en la actuación, con ejercicios rituales que tienen la intención de despertar supuestos mecanismos psicofísicos que preceden al lenguaje y a la razón (Innes, 1981: 9-14). También tienen en común el interés por lo arcaico y las raíces que consideran perdidas de culturas primitivas, así como la búsqueda de formas originales del drama, inscritas en el rito de tales culturas, y la búsqueda de una trascendencia relacionada con los aspectos de un camino o búsqueda de corte espiritual.

Es cierto que, como bien apunta Innes, es demasiado simplista entender estas tendencias como una «recurrencia del primitivismo romántico, [...] motivado por un deseo de escapar de la “dinamo” de la historia, de abrogar “el progreso” por medio de una retirada a la mitomanía, cuyo lado más oscuro había sido recientemente iluminado. [...] Pues lo que desde un ángulo parecía un culto antiartístico a la irracionalidad y la inarticulación había producido algunos de los momentos más asombrosos del teatro moderno» (*ib.*: 9).

Asimismo, puede ser una aproximación simplista entender las vanguardias como un movimiento uniforme e identificarlo con el primitivismo que caracteriza a algunas de las manifestaciones de estos movimientos. Lo que entendemos por vanguardia artística puede referirse tanto a la idea racionalista moderna que pone su fe en la ciencia y el progreso, como a la idea irracionalista que quiere recuperar valores arcaicos que niegan en tal caso el progreso asociado a la modernidad. El término «vanguardia» no es un concepto unívoco sino ambiguo, que se confunde a su vez con ese otro concepto controvertido, asociado también a esta revolución artística, llamado «modernidad». Ambos términos irán de la mano unas veces e incluso pueden llegar a ser intercambiables, siendo en otras ocasiones conceptos claramente diferenciados que se refieren a cosas distintas, tanto desde el punto de vista del propio arte como de la cultura de la que se alimenta ese arte.

El término «modernidad» se asoció al progreso y al avance de la sociedad en un intento de construir un mundo mejor, más justo y por lo tanto más feliz (Subirats, 1993b). Esta pretensión de construir un mundo mejor era compartida por muchos de los artistas de la llamada segunda vanguardia y, en su caso, llevaba implícita una idea trascendente basada en la esperanza de alcanzar en un futuro una especie de paraíso terrenal, que tenía como modelo la ya citada «Edad de Oro», retratada por Hesíodo en su poema *Los trabajos y los días*. Por el contrario, esta idea no estaba presente en los primeros movimientos de vanguardia de los años veinte del siglo pasado. Estos últimos se definían como vanguardistas en el sentido de mantener una actitud crítica, asociada a un compromiso social de transformación, en actos revolucionarios que fueran capaces de provocar cambios concretos en la actualidad de su entorno. No ponían sus aspiraciones en la idea trascendente de un futuro mejor más allá del presente. El término «vanguardia» tiene su origen en un concepto militar: «Parte de una fuerza armada, que va delante del cuerpo principal», asociado a ideas de sorpresa, choque, destrucción, etc., adoptadas de manera mucho más clara y directa por estos primeros movimientos de vanguardia que empezaron a germinar a finales del siglo XIX. Todas estas connotaciones se irán diluyendo con el tiempo, para dejar paso a esta idea de trascendencia que aparece en los movimientos de vanguardia que resurgen con fuerza al término de la Segunda Guerra Mundial. No es casualidad, por tanto, que los primeros movimientos de vanguardia estuvieran asociados a partidos políticos y grupos revolucionarios anarquistas, bolcheviques, leninistas, etc., que deseaban fervientemente la destrucción (proclamada también por Bakunin) del orden social existente totalitario, para transformarlo en un nuevo orden conectado a las ideas de racionalidad y universalidad. La destrucción tenía a su vez la intención de instaurar un grado cero en la historia del pensamiento artístico

(Brook, Kantor o Grotowski en el plano de la escena teatral), como ilustra la intención manifiesta por los dadaístas de quemar todos los museos y acabar con la tradición y el arte de todos los tiempos. Un deseo de destrucción que tiene la intención de imponer un nuevo orden en los modos de ver y concebir el mundo, de cambiar los hábitos, las costumbres y las formas de pensar, y que continúa estando presente aunque de diferentes maneras en los movimientos de la segunda vanguardia, por ejemplo en la búsqueda de nuevos estilos, algo fácilmente reconocible en Brook cuando explora un nuevo concepto de la forma y de los modos de comunicación entre actores y espectadores. Esta segunda vanguardia, más cercana a los planteamientos de Peter Brook, es menos racionalista y se caracteriza por la asunción del ideal romántico del retorno a los orígenes y la resacralización de la obra de arte, que pone su mirada en el mito y sus ansias de libertad («teatro mortal» en Brook), en su oposición al arte burgués. Asimismo, esta vanguardia irracionalista estuvo en general más ligada a la poesía, la pintura, al cine y al teatro, mientras que la vanguardia racionalista constructivista había estado más ligada a la arquitectura y al urbanismo.

Otro aspecto que asumen las primeras vanguardias de los años veinte del pasado siglo es su intento de estetización global de la sociedad, es decir, de configurar la sociedad como una obra de arte, lo que remite a Richard Wagner y su concepto de obra de arte total, como categoría revolucionaria y emancipadora. Un proyecto programático del que se irán contaminando de una u otra manera los posteriores movimientos artísticos de vanguardia en su avance a lo largo del siglo XX y que tiene una pretensión totalizadora que abarca no solo al arte, sino a la propia vida (Subirats, 1993b). Una muestra de esta influencia es el interés de muchos de estos artistas por las grandes epopeyas, como en el caso de Peter Brook por *El Mahabaratha*, o el viaje heroico y ejemplarizante que realizó el pensador y místico de origen Armenio George Gurdijéff, retratado por Brook en su largometraje *Meetings with Remarkable Men*.

Desde un punto de vista sociopolítico, la asociación entre vanguardia y modernidad se demuestra una vez más en que ambas comparten una postura antifascista y antitotalitaria, cuya primera crisis importante se da en los años treinta, con el alzamiento del nacionalsocialismo de Hitler y el acomodo postrevolucionario del estalinismo ruso con Stalin. Este hecho provoca que los ideales del arte vanguardista, habiendo quedado desplazados con esta nueva realidad, se trasladen al otro lado del océano Atlántico a finales de los años cuarenta. En Nueva York se reunirá todo el arte que la Alemania de Hitler había catalogado como «arte degenerado», y que también el estalinismo había desplazado en favor de un realismo clasicista, monumental y heroico (Subirats, 1993b). A esto hay que añadir el exilio de muchos artistas por la guerra, que ejercerán su influencia sobre artistas estadounidenses, como el ya mencionado Jackson Pollock. Serán por tanto los Estados Unidos de América, con su ideal moderno de democracia asociado a la idea de progreso en el seno de una nación ejemplar civilizada y moderna, los que mejor acogerán los ideales políticos y artísticos de una vanguardia que acabará engullida por el monstruo de la postmodernidad globalizadora.

En conclusión, existe una vanguardia racional, moderna y progresista, que se opone a otra nihilista, apocalíptica y mesiánica, que en último término se mezclan y entrecruzan (Subirats, 1993b), de tal forma que se pueden percibir ciertos denominadores comunes en todos los movimientos de vanguardia, en su hostilidad hacia las convenciones sociales y artísticas y los valores estéticos y materialistas de la sociedad burguesa, y que, proyectados sobre la escena, transforman al teatro en un laboratorio en el que se investigan aspectos sobre el arte del actor y su relación con el público, la irracionalidad en el lenguaje, las prácticas de pautas rituales y arcaicas de sociedades primitivas en busca de formas de expresión alejadas del cliché, es decir, en busca de todo aquello que todavía no ha sido modelado por las convenciones sociales. Se despoja al actor del peso de la personalidad y se intenta llegar a la esencia de la que brota toda expresión. Se buscan las raíces del teatro en sus orígenes para encontrar lo que se ha perdido o lo que ha sido olvidado. Se busca en lo primitivo de las culturas la recuperación del significado de lo que la palabra *teatro* era en sus orígenes (Innes, 1981: 18), sin olvidar también el deseo de cambiar la sociedad a través del hecho escénico y su función dentro de la comunidad. Esta corriente atávica del drama vanguardista tiene sus raíces en la fascinación de los románticos por el lado nocturno y las fuerzas ocultas de la naturaleza, que tiene su punto de partida en el Sturm und Drang, y su propósito es encontrar un nivel de realidad más profundo que el que había en las someras y engañosas apariencias, que permita desvelar la esencia interna del hombre arquetípico (*ib.*: 27-29).

Es fácil, en este punto, tender el puente que conecta todo lo anterior con el motivo en Brook de una búsqueda de las raíces del teatro. El director presta especial atención y muestra un reverenciado respeto por las culturas primitivas o ancestrales, otras formas de relación en donde encuentra renovación e inspiración constantes. Alimenta un interés que parece innato en él, apostando por una permanente búsqueda en las raíces que arraigan en lo primitivo. Se muestra abierto e interesado por el proceder de otros lugares, otros pueblos que permanecen fieles a sus costumbres originales y cuyos ritos todavía no contaminados conservan significados precisos y verdaderos. Su relación con el teatro y la función de este dentro de su comunidad todavía se muestra clara y necesaria a diferencia de lo que ocurre en occidente. Afirma Brook: «por intuición y empíricamente, he descubierto en los grupos de teatro que el crecimiento y declive de las energías en el contexto teatral han sido conocidos mucho mejor y más plenamente entendidos en ciertas tradiciones antiguas» (*apud* Croyden, 2003a: 308).

En su búsqueda, Brook cambia de continente, llevando en su maleta cuestiones que lo inquietan; viaja con su compañía, surgida de la formación del Centro Internacional de Investigación Teatral, por África, Asia y América, tratando de descubrir en qué consiste un acto básico de comunicación entre los seres humanos; quiere entender el significado del fenómeno teatral en su contexto original. Con su equipo se confronta con otros espectadores, aquellos que encuentra en aldeas y poblados de lugares lejanos. Fuera de los entornos habituales de trabajo, comparte con otras compañías sus dudas e inquietudes, realizando intercambios y compartiendo experiencias. Se impregna de conocimiento práctico y descubre que hay

algo más allá de las culturas, de las diferencias, de los prejuicios..., que es común a todos los seres humanos: la necesidad de establecer vínculos y el anhelo por una trascendencia.

La gente dentro de estas tradiciones, las tradiciones antiguas, ha estudiado muy minuciosamente la relación entre el comportamiento humano aparente y leyes poco conocidas y olvidadas. [...] Cuando tenía veintiún años, [...] me encontré por primera vez con las leyes matemáticas de la proporción áurea, que explicaban las relaciones entre formas distintas y entre proporciones armónicas y no armónicas. Esto se sabía en la época clásica y tenía una relación directa con ciertas cosas, el motivo de hacer algo muy alto o de poner tres columnas en vez de cuatro. [...] Son reflejos de algo que, en las tradiciones, va mucho más allá del teatro y engloba la vida humana como un todo. En este sentido, hay un paralelismo que me da una confianza absoluta, desde un punto de vista práctico, de que lo que toscamente se llama «misticismo» son reflejos reales de verdades de las que sabemos muy poco.

Peter Brook (*apud* Croyden, 2003a: 308)

Brook, convertido en un inquieto explorador que busca incansablemente la esencia en las raíces, reconoce en la figura de George Ivanovich Gurdijéeff a un guía adecuado. Halla en su pensamiento y enseñanzas la sabiduría necesaria para unir dos aspectos que en principio no parecen compatibles: el teatro como profesión y la práctica de un modo de vida espiritual en su viaje hacia una trascendencia. En palabras del director:

Although firmly rooted in a very ancient, lost tradition, Gurdijéeff's teaching is bitingly contemporary. It analyzes the human predicament with devastating precision. It shows how men and women are conditioned from earliest childhood, how they operate according to deep rooted programs, living from cause to effect in an unbroken chain of reactions. These in turn produce a stream of sensations and images, which are never the reality they pretend to be; they are mere interpretations of a reality which they are doomed to mask by their constant flow.

Every phenomenon arises from a field of energies, every thought, every feeling, every movement of the body is the manifestation of a specific energy, and in the lopsided human being one energy is constantly swelling up to swamp the other. This endless pitching and tossing between mind, feelings, and body produces a fluctuating series of impulses, each of which deceptively asserts itself as "me": as one desire replaces another, there can be no continuity intention, not the wish, only the chaotic pattern of contradiction, which we all live, in which the ego has the illusion of willpower and independence. Gurdijéeff calls this "the terror of the situation"²⁶.

Peter Brook (*apud* Kustow, 2005: 250)

Brook aclara, no obstante, que su interés por Gurdijéeff no consiste en una fidelidad a los procedimientos de un sistema determinado, algo que le convertiría en un fanático, lo que en su opinión ocurre cuando un ser humano queda alienado por las proclamas de

algún gurú o de un líder político o religioso. Más bien se trata de mantener una actitud que consiste en seguir un camino abierto por la sabiduría de alguien que puede ayudarnos a emprender una búsqueda cuando nos empuja a cuestionar el mundo por nosotros mismos. El vínculo se establece, pero...

The question put —“Do you follow this?”— isn’t a serious question, because it shows a complete misunderstanding about what anybody’s involvement with a search can be. On a very naïve level, there are followers and disciples and adherents of different religions, of different schools, and of different ways, but that doesn’t go very far, and isn’t really serious. You don’t get committed to somebody’s methods and somebody’s teaching because of some hero worship or because you’d think they have a panacea. It’s something very different. You have your own personal search, and that becomes illuminated at certain times by certain things that you receive. I don’t think the moment you reach a deep level, you can say there is such a thing as a discipline or a follower. That’s very external²⁷.

Peter Brook (*apud* Kustow, 2005: 246)

El pensamiento de George Gurdijéff proporcionará a Brook, ante todo, una manera práctica de utilizar la sabiduría oriental en un contexto occidental a través de la idea del «Cuarto Camino»: «Gurdijéff combinó la filosofía y práctica orientales con formas occidentales para crear su propia disciplina espiritual» (*apud* Croyden, 2003a: 133). «Gurdijéff tendió los puentes entre algo fuera de la vida diaria y algo dentro de la vida diaria» (*ib.*: 137). «Sacó a la luz algo que solo se encuentra en los monasterios, [...] Gurdijéff logró» (*ib.*: 138) encontrar la clave para una práctica que en principio es patrimonio exclusivo del monje, del faquir, o del yogui en occidente. Confrontar, constatar, verificar... son palabras con las que «intentó provocar a las personas para que el primer principio, que es que todo tiene que verificarlo uno mismo» (*ib.*: 310), sea el punto de partida y la base de apoyo para la búsqueda de la propia sabiduría. Brook se compromete con esta forma de pensamiento.

26. «Aunque firmemente arraigado en una muy antigua y olvidada tradición, las enseñanzas de Gurdijéff son mordazmente contemporáneas. Analizan los dilemas humanos con precisión devastadora. Muestran cómo los hombres y las mujeres son resultado de su infancia más temprana, cómo actúan de acuerdo a programas profundamente enraizados, viviendo de la causa al efecto en una ininterrumpida cadena de reacciones. Estas a su vez producen una corriente de sensaciones e imágenes que nunca son la realidad que pretenden ser; son meras interpretaciones de una realidad que están, en su constante flujo, condenadas a enmascarar.

Todo fenómeno surge de un campo de energías, cada pensamiento, cada sentimiento, cada movimiento del cuerpo es la manifestación de una energía específica, y en el desequilibrado ser humano una energía está constantemente creciendo para inundar la otra. Este continuo tira y afloja entre mente, sentimientos y cuerpo produce una serie fluctuante de impulsos, cada uno de los cuales engañosamente se afirma a sí mismo como “yo”: cuando un deseo reemplaza a otro, puede no haber ninguna intención de continuidad ni voluntad, solo el patrón caótico de contradicción, en el que todos vivimos, en el que el ego tiene la ilusión de voluntad e independencia. Gurdijéff llama a esto “el terror de la situación”».

27. «La pregunta planteada “¿sigue usted esto?” no es una pregunta seria, porque muestra un completo malentendido sobre lo que puede ser la implicación de alguien en una búsqueda. En un nivel muy ingenuo, hay seguidores y discípulos y adeptos de diferentes religiones, de diferentes escuelas y de diferentes caminos, pero eso no va muy lejos y no es realmente serio. Uno no se compromete con el método de alguien o con las enseñanzas de alguien por algún tipo de adoración al héroe o porque crea que son la panacea. Es algo muy diferente. Uno tiene su propia búsqueda personal, y esta resulta iluminada en ciertos momentos por ciertas cosas que uno recibe. No creo que en el momento en que uno alcanza un nivel profundo, pueda decirse que haya tal cosa como un discípulo o un seguidor. Eso es muy externo».

Afirma: «para mí, la persona más interesante de todos los distintos exploradores y maestros, el más completo, con la visión científica más desarrollada —continuamente confirmada por nuestros propios descubrimientos en nuestro trabajo— es Gurdijéff. Creo que eso se puede confirmar con mucha seguridad» (*ib.*: 309).

Por tanto, se puede decir que la influencia que Gurdijéff ha ejercido de manera más clara y precisa sobre la personalidad y el pensamiento de Brook es la idea de la incansable búsqueda que cada ser humano debe emprender por sí mismo. Una búsqueda que en Brook anhela el vínculo perdido con las raíces y la sabiduría del pasado, con la forma original de la que todo emana y que permite clarificar su presente. En palabras de Gurdijéff: «la evolución del hombre [...] es el resultado del crecimiento interior individual; [...] tal [apertura] interior es la meta de todas las religiones, de todos los caminos, [...] pero [...] requiere un conocimiento directo y preciso, [...] que solo se puede adquirir con la ayuda de algún guía con experiencia y a través de un prolongado estudio de sí y del trabajo sobre sí mismo» (Gurdijéff, 2004b: 4). Brook pondrá en práctica estas consignas de manera fiel y en su incansable búsqueda nunca faltará la figura de un guía siendo él, a su vez, un guía y referente para muchos de sus actores.

2.6. EL «TEATRO SAGRADO»

Pienso que la crisis del teatro es inseparable de ciertos procesos de la cultura contemporánea, y que, por ejemplo, uno de sus elementos esenciales, es decir la desaparición de lo «sacro» en el teatro y de su función ritual está ligada a ciertos procesos evidentes e irreversibles.

Jerzy Grotowski

El Absoluto es el Todo; y el Todo, lo Sagrado; y, por ende, lo único verdadero, según otra conocida sentencia de Hegel: «Lo verdadero es el Todo» (*Das Wahre ist das Ganze*). Quien se refugia «en lugar sagrado» [...] se halla efectivamente «a salvo», porque ha ingresado en la Verdad. [...] El Absoluto se da y se nos da, con tal de que nosotros nos preparemos para recibirlo.

Félix Duque, *Sagrada inutilidad. Lo sagrado en Heidegger y Hölderlin*

El interés y la búsqueda en el «teatro sagrado» es otro de los «motivos» que logramos desentrañar en el análisis de la trayectoria de Brook. Para comprenderlo es necesario, en primer lugar, profundizar en algunos aspectos de la idea de lo sagrado. Una primera aproximación se encuentra en las reflexiones del filósofo rumano Mircea Eliade, que acuña en su libro *Lo sagrado y lo profano* el término *hierofanía* («algo sagrado se nos muestra») para referirse al acto de manifestación de lo sagrado en la realidad del mundo a través de un soporte material, de objetos tangibles que se convierten en el canal por el que podemos conocer y experimentar su existencia. Dichos objetos pueden estar ubicados en un espacio

como punto de apoyo o como puerta de acceso entre dos mundos. El lugar donde se sitúan adquiere así una dimensión extraordinaria. El lugar es el soporte, espacio que funciona como receptor y punto de encuentro donde tiene lugar una ceremonia que convoca la experiencia de un ritual. Es la vía de comunicación que nos permite conectar y trascender hacia fuerzas invisibles («realidades sacras»). «Se trata siempre del mismo acto misterioso: la manifestación de algo «completamente diferente», de una realidad que no pertenece a nuestro mundo» (Eliade, 1957: 15). Eliade afirma: «Lo sagrado se manifiesta siempre como una realidad de un orden totalmente diferente al de las realidades “naturales”» (*ib.*: 14), y continúa explicando que el hombre conoce lo sagrado porque se le ofrece como algo claramente diferenciado de lo profano. Aunque aclara que aquello, la cosa en lo que se manifiesta lo sagrado, adquiere su valor sin dejar de ser la cosa, ya que continúa «participando del medio cósmico circundante» (*ib.*: 15). Su identidad sagrada no se la confiere un atributo sensible, sino trascendente. Eliade pone un ejemplo: «Una piedra sagrada sigue siendo una piedra; aparentemente [...] nada la distingue de las demás piedras. [No obstante], para quienes aquella piedra se revela como sagrada, su realidad inmediata se transmuta [...] en realidad sobrenatural» (*ib.*). Adquiere así la propiedad de *significante*²⁸ sacro. «El hombre de las sociedades arcaicas tiene tendencia a vivir lo más posible en lo sagrado o en la intimidad de los objetos consagrados. Esta tendencia es comprensible: para los “primitivos”, como para el hombre de todas las sociedades premodernas, lo sagrado equivale a la potencia y, en definitiva, a la realidad por excelencia. Lo sagrado está saturado de ser. Potencia sagrada quiere decir a la vez realidad, perennidad y eficacia» (*ib.*).

Eliade habla de la no homogeneidad del espacio sagrado; este «presenta roturas, escisiones», es diferente a los demás espacios atendiendo a sus aspectos cualitativos.

Hay, pues, un espacio sagrado y, por consiguiente, «fuerte», significativo, y hay otros espacios no consagrados y, por consiguiente, sin estructura ni consistencia; en una palabra: amorfos. [...] La no-homogeneidad del espacio constituye una experiencia primordial, equiparable a una «fundación del mundo». No se trata de especulación teológica, sino de una experiencia religiosa primaria, anterior a toda reflexión sobre el mundo, [...] la revelación de una realidad absoluta [...]. La manifestación de lo sagrado fundamenta ontológicamente el Mundo. En la extensión homogénea e infinita, donde no hay posibilidad de hallar demarcación alguna, en la que no se puede efectuar ninguna orientación, la hierofanía revela un «punto fijo» absoluto, un «Centro». [...] Pero la irrupción de lo sagrado no se limita a proyectar un punto fijo en medio de la fluidez amorfa del espacio profano, un «Centro» en el «Caos»; efectúa también una ruptura de nivel, abre una comunicación entre los niveles cósmicos (la Tierra y el Cielo) y hace posible el tránsito, de orden ontológico, de un modo de ser a otro.

Mircea Eliade (*ib.*: 21)

28. Se utiliza aquí «significante» en el sentido que le otorga Lacan, según la definición que ofrece Elizabeth Wright, quien sostiene que «el término “significante” es más amplio que el de palabra, puesto que incluye todos los elementos simbólicos que componen la comunicación dentro de una sociedad: gestos, expresiones faciales, signos, emblemas e incluso objetos mismos».

Desde otro ángulo, el teólogo alemán Rudolf Otto, define lo sagrado como «un poder que se sitúa más allá del ámbito de lo humano [...], una cualidad absolutamente especial que escapa a todo lo que hemos denominado racional, que es completamente inaccesible a la comprensión conceptual y que, como tal, constituye algo inefable» (*apud* Ries, 1989: 47). Lo sagrado remite a una realidad trascendente, «algo totalmente otro», el *numen*, presencia de lo «numinoso», elemento determinado y misterioso inaprensible para la razón.

Francisco Torres Monreal (2001: 18), relacionándolo ya con sus aspectos teatrales y siguiendo seguramente al Nietzsche del *Nacimiento de la tragedia*, habla de que esta experiencia de lo *numinoso* puede manifestarse «como un *Mysterium tremendum*, [...] que cabría relacionar [...] con lo *dionisiaco*; o como un *Mysterium fascinas*, [...] más próximo de lo *apolíneo*» (*ib.*). Asociación emotivo-cognitiva que puede dar lugar «a imágenes y conceptos» que doblan o aproximan su significación: «trascendente, infinito, absoluto, sobrenatural, divino, mágico, invisible...». Y nos aclara que la «experiencia de lo sagrado» es algo distinto de su «aproximación teológica a Dios», ya que la primera «prepara el lugar a una Otredad, a una plenitud, ambas indeterminadas» (*ib.*: 18-19). También habla Monreal de la otredad cuando se refiere a aquellas personas especialmente sensibles, «dotados de sacralidad (chamán o intermediario con el mundo suprasensible; profeta: que recibe y transmite las palabra revelada de Dios; mesías, que encarna a Dios en la tierra; santo...)» (*ib.*: 19). Estas personas son capaces de establecer un doble juego (una «doble imagen», para Brook), en el que son ellos y otros a un tiempo, como sucede con el actor, que también manifiesta «un sentimiento de otredad», al ser transmisor del mensaje y los sentimientos de su personaje, y no de los suyos propios. A este respecto se expondrá en este trabajo cómo, en el teatro sagrado de Brook, el actor se convierte en canal de una experiencia trascendente cuando encuentra el «vacío» que le permite establecer una comunicación absoluta, pura y verdadera con el espectador. A diferencia de lo que, de manera perspicaz, Torres Monreal (*ib.*: 31) afirma que es el actor en su crítica a Brook: el poseedor de una invisibilidad inmanente que lo conmociona anímicamente y lo transforma en objeto artístico poseedor de lo bello que, sin necesidad de un referente previo a una mitología o ritual, es capaz de abrir las puertas de la sacralidad a un espectador propietario de una trabajada «maduración simbólica» (*ib.*).

Por su parte, Roland Barthes (2002: 235), en un artículo titulado *El mito del actor poseído* (1958), se refiere a este asunto al hablar del mito, instaurado a lo largo de la historia, que define al actor «como un poseído»: «el actor se incorpora a su personaje, [y] se encuentra “habitado” por él» (*ib.*). Se trata del mito del desdoblamiento de la personalidad del actor, que se encuentra presente en casi todas las formas de sociedad. Según Barthes, en esta situación el actor muere para que viva su personaje: «el actor muere para sí mismo, sirve como alimento para su doble, se *sacrifica* y por este motivo es digno de admiración». Y añade: «Este sacrificio está todavía empapado de sacralidad, pues es un sacrificio propiciatorio: le ahorra al espectador la necesidad de perpetrar un crimen análogo consigo mismo, el actor se ofrece como víctima al personaje en lugar del espectador, que obtiene así todo el beneficio de la transferencia, sin asumir sus riesgos» (*ib.*: 236).

Continúa explicando Barthes cómo en las sociedades primitivas, «abiertamente sacralizadas», los espectadores no eran tan prudentes como lo son en la actualidad. Por el contrario, asumían la posesión creando un vínculo estrecho con el actor al que no delegaban toda la responsabilidad. Los espectadores se convertían así en actores, como sabemos ocurría en el «ditirambo» y «el primer coro antiguo». No se generaba la separación entre unos y otros a la que posteriormente hemos asistido en el proceso de domesticación del teatro actual. Es por ello que Barthes critica esta idea del actor poseído como una forma indigna de sacralización.

Otro elemento puesto en cuestión por Barthes es el mito de que la posesión tiene un carácter mágico. El actor actúa como «hechicero», como «un mediador entre lo real y lo surreal» (*ib.*). Pero este chamán o hechicero, que se daba en un tipo de sociedad concreta, ha sido también objeto de una mala interpretación, ya que su relación con la comunidad, al igual que la del actor griego, era de «complementariedad»²⁹ y nunca de oposición, formando un organismo social debidamente estable. El actor tiene una función clara, nada ambigua, dentro de la estructura social. Se apropia, en algún sentido, de todo aquello que su sociedad rechaza, exorcizando el peligro que les pudiera causar, de tal forma que se excluye y separa para, de manera directa y explícita, dejar de formar parte de dicha sociedad, tanto desde el punto de vista civil como religioso. Y «cuanto más ha recuperado la sociedad democrática al actor como ciudadano, como individuo particular, tanto más ha asignado a su oficio el estatuto de una vocación, de un sacerdocio de la despersonalización» (*ib.*: 237). Por tanto, a una sociedad como la nuestra, ya «desacralizada», le es imposible asumir el mito de un actor que es poseído por su personaje en el sentido arcaico en el que se daba. Hemos domesticado el término tratando de «racionalizar lo irracional sin llegar a suprimirlo, en dar a lo sagrado, de forma artificial, el aval de la naturaleza» (*ib.*). Corregido y refinado, el actor se ha naturalizado.

Volviendo a las reflexiones de Rudolf Otto (1917: 16), y para referirse a otra de las cualidades de lo sagrado, dirá que lo *numinoso* «no se puede definir en sentido estricto, como ocurre con todo elemento simple, con todo dato primario; solo cabe dilucidarlo». Lo sagrado es misterioso y está, por tanto, oculto, no forma parte de la realidad cotidiana, no es ordinario ni familiar. La palabra «misterio» (DRAE), proviene del latín *mysterium*, y este del griego μυστήριον, «cosa arcana o muy recóndita, que no se puede comprender o explicar» y parece lógico relacionarla con «mística», del latín *mystica*, «experiencia de lo divino» o *mysticus*, del griego μυστικός, «misterio o razón oculta» y, como recuerda Otto, conserva su raíz en sánscrito como *mus*.

29. Algo con lo que Brook estaría muy de acuerdo. Es esta forma de complementariedad, de responsabilidad compartida del actor con los espectadores, por la que Brook apuesta. En este caso, su modelo será, como veremos, Shakespeare y no los griegos. Aquí cree encontrar el director inglés el referente adecuado para sus objetivos de recuperación de un nuevo teatro.

En un artículo titulado *Lo numinoso y lo sagrado. La influencia de Rudolf Otto en el pensamiento religioso de María Zambrano*, Inmaculada Murcia Serrano explica cómo, para el teólogo alemán, lo realmente misterioso es inaprensible debido a su carácter heterogéneo y lo relaciona, entre otros, con los conceptos de «nada» y «vacío» presentes en la mística del budismo zen (de especial interés para Brook) y a los que considera «ideogramas numinosos», que representan «lo absolutamente heterogéneo» (*ib.*). Murcia Serrano habla del «carácter ambiguo», que para los dos autores, Zambrano y Otto, tiene lo «numinoso» y lo «sagrado». Ambas categorías despiertan aquello que fascina, pero detiene y distancia a un mismo tiempo. Su analogía, para el pensador alemán, reposa en el aspecto estético «del sentimiento de lo sublime», aquel que «abate, humilla y, al mismo tiempo, encumbra y exalta». Por su parte, Zambrano ve en lo *sagrado* «un doble carácter complementario y contrapuesto»: «la destrucción ilimitada, [...] continua y violenta» (*ib.*), unida a una «pureza activa y creadora» (*ib.*). Creación y destrucción en un perpetuo movimiento «circular» e infinito. Dos fuerzas que se complementan y equilibran, *yin* y *yang*. Lo sagrado es para Zambrano, según el análisis de Murcia Serrano, «la manera en que se nos presenta la realidad cuando la sentimos espontáneamente, sin pensarla, [...] la irradiación de vida que emana de un fondo misterioso» (*ib.*).

A este respecto, afirma Miranda Matos (2004) que lo *numinoso* en el pensamiento de Otto «lleva adherida una percepción de *majestas*, que provoca en el alma la sensación enriquecedora de una energía trascendente», que se traduce en una «plenitud de ser» que surge del encuentro paciente del hombre con lo sagrado. Esta «plenitud de ser» no surge desde una acción individual, esta «realidad numinosa trascendente» se siente o percibe en el encuentro con otro u otros seres humanos, cuando experimentan, juntos y a través de la misma, el acceso a una trascendencia como defiende Brook. También el sociólogo francés Émile Durkheim (1858-1917) diferencia entre el carácter colectivo de lo sagrado frente a lo profano que «marca el espacio individual» (Cornago Bernal, 2003: 101). «En esta profunda vocación social radica también una de las funciones por excelencia atribuidas al teatro: la construcción de las identidades colectivas. Y cómo el ritual, la escena moderna, sueña con recuperar la capacidad de transformar al público, de no dejarlo impasible, de que no abandone la sala igual que entró» (*ib.*).

Por su parte, Murcia Serrano concluye su artículo hablando de «los medios de expresión de lo numinoso y lo sagrado» en la obra de ambos pensadores. Atendiendo a la palabra, Otto plantea que solo puede utilizarse para «comunicar lo numinoso [...] si se parte de una continua comunión viva y el que oye tiene el “espíritu en el corazón”» (*ib.*). «Allí donde “alienta” el espíritu, las palabras racionales, [...] aunque tomadas en su mayoría de la vida general del sentimiento, son suficientes y eficaces para afinar enseguida el alma al tono justo. Entonces sobreviene y se presenta por sí mismo, sin apenas necesidad de otros auxilios, aquello de lo cual las palabras no son sino esquemas» (Rudolf Otto, *Lo santo*, *apud* Murcia Serrano).

En Zambrano solo «una palabra integradora, viva, creadora, meta-fórica (es decir, que “lleve más allá”), [...] será factible para manifestar esta realidad sagrada» (*ib.*). Afirma-

rá Zambrano: «En toda especie de lenguaje sagrado la palabra es acción» (Zambrano, 2004: 271). «Y esta palabra es, claramente, la del poeta». «La poesía primera que nos es dada a conocer es lenguaje sagrado, más bien el lenguaje propio de un período sagrado anterior a la historia, verdadera prehistoria. [...] La palabra sagrada es operante, activa ante todo; verifica una acción indefinible, porque no es un acto determinado y concreto, sino algo más; algo infinitamente más precioso e importante, acción pura, libertadora y creadora, con la cual guardará parentesco siempre la poesía» (María Zambrano. *El hombre y lo divino*, apud Murcia Serrano).

El «lenguaje sagrado» es, pues, un «lenguaje operante, dotado de una palabra activa, [“palabra-acción”] que abre espacios antes inaccesibles, espacios vitales» (*ib.*).

Verifica una acción, verificándose que no siempre es definible, o que trasciende toda definición meramente lógica. Pues no se trata de un acto determinado, limitado a su visible finalidad, dotado tan solo de una significación concreta, en el área de lo previsible, del solo asequible porvenir. Hay algo más, infinitamente más preciso, importante y activo; se trata de [la] acción del ser oculto bajo el tiempo perdido, rescatadora de lo llevado por el tiempo devorador. Una acción reparadora, recreadora. [...] Toda poesía tendría o buscará tener, y en los más tristes casos lo pretenderá estérilmente, algo de este lenguaje sagrado autónomo, y querrá realizar algo anterior al pensamiento y que el pensamiento, cuando se da a correr discursivamente tan solo y solo, no podrá cumplir. Y de ahí que las acciones rituales estén asimiladas a la palabra sagrada que es acción, y que nada de extraño tiene que pida acción, para acabar su cumplimiento en todos los aspectos del ser humano y de la realidad que lo circunda: realidad que tiene que ser traspasada, si no transmutada. La participación del cuerpo —movimientos de traslación que dejan de ser de simple traslación, simple andar, circunvalación, danza— cumple la acción de la palabra sagrada.

María Zambrano (2004: 269-270)

Acerca de cómo lo sagrado puede encontrarse en el arte, Rudolf Otto considera que el arte es un medio de expresión de lo «numinoso» **cuando, ante su contemplación, sobreviene una experiencia sublime**, de la que ya se ha hablado. Además, considera lo mágico, la oscuridad y el silencio, como elementos artísticos, y de nuevo habla Otto de la búsqueda del «vacío» que se da en el arte oriental, «como [modos] de suscitar la impresión *numinosa*». Por su parte, María Zambrano, que se refiere esencialmente a la poesía cuando habla de lo sagrado en el arte, considera el silencio como uno de los principales efectos que lo sagrado produce en el hombre. Afirma: «Planea el silencio en lo alto, desciende sobre la cabeza del que a esa altura llega, desasiéndose de todo lo que liga, de las ligaduras de su pensamiento con sus emociones habituales, con sus reacciones establecidas, deja de reaccionar, libre de la muchedumbre de las reacciones. Y solo así, [...] precedido por el camino de la razón discursiva, se hace el silencio que es la respuesta» (Zambrano, 2004: 270). Y el arte es, en su mayor parte, una expresión de lo sagrado. En él se descubre «el anhelo elevado a empeño de reencontrar la huella de una forma perdida no ya de saber solamente, sino de existencia;

de reencontrarla y descifrarla. Testimonio de que el hombre ha gozado alguna vez de un vivir diferente, dentro de un espacio y de un tiempo propios, dentro de un lugar central y no en su alejada periferia, cuando los rayos divergentes no se habían separado aún, donde por tanto los contrarios no enseñoreaban la llamada realidad» (Zambrano, 2004: 269).

Zambrano nos recuerda además cómo la creación de imágenes es «la primera modalidad» de relación del hombre «con lo sagrado».

Una manera, quizá la más bella y creadora que tiene el hombre de tratar con lo sagrado —extraño e indefinible— es reducirlo a una imagen. El proyectar una realidad en imagen es una manera de preservarse de ella alejándola. [...] La realidad no es apresable en concepto, puede, sin embargo, apresarse en imágenes. La imagen es más activa, más eficiente que el concepto, como si fuese la forma adecuada para esa realidad infinitamente activa, no sometida al *logos* y, por tanto, de la que todo puede esperarse y todo puede temerse. Las imágenes revelan esa realidad manteniéndola dentro de unos límites dóciles, en cierto modo, al querer del hombre que ante ella se postra. Y al adorarlas y contemplarlas se alimenta de su fuerza, sin entrar en litigio, sin ofrecerle cosa distinta de lo que puede. La imagen preserva al hombre de ser destruido por la realidad que, sin ella, la acometería siguiendo su ley y apetencia propia. Y así lo sagrado se ha vertido siempre en imagen, transformándose en protectora presencia.

María Zambrano, *Eloísa o la existencia de la mujer* (apud Murcia Serrano)

Con Brook encontramos que el teatro sagrado (*the Holy Theatre*) es «teatro de lo invisible-hecho-visible» (Brook, 1968b: 61). En el escenario se convoca lo invisible, parte «de la vida que escapa a nuestros sentidos» (*ib.*). Son «modelos que solo podemos reconocer cuando se manifiestan en formas de ritmos o figuras» (*ib.*). Más allá de la discusión de si lo son como símbolo o como signos, lo que parece claro es que para Brook los elementos de la escena (*hierofanía*) son solo el medio, instrumentos que se utilizan como canales que muestran lo sagrado y hacen llegar hasta nosotros la verdad de la vida, esa realidad que supera lo ordinario alcanzando lo extraordinario. Se produce la respuesta del misterio recóndito, se manifiesta para alcanzar el escenario teatral, convertido ahora en templo, en espacio sagrado. Es el «hambre de lo invisible, hambre de una realidad más profunda» (*ib.*). Hambre del hombre por una forma de comunicación verdadera. Lo sagrado amortigua la realidad vulgar, siempre incompleta, que añora el instante pleno que solo es posible cuando el misterio de la magia parece posible y un sentimiento inefable irrumpe para contagiar a todo un auditorio.

Para Brook, la acción o el hecho que produce la manifestación de lo sagrado se complica en el teatro más que en ninguna otra forma de arte, debido a que nunca dispone de la llave original que en principio facilita el acceso a la experiencia sagrada. El director plantea un ejemplo. La música de los grandes compositores llega hoy hasta nuestros oídos a través de las anotaciones que, con signos precisos, escritos en partituras, reproducen con exactitud las notas de sus melodías; los lienzos de los grandes maestros de la pintura aparecen ante nuestros ojos hoy día con la misma intención e intensidad con la que el pincel de sus autores las plasmó en

su momento. Pero el teatro no puede conservar, retener, apropiarse del origen de sus signos de la misma manera. Tiene que convocar cada instante de su discurso, reconstruir sus formas, ofrecer sentido al propio acto de creación no pudiendo evitar su efímera naturaleza. Es cierto que «el teatro tuvo en su origen ritos que hacían encarnar lo invisible» (Brook, 1968b: 65). Y que una repetición exacta, fiel a su origen, con un profundo sentido de su reproducción, puede conservar sus componentes sagrados. Pero «dichos ritos se han perdido o están en franca decadencia» (*ib.*). Nos encontramos, como se habló en capítulos anteriores, ante la «crisis del teatro». Esta es una cuestión fundamental. El ritual, desgastado, ha perdido su sentido porque sus formas son inadecuadas, ya que han olvidado el sentido que las originó. Solo pueden, por tanto, actualizarse en una forma hueca y vacía: «La buena voluntad, la sinceridad, el respeto reverente y la creencia no son suficientes». «La forma exterior solo puede adquirir verdadera autoridad si el ceremonial tiene otra tanta. [...] Hoy, como en toda época, necesitamos escenificar auténticos rituales, pero se requieren auténticas formas para crear rituales que hagan de la asistencia al teatro algo tonificante en nuestras vidas» (Brook, 1968b: 66).

En este sentido el problema para Brook es que, en el teatro, las formas que tuvieron sentido en el pasado no se encuentran a nuestra disposición en el presente, a diferencia de lo que ocurre, como se ha visto, en el campo de otras artes. Y tratar de imitar el cliché de sus reliquias no conseguirá captar las fuerzas de su creación. Es una búsqueda en vano que hace que perdamos «el sentido del rito y del ceremonial. [...] Y tras años y años de imitaciones cada vez más débiles y pasadas por agua, hemos llegado ahora a rechazar el concepto mismo de un teatro sagrado» (Brook, 1968b: 67). El sentido de un arte sagrado ha quedado desplazado por nuestros actuales «valores burgueses», que fabrican obras cuyos mecanismos de creación han sido domesticados y empaquetados, donde «más elevado solo significa más agradable, donde ser noble solo significa ser decoroso» (Brook, 1968b: 69). Un arte acomodado, complaciente y sin sentido. Brook siente la escisión, la ruptura, la pérdida absurda que nos aleja de la verdad y de la razón de la existencia de un teatro con sentido. Para encontrar la verdad hay que estar preparado para recibirla, hay que estar preparado para escuchar con el corazón. Por eso el teatro debe recuperar el sentido de lo sagrado, ya que puede ayudarnos a encontrar un instante de verdadera comunicación entre las personas. Esta es una posible misión para el teatro.

La desvinculación que el hombre, y por tanto el teatro, mantiene con lo sagrado no es definitiva, nunca lo es, no puede serlo atendiendo a la propia naturaleza del ser humano que alberga en su interior un deseo de trascendencia eterno. La aspiración permanece. Explica Brook: «Más que nunca suspiramos por una experiencia que esté más allá de la monotonía cotidiana», el «contacto con una invisibilidad sagrada» se vuelve una necesidad esencial, un anhelo romántico. Pero esta necesidad debe ser revisada si queremos saber dónde se encuentra en la actualidad la relación que el hombre mantiene con lo sagrado y el ritual. La pregunta permanece: ¿cómo hacer visible lo invisible? «Comprender la visibilidad de lo invisible es tarea de una vida. El arte sagrado es una ayuda a esto, y así llegamos a una definición del teatro sagrado. Un teatro sagrado no solo muestra lo invisible, sino que también ofrece las condiciones que hacen posible su percepción» (Brook, 1968b: 82).

Brook plantea que el teatro indaga en la condición humana o mediante un «proceso de inspiración» o mediante un proceso de observación clara y honesta. «El primero depende de la revelación, y no puede realizarse con santos deseos. El segundo depende de la honradez, y no ha de empeñarse por los mencionados deseos» (Brook, 1968b: 85). Si el teatro tiene un objetivo sagrado es ser «un vehículo, un medio de autoestudio, de autoexploración, una posibilidad de salvación» (Brook, 1968b: 87). La receta se plantea entonces del siguiente modo: «Escasos medios, intenso trabajo, rigurosa disciplina, absoluta precisión», como el teatro que plantean Beckett, Grotowski o Cunningham, «teatros para una élite» (Brook, 1968b: 88). Un teatro así no admite distracción ni realiza concesiones, se instala en una búsqueda rigurosa al servicio de una aspiración honesta por hacer visible lo invisible.

No obstante, Brook no encuentra todas sus respuestas en lo sagrado. Como se verá más adelante, para Brook este teatro también debe mantener los pies en la tierra, en contacto con lo humano. Su modelo es el teatro de Shakespeare: «Su objetivo es siempre sagrado, metafísico, pero nunca comete el error de permanecer demasiado tiempo en el nivel más alto. Sabía lo difícil que nos resulta mantenernos en compañía con lo absoluto, y por eso nos envía continuamente a la Tierra. [...] Hemos de aceptar que nunca podemos ver todo lo invisible» (Brook, 1968b: 90). El teatro sagrado está en crisis precisamente por un exceso de impostura; desvelada la impostura, nos damos cuenta de que seguimos necesitando de un teatro sagrado. ¿Dónde buscarlo, entonces? (Brook, 1968b: 94).

Por otro lado, esta mirada a Shakespeare hace a Brook darse cuenta de que todos los demás autores (Beckett, Grotowski...) que había tomado como modelos le resultan insuficientes. El motivo es que, aunque exploran la vida de manera rigurosa, solo fijan su visión sobre una parte de ella: aquella que contiene los elementos más interesantes para cada uno de ellos. Es entonces que Brook entiende que, más allá de la disciplina que propone un modelo de trabajo concreto, solo a través de la honestidad personal se puede llegar a ser universal. Estos artistas, explica, nos revelan algo profundo del ser humano solo a través de ellos mismos, del compromiso de su búsqueda y no solo a través de la disciplina que proponen. Su legado nos hará reflexionar, pero no es la solución. No podemos imitarlos.

Estos tres teatros —Cunningham, Grotowski y Beckett— tienen varias cosas en común: escasos medios, intenso trabajo, rigurosa disciplina, absoluta precisión. [Pero] ¿Son estos los únicos teatros posibles para tocar la «realidad»? Sin duda son auténticos para sí mismos, sin duda afrontan la pregunta básica de por qué el teatro, y cada uno ha encontrado su respuesta. Todos ellos parten de su hambre, todos ellos se afanan en disminuir su propia necesidad. Y sin embargo, la misma pureza de su resolución, la elevada y seria naturaleza de su actividad, colorea inevitablemente sus elecciones y limita su campo de acción. No pueden ser esotéricos y populares al mismo tiempo. [...] Si nuestro lenguaje es demasiado especial, perderemos parte de la fe del espectador. Como siempre, el modelo es Shakespeare. Su objetivo es siempre sagrado, metafísico, pero nunca comete el error de permanecer demasiado tiempo en el nivel más alto.

2.6.1. MUNDOS INVISIBLES

El significado es invisible, pero lo invisible no entra en contradicción con lo visible: lo visible posee, a su vez, una estructura interior invisible, y lo invisible es la contrapartida secreta de lo visible.

Marleau Ponty

Brook insiste: aunque no podamos ver lo invisible, podemos sentirlo. Somos sensibles a fenómenos que la razón no alcanza. A través de la intuición somos capaces de ampliar nuestro campo de percepción y vislumbrar corrientes de energía más sutiles. «Hay fuerzas más delicadas en todas las interacciones humanas, pero solo en ciertos momentos se hacen visibles» (*apud* Croyden, 2003a: 324). Existen cosas que escapan al entendimiento. No es posible comprender todo a través de la razón.

El teatro de Brook distingue entre un mundo visible y un mundo invisible que es preciso hacer visible. Existe un mundo invisible. Su invisibilidad no descarta su existencia. Algo figura alejado de las formas visibles convencionales, energías de enorme potencial transformador que se alimentan de los impulsos ocultos, que llenan de «calidad» una experiencia y que la sabiduría del corazón puede reconocer. Estas energías emergen desde el más profundo silencio interior, llegan a la superficie y se renuevan constantemente en el ritual que las convoca, siempre y cuando este sea sincero y esté lleno de sentido. Nos implicamos en el ritual cuando intuimos que puede despertar a estas fuerzas ocultas capaces de hacernos sentir algo extraordinario. A través del ritual se obtiene una forma, y a través de esta, se organiza el ritual. De esta manera, obtiene su sentido, pero la forma no es nada. Reproducir una forma no tiene sentido si no está llena del significado profundo que la comunidad que la ejecuta le otorga. La formalidad es la guía para la práctica del ritual, pero nunca puede ejecutarse como un proceso automático. Inevitablemente existe un sentido oculto que es siempre un «misterio», garantía de que el acto de un ritual nunca pueda quedar petrificado. Brook, explica: «Mientras sigamos creyendo —aunque sea de manera oculta— que las máscaras grotescas, los maquillajes acentuados, los trajes hieráticos, la declamación, los movimientos de *ballet*, son de algún modo “ritualistas” por derecho propio y, en consecuencia, líricos y profundos, nunca saldremos de la tradicional rutina del arte teatral» (Brook, 1968b: 177).

Nuestro director no se cansará de advertir que lo invisible no está obligado a hacerse visible. No se convoca fácilmente. Nos equivocamos si creemos que para ello es suficiente con mostrar respeto a formas y códigos culturalmente establecidos: el gesto que se basa en la costumbre puede provocar formas vacías de significado. Lo invisible tampoco es patrimonio de nadie, puede manifestarse en cualquier lugar y en cualquier momento si se dan las condiciones adecuadas. Por lo tanto, reproducir un ritual que pasa por el falso sentido de conservar la tradición de una cultura no es suficiente para que se haga visible lo invisible. Brook afianza su idea, se convence de que es necesario cultivar el hábito de colocar la

conciencia en el presente. Es aquí y ahora donde existe la posibilidad de atrapar y producir algo vivo y lleno de sentido. Es la presencia (atención del presente) la que ofrece las claves para desvelar aquello que se haya oculto, ese algo indescriptible que existe, pero que solo se percibe en momentos muy concretos, cuando nuestro ser se encuentra presente, abierto y relajado. «La aspiración a lo sagrado es una búsqueda. [...] Lo sagrado es una transformación en términos de calidad. El teatro se basa en relaciones entre los seres humanos que, por su definición de humanos, no son sagrados. La vida de un ser humano es lo visible a través de lo cual puede aparecer lo invisible» (Brook, 1993a: 75).

El actor es el vehículo por el que circula y se hace presente lo invisible, la herramienta con que se moldea el teatro. Un actor preparado por el que circula lo invisible llenará siempre de sentido un escenario. Un cuerpo sensible en este sentido da lugar a la posibilidad de un acto de comunicación verdadero. Pero el problema persiste: «Con la desaparición de la vida ceremonial, en medio de rituales vacíos, muertos, no hay corriente que fluya de individuo a individuo, el cuerpo social, enfermo, no tiene posibilidad de sanar» (Brook, 1987a: 234). La queja se hace evidente al vislumbrar la posibilidad. El teatro debería ser un aliado, un salvavidas, un lugar donde se pudieran canalizar aquellos aspectos que en definitiva son necesarios y esenciales para los seres humanos: destellos de trascendencia que ofrecen sentido a la existencia y evitan la enfermedad del alma. Esta es la razón por la que «el teatro es un aliado externo del camino espiritual y existe para ofrecer visiones, inevitablemente fugaces, de un mundo invisible que se compenetra con el mundo cotidiano y que normalmente es ignorado por nuestros sentidos» (Brook, 1993a: 104).

A propósito de esta argumentación de Brook, puede establecerse una relación con algunas ideas planteadas por el filósofo y sociólogo francés Jean Baudrillard, surgidas de un encuentro con el arquitecto Jean Nouvel, recogido en el libro *Los objetos singulares* (2000). En él habla de las cosas visibles que saben volverse invisibles porque desafían la visibilidad hegemónica, aquella que «nos domina, la del sistema, donde todo debe volverse inmediatamente visible e inmediatamente descifrable» (*ib.*). Para Baudrillard, Nouvel concibe el espacio de una arquitectura que propone «al mismo tiempo el lugar y el no-lugar», y crea así «una forma en una suerte de aparición. Y eso es un espacio de seducción» (*ib.*). El espacio que nos seduce no propone una experiencia cotidiana, en todo caso propone una experiencia profunda y verdadera. A partir de aquí, Baudrillard explica que la seducción es dual y no consensual, como él mismo había llegado a afirmar. «Confronta un objeto con el orden real, con el orden visible que lo rodea. [...] Un objeto logrado en el sentido en que existe más allá de su propia realidad es un objeto que crea una relación dual, una relación que puede pasar por el desvío, por la contradicción, por la desestabilización, pero que, efectivamente, pone frente a frente la pretendida realidad de un mundo y su ilusión radical» (*ib.*).

Brook habla, en este sentido, de la dictadura de un teatro hegemónico, insertado en el sistema, claramente visible y previsible, que está, en definitiva, descifrado de antemano, negando así cualquier posibilidad de trascendencia: el teatro mortal. Una posible reacción será, por tanto, la propuesta de un lugar no-lugar, a través del espacio y los actores

cuando desafían la visibilidad hegemónica del teatro mortal. Brook propone una forma de seducción al buscar un acto de comunicación verdadero con su receptor, dualidad que se produce al confrontar el teatro «con el orden visible que lo rodea». Sabemos ya que lo «mortal» se da en la repetición de formas desprendidas de su significado original, en el rito que se convierte en una celebración que solo conserva sus atributos externos, en la utilización de un folklore vacío de misterio, desconectado de la reminiscencia que lo anima. De esta manera, el rito queda convertido en una sesión de gala en la que solo se reproducen formas huecas vacías de contenido. Se ha perdido el poder de la magia, y para recuperarlo es necesario «captar en nuestras artes las corrientes invisibles que gobiernan nuestras vidas, pero nuestra visión queda trabada al oscuro extremo del espectro. [...] El teatro tuvo en su origen ritos que hacían encarnar lo invisible, no debemos olvidar, que a excepción de algunos teatros orientales, dichos ritos se han perdido o están en franca decadencia» (Brook, 1968b: 64-65).

Existe una maniobra política que no es inocente en opinión de Brook. Es el hecho de que la institución del poder del estado proclama el valor cultural de los rituales y perpetúa su ejecución, sin garantías de un posible acceso a lo invisible. Potencia su carácter festivo o su valor turístico, olvidando lo más importante. Efectivamente, no es este un asunto baladí. Un gran ritual, un mito... solo son puertas, están ahí para ser traspasadas, son lugares que nos indican el camino. Pero si no logramos ver la indicación, todo está perdido. El rito institucionalizado es asumido por una costumbre sin memoria o rechazado debido a su agotamiento. Brook modera esta cuestión aconsejando no desdeñar el pasado con arrogancia, pero tampoco reproducirlo mecánicamente, respetando sus tradiciones huecas convertidas en adornos. Brook anhela y huye del teatro como objeto estático, aquel que pretende poseer un valor artístico en sí mismo, reposado en una forma ya finalizada. Pero rechaza a la vez la innovación gratuita y vacía que no abre interrogantes. Opina que se olvida con mucha facilidad que al teatro no le queda más remedio que ser evocado y convocado en cada representación, que el teatro es una conexión instantánea que invita cada vez a una transformación. No hay magia sin experiencia transformadora. Se hace imprescindible, afirma Brook, «tocar lo invisible [...] a través de una imagen» (*apud* Croyden, 2003a: 200).

Es un hecho real, continúa Brook, que hoy en día practicamos rituales que solo tienen el valor de una falsa devoción y que disfrutamos de ellos porque se han convertido en un entretenimiento. A su alrededor se proclama el jolgorio, la bulla, la jarana..., que dan sentido a las fiestas populares que poseen un alto grado de atracción para la masa. Así, en una falsa relación con la tradición, la banalidad se hace oficial y queda enmarcada en fechas oportunas que justifican el interés de un intercambio comercial. ¿Dónde queda entonces el despertar de esas energías que escapan a lo ordinario? ¿Podemos dar sentido a nuestra existencia a través de la cultura? ¿Cómo se reserva y organiza un espacio para que un nivel de conciencia más elevado sea posible? La respuesta, como vemos, pasa por reorganizar y devolver el sentido a aquello que aspira a lo invisible. Si el teatro es necesario para la sociedad, el teatro como rito que puede conectar con lo invisible. Hay que recuperar, entonces,

su sentido, el sentido de su ritual. La ceremonia es necesaria y lo es el silencio, pero no como un ejercicio educado y burgués, sino como algo, insiste Brook, que puede desvelar lo invisible. El director afirma: «Hemos olvidado por completo el silencio, incluso nos molesta: aplaudimos mecánicamente porque no sabemos qué otra cosa hacer y desconocemos que también el silencio está permitido» (Brook, 1968b: 66-68).

Brook nos recuerda también la necesidad de recuperar el contacto con la naturaleza a través de los sentidos, no como un anhelo romántico, sino como una necesidad real. Este contacto puede provocar la aparición de un momento de existencia que trascienda lo cotidiano, en el que un sentimiento que es inefable nos puede hacer comprender la totalidad del mundo. De igual forma que el contacto con la naturaleza es necesario para un desarrollo armónico del ser humano, así debería ser un teatro necesario para una comunidad. «Lo mires como lo mires, está ahí para corresponder a una necesidad psíquica del hombre. Es evidente que un teatro innecesario no vale mucho como teatro. Si no es algo que las personas de una comunidad piden, que las personas sienten como imprescindible en sus vidas, sin lo cual sentirían que les falta algo, como si les quitaras la luz del sol, si el teatro no despierta la misma necesidad, no es teatro de verdad. Es un teatro interesante; es divertido, [...] pero no corresponde a una necesidad profunda» (*apud* Croyden, 2003a: 54).

En este sentido, ya Rousseau en 1762 proclamaba: «volvamos a la naturaleza». Esta proclama se basa en un ideal. Rousseau habla de una vida originaria pura, no contaminada por las convenciones sociales. No se refiere al hombre primitivo prehistórico tal cual; se refiere a la esencia del hombre, aquello que le es propio e innato y que posee en un estado natural anterior a todo artificio impuesto por la cultura. A través de la imagen del «buen salvaje», aquel que posee una inocencia natural, una bondad que le es innata, plantea la existencia de un momento ideal, antes del paso hacia la civilización tal y como la conocemos. Aquí estaría de acuerdo Brook sobre la posibilidad de un instante en el que se den las condiciones idóneas para una comunicación verdadera entre los hombres. No ya con el resto de la teoría de Rousseau, que se vale de esta situación para justificar el establecimiento de un modelo de sociedad que desarrolla en su *Contrato social*.

Brook critica la situación de una cultura occidental que se sostiene de emociones pobres y de un teatro que contribuye al mantenimiento de esta situación. Pero la función del teatro es otra. «El teatro existe para alimentar y proporcionar percepciones superiores» (*apud* Croyden, 2003a: 69). El teatro es un medio para hacer más rica la vida de los seres humanos. El teatro debe recuperar sus competencias. Si el «ritual está gastado, [...] la forma exterior solo puede adquirir verdadera autoridad si el ceremonial tiene otra tanta. Hoy, como en toda época, necesitamos escenificar verdaderos rituales que hagan de la asistencia al teatro algo tonificante en nuestras vidas» (Brook, 1968b: 66-68).

La renovación de la escena es por tanto un objetivo prioritario. Brook insiste en la idea de que no se puede seguir llamando ritual a aquello que no lo es. En todo caso, afirma el director, llamémoslo comportamientos codificados en acciones que demanda la cultura institucionalizada. Ya que el ritual hoy está muerto, no existe como tal. Estamos rodeados

de una cultura moribunda que nos arrastra con su desidia. No podemos seguir repitiendo códigos gastados que ya no tienen sentido, enganchados a formas vanas al servicio de mecanismos utilitarios que buscan fines comerciales. Hoy en día, descubierto el truco de antaño, el valor de crear una ilusión a través de efectos lumínicos o de maquillaje se ha desvanecido ante la incredulidad de la era contemporánea. Pero el público sigue demandando un teatro que convoque la ilusión y la imaginación, los sueños y fantasías de los hombres, un teatro que ofrezca un sentido a sus vidas. No obstante, no lo encontraremos si seguimos enganchados a soluciones fáciles, sucedáneos que despiertan falsas ilusiones; debemos encontrar el sentido original y primigenio debajo del polvo del teatro actual, debajo de los trajes convertidos en corazas que bloquean la sensibilidad de sus intérpretes. «En ciertos momentos de la vida de todos, uno puede realmente entrar en contacto con esa parte de riqueza del ser humano. El teatro y todos sus aspectos —percepción aumentada, intensidad aumentada, concentración, elementos que forman el abanico— pueden experimentarse. Y eso es lo que potencialmente da vida» (*apud* Croyden, 2003a: 324).

Brook mantiene, pues, firme su objetivo de renovación. ¿Cómo conseguir que lo invisible aparezca en el transcurso de un hecho escénico? ¿Dónde encontraremos su inspiración? Lo invisible como potencia que nos pone en contacto con la posibilidad de una trascendencia. El escenario es un lugar donde es posible el suceso de un pequeño milagro. La necesidad de que esto ocurra forma parte de nuestros anhelos más profundos. Es la respuesta a un deseo universal. El teatro es la respuesta a una necesidad que surge de un impulso real e inevitable con el que puede construirse algo útil para el alma del ser humano. «Para estar conectado, el mundo invisible solo puede hacerse real a través de algún tipo de imágenes, [...] donde la experiencia tiene lugar enteramente a través del contacto con algo invisible en tu interior, que sigue siendo invisible incluso cuando estás en contacto con ello. Eso es la experiencia religiosa. [...] La experiencia teatral se alcanza a través de una imagen sensorial rica que tiene implicaciones y vibraciones que el aquí y ahora no proporciona, de forma que el aquí y el ahora se encuentra con su doble, se encuentra con la imagen, y tienes a los dos. Es vital que los dos estén equilibrados» (*apud* Croyden, 2003a: 205).

Brook insiste en la importancia del esfuerzo por estar presente: mantenerse con la conciencia despierta puede liberar de manera espontánea lo invisible a través de una imagen, una sensación, un sentimiento... Al depositar sobre la imagen nuestra atención, libre, vacía y relajada, se produce la conexión. Una vibración apenas perceptible provoca el equilibrio perfecto que hace posible la realización de lo invisible. «La mayor parte de nuestra vida escapa a nuestros sentidos: una explicación más convincente de las diversas artes es que nos hablan de modelos que solo podemos reconocer cuando se manifiestan en modo de ritmos y figuras. [...] En la música reconocemos lo abstracto a través de lo concreto. Podemos hacer culto de la personalidad del director de orquesta, pero somos conscientes de que él no hace la música, sino que la música lo hace a él; si el director está relajado, efectivo y afinado, lo invisible se apodera de él y, a través de él, nos llega a nosotros» (Brook, 1968b: 61-62).

Atendiendo al núcleo, a la raíz de donde nace su intención, puede decirse que el arte y la religión apuntan hacia un mismo lugar. Son vehículos. Comparten la necesidad de trascender lo ordinario. Algo esencial se nos muestra o se revela al hacerse visible lo invisible. El teatro se equipara a la religión en este sentido. Es una de esas formas que hacen posible lo extraordinario. Esta es la razón por la que debemos recuperar su dimensión trascendente, y la única manera es replantear las preguntas para encontrar nuevas respuestas. «Más que nunca suspiramos por una experiencia que esté más allá de la monotonía cotidiana. [...] Si existe todavía mediante el teatro, la necesidad de un verdadero contacto con una invisibilidad sagrada, han de ser examinados de nuevo todos los posibles vehículos» (Brook, 1968b: 70).

En este sentido, María Ángeles Grande Rosales, en su artículo *Hacia un teatro sagrado: dimensiones críticas de la modernidad teatral* (vid. Torres Monreal, 2001: 119), plantea que Brook reivindica («dentro de la nueva relación escenocéntrica que define la modernidad») «una crueldad catártica que pretende devolvernos el equivalente mágico de los dogmas en los que ya no creemos» (*ib.*). Grande Rosales plantea en su artículo la idea en Brook de una escena abierta y polimorfa, «en los límites de lo físico y lo psíquico» (*ib.*: 126), que propone una mística laica, alternativa o equivalente a la religión.

Vemos entonces cómo la aspiración a una experiencia trascendente necesita un punto de apoyo como lugar de partida, una puerta de acceso reconocible, ya sea el arte o la religión. Brook nos dice que la necesidad de dicha trascendencia surge de las carencias y deseos insertados en la historia de los conflictos del ser humano. El director afirma: «Durante mucho tiempo he pensado que hay que atrapar las fuerzas invisibles dentro de algo que sea una historia» (*apud* Croyden, 2003a: 279). «A través del teatro, la facultad para percibir de forma más viva puede ser alcanzada» (*ib.*: 69). Para ello, en opinión de Brook, debemos aprender a parar nuestra frenética y neurótica actividad, tomar contacto con el mundo que nos rodea. Necesitamos el silencio como punto de partida. El silencio revela el mundo a nuestro alrededor. Paramos para escuchar con todos los sentidos en un intento de redescubrir el mundo.

Experimentábamos con el silencio. Emprendimos la tarea de descubrir las relaciones entre el silencio y su duración: necesitábamos un público ante el cual pudiéramos colocar un actor silencioso, con el fin de cronometrar el tiempo de atención que era capaz de imponer a los espectadores. Luego experimentamos con el ritual, en el sentido de esquemas repetidos, para ver cómo es posible ofrecer más significado y más rápidamente que el lógico desarrollo de los acontecimientos. Nuestro objetivo en cada experimento, bueno o malo, acertado o desastroso, era el mismo, ¿puede hacerse visible lo invisible mediante la presencia del intérprete?

Peter Brook (1996b: 76)

Brook se pregunta: ¿es la expresión externa del intérprete reflejo de lo que ocurre en su interior? La respuesta a esta cuestión es que la apariencia es una corteza y lo que hay debajo está en ebullición, es la energía en potencia de fuerzas invisibles que pueden ser li-

beradas. Cuando esto ocurre, Brook habla de emociones que se transforman en expresión, lo que a su vez provoca nuevas emociones, creándose un circuito que se alimenta de manera recíproca. Esta idea nos conecta con la imagen del círculo que veremos más adelante. Pero ¿cómo se moldea esta energía? «Estudiábamos los experimentos biomecánicos de Meyerhold. Negábamos la psicología, intentábamos destrozar las divisiones aparentemente estancas entre el hombre público y el particular, entre el hombre externo, cuya conducta está ligada a las reglas fotográficas de la vida cotidiana, que ha de sentarse por sentarse y permanecer de pie por permanecer de pie, y el hombre interno, cuya anarquía y poesía suelen expresarse solo por sus palabras» (Brook, 1968b: 77).

Hay un intento en Brook de resignificar los códigos que, en su opinión, han perdido el sentido y de reinventarlos a través de un trabajo creativo. Su intención es dar de nuevo sentido al ritual. Esta es, para Brook, una de las tareas del teatro: provocar un acto de comunicación que tenga la intención de conectar con lo sagrado. El desafío por tanto consiste en penetrar y traspasar lo ordinario para hacer visible lo invisible, en activar la magia de fuerzas ocultas (no visibles) para lograr una experiencia trascendente. No hay atajos, es necesario ser constantes y pacientes. Es sin duda el camino más largo, pero el más efectivo. Para el director «es tarea de una vida comprender la visibilidad de lo invisible». Siempre hay un impulso cargado de deseo por hallar lo invisible que es la esencia de lo inexplicable.

2.7. EL «TEATRO TOSCO»

Grotesque usually implies something hideous and strange, a humorous work which with no apparent logic combines the most dissimilar elements by ignoring their details and relying on its own originality, borrowing from every source anything which satisfies its joie de vivre and its capricious mocking attitude to life.

Vsévolod Meyerhold

Una cosa muy buena del teatro es que es una cosa impura. Esto siempre sorprende a la gente que piensa que cuanto más puro es el teatro, mejor. Y es exactamente lo contrario. En el teatro puro, a menudo, o casi siempre, se pierde una cosa esencial: la vida.

Peter Brook

Como un modo de compensar la severa y excesiva carga con la que se ha encontrado en su exploración de un teatro sagrado, Brook desarrolla el concepto de «teatro tosco» (*Rough Theatre*), que constituye otro de sus «motivos». El «teatro tosco» tiene como claro referente el llamado teatro popular. El filósofo y semiólogo francés Roland Barthes, en dos artículos escritos en 1954 que llevan por título *Por una definición del teatro popular* y *El teatro popular hoy*, explica:

Un teatro popular es ante todo un teatro en el que desaparece, por así decir, la diferencia entre el gallinero y la platea. [...] El teatro popular es el teatro que confía en el hombre, [...] que trata del hombre enfrentado a sí mismo.

El teatro popular es en definitiva el teatro fuerte y también [...] el único medio de lograr la adhesión del pueblo es confiar en él, no ofrecerle sino un producto puro, austero, incluso, a condición de que sea auténticamente dramático. [Esto] exige un arte de escena simple, desnudo, sugestivo, que confíe en la capacidad imaginativa del espectador, en su capacidad de crear por sí mismo la ilusión teatral, en lugar de dejarse guiar falsamente por las mentiras del decorador o por las intenciones demasiado explícitas del comediante.

El público masivo requiere pues una dramaturgia abierta, fundada en la medida de lo posible en una comunicación material entre el escenario y la sala; es la dramaturgia de todas las grandes épocas dramáticas, [...] una forma de arte que posee la marca fundamental de la universalidad: la audiencia de un público amplísimo.

El teatro popular es un teatro que confía en el hombre y devuelve al espectador el poder de hacer el espectáculo por sí mismo, [...] el teatro popular es un teatro que se dirige al hombre adulto, mientras que el otro teatro, el que trata al espectador como una figura ociosa, es un teatro atrasado.

Roland Barthes

Para entender el desarrollo y sofisticación del teatro popular hay que volver la mirada al teatro del Siglo de Oro en España e isabelino en Inglaterra —donde Shakespeare escribió sus obras, que tanto han influenciado a Brook³⁰—, cuyo referente más inmediato es la comedia italiana, que con sus compañías de actores ambulantes viajan por toda Europa, influyendo claramente en la renovación de la escena teatral del viejo continente. Es sabido que la influencia de la cultura italiana del siglo XVI en todos los campos del arte es, como afirma Ignacio Arellano (1995: 23), «imponderable». En el campo del teatro, sus compañías se lanzan, de manera atrevida y transgresora, a la búsqueda de nuevas fórmulas dramáticas. Sus modelos son rápidamente absorbidos por los profesionales de los países a donde los cómicos italianos viajaban, sobre todo, como afirma Arellano, en «la configuración de personajes básicos», con especial relevancia del «*zami*, sirviente de la Commedia dell'Arte». Del repertorio de este teatro italiano destacan: «comedias clásicas, renacentistas, tragicomedias, piezas pastoriles y representaciones de la nueva Commedia dell'Arte, con sus máscaras y disfraces coloristas. Sobre todo la música, ciertos aspectos del humor y muchos argumentos (no solo del teatro, también de la novelística italiana)» (*ib.*: 24).

Todos estos elementos van a influir en la formación de un teatro popular, que con el tiempo dará los nombres de los grandes dramaturgos del siglo XVIII. Su carácter tosco, que es lo que interesa resaltar aquí, resulta de la composición de un «teatro rudimentario», que crea textos en prosa en un lenguaje popular burdo y áspero interpretado de manera abierta y expresiva, con un amplio margen para la improvisación, por actores que dan vida a personajes que son rufianes, bobos, criados, tontos, listos, rústicos, de claro tono costumbrista,

30. Brook tiene a Shakespeare como referente. Está convencido de que tanto sus obras como la época en la que vivió el autor inglés son el ejemplo perfecto de lo que denomina un «teatro inmediato». Un asunto que se tratará más en detalle en el apartado siguiente.

que hacen las delicias del público de la época. Su característica ambulante exige formatos flexibles y adaptables a las circunstancias de cada lugar. Hay que estar dispuesto a actuar en cualquier parte y bajo la mirada de toda clase de públicos. Estas cuestiones explican la imposibilidad de acomodo por parte de unos intérpretes que han de permanecer atentos a cualquier estímulo, obligándoles a realizar un reajuste permanente de la representación. El desarrollo de la escucha, la habilidad para la improvisación, la inventiva y la renovación parecen ser intrínsecos a este tipo de teatro. Un teatro vivo en todo su sentido, en opinión de Brook, con un intercambio real entre actores y espectadores, la otra cara de lo que podríamos llamar un teatro burgués, es decir, un teatro acomodado, autocomplaciente y mortal.

Por sus características, el «teatro tosco» de Brook se erige en el complemento ideal del «teatro sagrado», constituye su contrapeso, la manera de compensar la severa y excesiva carga con del «teatro sagrado». Para Brook, el teatro también debe mantener los pies en la tierra, en contacto con lo humano. Como en el teatro de Shakespeare: «Su objetivo es siempre sagrado, metafísico, pero nunca comete el error de permanecer demasiado tiempo en el nivel más alto» (Brook, 1968b: 90). Brook afirma: un «teatro sagrado» que sea capaz de hacer visible lo invisible no es un «teatro mortal», pero sí un teatro incompleto. Es necesario un teatro «tosco» para que la ceremonia pierda su peso. La ventaja del teatro tosco es su liviandad, su alegría, su necesidad de mofarse de lo que es exageradamente serio; es el contrapunto perfecto a lo prudente, a lo discreto, a lo sagrado (Brook, 1968b: 92). «El teatro tosco no escoge ni selecciona: si el público está inquieto, resulta más importante improvisar un *gag* que intentar mantener la unidad estilística de la escena» (Brook, 1968b: 99). «Siempre es el teatro popular el que salva a una época, [...] el teatro que no está en el teatro, el teatro en carretas, en carromatos, en tablados, con el público que permanece en pie, bebiendo» (*ib.*). El teatro como acontecimiento popular, como celebración, como fiesta; un teatro ruidoso, ambulante, con el público amontonado, sudando, de cualquier forma, vibrando, replicando a los actores en un auténtico acto de comunicación. Un teatro que no necesita grandes y hermosos edificios para provocar misterio o fascinación; un teatro en cualquier parte con una manta roída como telón; un teatro ávido de contar historias (Brook, 1968b: 97), de compartir una experiencia única; un teatro con olor a humanidad; un teatro sin domesticar, desordenado, pero coherente a su manera, con sus propias leyes establecidas en un pacto tácito provocado por el deseo y la necesidad de una celebración, por la fascinación de lo que acontece a través del misterio y la magia de la representación; en definitiva, un teatro fuerte y vivo. «El teatro tosco esta próximo al pueblo; [...] su característica es la ausencia de lo que se llama estilo. El estilo necesita ocio, mientras que un espectáculo montado en condiciones toscas es como una revolución, ya que todo lo que se tiene al alcance de la mano puede convertirse en un arma. El teatro tosco no escoge ni selecciona, [...] en el teatro tosco el aporreo de un cubo puede servir de llamada para la batalla, la harina en el rostro sirve para mostrar la palidez del miedo. El arsenal es ilimitado» (Brook, 1968b: 99).

Un teatro popular carente de recursos se vale de cualquier elemento para crear la ilusión. Utiliza todo su arsenal imaginativo. Improvisa con aquello que tiene a mano y «li-

berado de la unidad de estilo, habla en realidad un lenguaje muy estilístico. Por lo general el público popular no tiene dificultad de aceptar incongruencias. [...] Sigue el hilo de la historia» (Brook, 1968b: 100) aceptando que se han roto «una serie de normas» con asombrosa libertad. «Lo sucio y lo vulgar son cosas naturales, la obscenidad es alegre, y con estos elementos el espectáculo adquiere su papel socialmente liberador, ya que el teatro popular es por naturaleza antiautoritario, antipomposo, antitradicional, antipretencioso. Es el teatro del ruido, y el teatro del ruido es el teatro del aplauso, [...] todo intento de revitalizar el teatro ha tenido que volver a la fuente popular, [...] y el teatro total es la mezcla de dichos ingredientes» (Brook, 1968b: 101).

Brook recuerda que al teatro que se considera a sí mismo importante no le queda más remedio que regresar al pueblo cuando comprende que, despojado de sus elementos toscos y vulgares, pierde la esencia que lo sostiene, el ingrediente que lo hace humano, aquello que evita que se convierta en un producto aséptico y estéril debido a un exceso de corrección. Junto a los trabajos más serios y comprometidos debe «haber irresponsabilidad», un lugar para la broma y el descaro. El primer objetivo de un teatro tosco es «provocar desvergonzadamente la alegría y la risa, lo que Tyrone Guthrie llama “teatro delicia”, y cualquier teatro que proporcione auténtica delicia tiene bien ganado su puesto» (Brook, 1968b: 104). Pero tampoco debemos confundir y buscar, como se hace en muchos de los llamados teatros comerciales, «la diversión por la diversión» de «manera monótona y sin originalidad. La diversión necesita de continuo nueva carga eléctrica: la diversión por la diversión [...] no es suficiente», su efectividad radica en su frescura, si la fórmula se vuelve conservadora, muere irremediablemente. «La despreocupación y la alegría lo alimentan, pero es esa misma energía la que produce rebelión y oposición. Se trata de una energía militante: [...] El deseo de cambiar la sociedad, de obligarla a enfrentarse con sus eternas hipocresías, es una poderosa fuerza motriz» (Brook, 1968b: 105). Es así como funciona y puede ser un revulsivo además de un entretenimiento. Pero es un delicado equilibrio difícil de mantener. El teatro tosco, al igual que el teatro «sagrado en su anhelo por lo invisible, [...] acaban por delimitar zonas en las cuales no se admiten ciertas cosas. [...] Aparentemente el teatro tosco carece de estilo, de convenciones, de limitaciones, pero en la práctica tiene las tres cosas» (Brook, 1968b: 106). Lo que en principio es transgresión, síntoma de una actitud desafiante, puede convertirse fácilmente en la complacencia de una actitud acomodada. «El hombre desafiante del teatro popular puede llegar tan a ras de tierra que impida el vuelo de su propio material. Cabe incluso que rechace el vuelo como posibilidad». Esta es la diferencia fundamental con lo sagrado: «El teatro sagrado se ocupa de lo invisible, y este contiene todos los ocultos impulsos del hombre. El teatro tosco se ocupa de las acciones humanas, [...] debido a que es directo y toca con los pies en la tierra» (Brook, 1968b: 105-106).

Tal grado de conjunción Brook lo va a encontrar en Shakespeare. Shakespeare fue dramaturgo además de actor, fue un hombre consagrado al teatro que, en opinión de Brook, resolvió la ecuación de su misterio: logró reconciliar magistralmente lo tosco con lo sagrado y por eso «experimentamos las turbadoras e inolvidables impresiones de sus

obras» (Brook, 1968b: 127-128). Shakespeare es, por tanto (y como se verá con más detalle más adelante), el referente, el modelo a seguir; pero Brook no tiene la intención de imitar su estilo, sino de descubrir en qué consiste la «fuerza» de su teatro, cuáles son sus ingredientes y cómo los utiliza. Sus dramas son un «diagrama del universo: los dioses, la corte y el pueblo, tres niveles separados, si bien a menudo entremezclados» (Brook, 1968b: 128-129). El escenario *shakesperiano* es una «perfecta máquina» que muestra los conflictos humanos, desde su más cruda realidad a sus anhelos más fantásticos y extravagantes; Shakespeare busca la esencia del hombre en su dimensión mundana y divina. «La fuerza de las obras de Shakespeare reside en que presentan al hombre simultáneamente en todos sus aspectos. [...] Shakespeare consigue lo que nadie ha logrado antes ni después que él: escribir piezas que pasan a través de muchos estados de conciencia. Lo que técnicamente le capacita para hacerlo, la esencia en realidad de su estilo, es una tosquedad de textura y una mezcla consciente de elementos contrarios» (Brook, 1968b: 130-131).

Multitud de elementos contradictorios están presentes en el teatro de Shakespeare. Contradicciones que se resuelven para enredarse de nuevo en la trama de un nuevo conflicto. Preguntas que nunca terminan de encontrar la respuesta definitiva. Soluciones quebradizas que dejan el resquicio por el que se cuele la inquietud, emoción de un juego que nunca termina de resolverse. Las obras de Shakespeare son ricas en contrastes y estilos, inclasificables, o al menos difícilmente clasificables. Combinar lo tosco con lo sagrado exige mezclar procedimientos, utilizar infinidad de recursos, cambios de registro, fluir de la prosa al verso, pasar de la iglesia al burdel, de la corte a la taberna, etc., para mostrar lo inexplicable, la discordancia, el absurdo, la belleza, el amor, la paradoja y el misterio de la vida del ser humano. Es así que el teatro de Shakespeare es dinámico y profundo a un tiempo. La riqueza de su teatro plantea preguntas, no ofrece respuestas; en todo caso invita a la reflexión provocando una catarsis. Sus obras dan voz a todo el espectro de personajes que pueblan la humanidad volviendo lógico lo ilógico y viceversa, trastocando el mundo para volverlo del revés, dislocando sus estructuras.

Brook afirma: «necesitamos experimentar la magia de una manera tan directa que pueda cambiarse nuestra misma noción de lo que es sustancial» (Brook, 1968b: 142-143). Algo así solo es posible si se apuesta por una continua renovación. «El teatro requiere su perpetua revolución. No obstante, la destrucción desenfrenada es criminal» (Brook, 1968b: 143-144). Por eso hay que aprender a conjugar su acción, mezclando los ingredientes, al igual que hacía Shakespeare, en su justa medida.

Todas estas características del teatro tosco las combinará Brook con las del teatro sagrado para crear lo que a su juicio es un teatro que tiene los componentes ideales: un teatro inmediato.

En conclusión, los aspectos del teatro popular o «teatro tosco» que interesan a Brook son la destrucción de toda rigidez formal, sin implicar la pérdida de la belleza en la forma; la vinculación con la fiesta y la celebración; y la utilización de todo lo que se tiene a mano para usarlo con imaginación, sin restricciones ni complejos. Todas estas características del teatro tosco, junto con las que le interesan del teatro sagrado, aparecen conjugadas en lo que Brook considera un teatro ideal: un teatro inmediato (*Immediate Theatre*) (*ib.*).

2.8. LA METÁFORA DEL CÍRCULO

Shatter your own circle within the theatre. Then shatter the circle of the theatre.

Eugenio Barba

Nos dimos cuenta de que, en el mejor de los casos, cada representación tenía que partir desde ese punto cero en el cual el público forma un círculo.

Peter Brook

La metáfora del círculo, como imagen de un ciclo de renovación eterno y constante, constituye otro de los «motivos» en Brook. Esta idea interesa al director, que aspira a la elaboración de un teatro que se equipare en su comportamiento a la naturaleza. Uno de los autores contemporáneos que ha profundizado en el concepto de círculo asociado a la idea de infinito es el escritor argentino Jorge Luis Borges. «Una primera noción de tiempo circular [se encuentra] en la repetición cíclica infinita, asociado a la imagen del eterno retorno, sin tomar esta imagen como retroceso sino como avance infinito hacia el punto de partida, recorriendo la circunferencia finita para volver al mismo punto» (del Río, 2001). Esta definición la emplea Juan Carlos del Río para hablar de «la noción de Tiempo Circular», muy presente en la obra de Jorge Luis Borges. Cita a continuación uno de los primeros ensayos en los que el escritor argentino habla de esta idea del «tiempo circular»: «En un tiempo infinito, el número de permutaciones posibles debe ser alcanzado, y el universo tiene que repetirse» (Borges, 1978: 81-94). Un pensamiento que también queda reflejado en alguno de sus cuentos: «Antes de exhumar esta carta, yo me había preguntado de qué manera un libro puede ser infinito. No conjeturé otro procedimiento que el de un volumen cíclico, circular. Un volumen cuya última página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente. Recordé también esa noche que está en el centro de *Las mil y una noches*, cuando la reina Sherezade (por una mágica distracción del copista) se pone a referir textualmente la historia de *Las mil y una noches*, con riesgo de llegar a la noche en que la refiere, y así hasta el infinito» (Borges, 1986: 46).

Siguiendo con Borges, Jorge Alemán (2006) explica que la literatura del escritor argentino se encuentra en un límite que él mismo ha constituido. Un límite que es imposible de clasificar y al que es imposible acceder a través de teorías o modelos preestablecidos. Para Alemán, hay algo en la escritura de Borges que escapa continuamente a todo tipo de interpretaciones. Su literatura crea tales «dilemas», tales «disyunciones», que cuando tratamos de interpretarlo es él, Borges, a través de su obra, el que nos interpreta. Esta es la razón por la que el escritor argentino no es un paso más en la literatura, sino la encarnación de una pregunta que atraviesa toda su obra: ¿cómo algo así llamado literatura ha sido posible? Borges encarna la pregunta por la existencia de la literatura, como Brook lo hará

por la del teatro. Una literatura ante la que es imposible situarse para observarla como un objeto del que hay que desentrañar sus misterios, más bien nos encontramos ante un campo de experiencias en el que el escritor convierte en ficción, a través de su escritura, todos los conflictos humanos posibles, algo que remite a la idea calderoniana del mundo como el gran escenario de un teatro viviente, que Borges vuelca magistralmente en una combinatoria impensable e imposible en las páginas de sus libros.

En este juego literario de Borges de imaginación desbordante, libre e infinita, de mezclas y combinaciones de todo tipo, en el que se conjugan todos los saberes y tradiciones, Alemán nos explica cómo el escritor argentino rompe de manera radical las relaciones que se establecen entre el centro y la periferia, cuando postula que no existe un texto original inmaculado o superior que ocupe un centro inquebrantable al que haya que guardar respeto, y que por lo tanto pueda ser mancillado o menospreciado³¹. Por el contrario, piensa que el propio texto original es ya un borrador, «un intento de apresar algo inapresable, [...] se trata de una circunferencia que está en todas partes y su centro en ninguno, un objeto imposible» (*ib.*). Para Borges toda traducción, interpretación, manipulación, etc., forma parte de la propia invención literaria y de la libre creatividad que todo arte debe poseer. Este posicionamiento borgiano Alemán lo califica de excéntrico, es decir, situado fuera del centro. Desde aquí maneja y establece, de manera libre y creativa, a su antojo, una nueva relación con la tradición, terminando de una vez por todas con el falso respeto acomplejado que se tiene por los cánones establecidos. Borges realiza algo así como una «operación de soberanía» sobre el centro en su actitud excéntrica. El centro es cuestionado, pero a través de un nuevo juego de relaciones que no hace otra cosa que enriquecerlo. No es de extrañar, por tanto, que Borges conciba su biblioteca «como un hexágono cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguno» (*ib.*). Al plantear esta idea del «objeto imposible», se sitúa más allá de la armonía de la esfera, más allá del círculo perfecto, y se aproxima así a la posibilidad de una trascendencia, ya sea esta Dios, naturaleza, o cosmos.

Llegado a esta conclusión, Jorge Alemán plantea el punto más arriesgado y radical de su tesis (de clara raíz lacaniana), al plantear que Borges «no está del lado de la ficción, sino preocupado por lo “real”» (*ib.*). Cuando Alemán se refiere a lo real no está hablando de la realidad, de esa trama simbólica en la que nos encontramos inmersos los seres humanos «despiertos y dormidos en nuestra propia vigilia» (*ib.*), donde fluyen los símbolos y las palabras que dan sentido al mundo que hemos construido. No, por el contrario, «lo real es lo que se sustrae a la realidad, aquello que la realidad no puede alcanzar» (*ib.*), aquello que el lenguaje no puede nombrar o que «falla al nombrar»³². Lo real se resiste a la conceptualización, «lo real es un vacío, un agujero que ninguna palabra, ningún ejercicio de pensamiento logra capturar. A lo real siempre se llega demasiado tarde». Pero lo inquietante del asunto sobreviene cuando lo real hace su aparición: «algunas veces lo real o alguno de sus fragmentos se empeña

31. Peter Brook afirma en este sentido: «The only way to treat a classic with respect is to stage it disrespectfully».

32. De un mundo invisible hablará Brook.

en manifestarse. Aparece en forma de locura, o en forma de trauma, o en forma de pesadilla, o en forma de experiencia mística» (*ib.*). Entonces la realidad queda dislocada. Este intento de atrapar lo real es un asunto por el que pasa la práctica de muchísimos artistas. Es el equivalente de la búsqueda de lo invisible en Brook, de la que ya se ha hablado en capítulos anteriores. Una intención que provoca siempre algún tipo de revolución al forzar, en este propósito de domesticación, una transformación en su encuentro con lo real (lo invisible en Brook), que obliga al artista cruzar un límite del cual ya no regresará del mismo modo. Brook dirá: en el intento de querer trazar un círculo perfecto, se llega más allá del círculo perfecto.

El círculo como idea de infinito es un símbolo místico de connotaciones trascendentes. Para Borges «el concepto de materia finita implica que el tiempo no es una concatenación absoluta» (*ib.*), que podemos reconocer un principio y un final. Por el contrario, en un ciclo de «eterno retorno», el principio y el final se confunden. Esta idea del «eterno retorno» aparece ya en las culturas primitivas y se encuentra también en los postulados de los estoicos, en los que la extinción del mundo físico es al tiempo el principio de su propia creación. Un ciclo eterno de muerte y resurrección. Es cierto que esta idea recogida en los postulados estoicos habla de una repetición de lo mismo sin ninguna posibilidad de variación, en contraposición a la idea de la llegada de un ciclo nuevo y renovado que encontramos en Brook, de clara influencia oriental. Para Luis Racionero (1993: 53):

La noción del cambio universal es típicamente china: tanto el taoísmo de Lao-tse y Chuang-tzu como el famoso *libro de las mutaciones* dan visiones del mundo basadas en la esencia fluida de lo real. Occidente participó de estas nociones en pensadores como Heráclito, pero adoptó luego la idea de esencias inmutables con Parménides, Platón y Aristóteles; Hegel en el siglo xix recogió la filosofía china del cambio, traducida por los misioneros jesuitas, y la trasladó a conceptos occidentales, llamándola dialéctica: el *yin-yang* chino se convierte en tesis y antítesis en una filosofía que conculca, por primera vez en 25 siglos, las reglas de la lógica aristotélica.

Luis Racionero

Nietzsche reflexiona también sobre la idea del tiempo circular y del «eterno retorno», y populariza estos conceptos al anteponerlos a la idea occidental teleológica del tiempo lineal irreversible. El filósofo alemán alude en este caso al viejo mito religioso que aparece en los vedas hindúes. Como Brook, Nietzsche sustituye los conceptos de principio y final por los de ciclo y transformación.

El concepto de círculo o de ciclo está también presente en la idea oriental del *yin* y el *yang* como representación de la dualidad dinámica de los fenómenos de la naturaleza. Dos fuerzas opuestas y contradictorias, que son no obstante complementarias y sin las cuales no es posible el equilibrio. Un equilibrio sin el cual sería imposible la vida. «El concepto del *yin-yang* se suele representar con un círculo dividido en dos mitades mediante una línea sinuosa en forma de S que separa lo oscuro de lo claro (el equilibrio dinámico entre los dos

conceptos y su continua transformación), con un punto central del color opuesto en cada mitad. Los puntos de distinto color simbolizan la presencia de cada uno de los conceptos dentro del otro, (nada es *yin* o *yang* completamente). En muchos tratados taoístas se describe la evolución del universo desde el punto de vista energético, con el vacío o *Wu Chi* representado por un círculo vacío» (García Gil y Pérez García, 2009: 131).

Brook ve, en la imagen del círculo, el inicio de un proceso que no tiene término. No hay comienzo ni final, partida y llegada se encuentran en un mismo punto, en cualquier parte, e invitan a un movimiento perpetuo. El director no se conforma con alcanzar una meta, un estatus que marque una diferencia con el punto de partida. «He estado describiendo círculos en torno a una pregunta, la única pregunta que me interesa: ¿cuál es la naturaleza de la experiencia teatral? ¿Para qué? ¿En qué consiste?» (*apud* Croyden, 2003a: 103). Describir círculos en torno a una misma pregunta y sus provisionales respuestas como inclinación anímica e inquietud estética es la apuesta de Brook. Una imagen que gira creando círculos concéntricos en torno a un hecho que es la propia vida. «El teatro no tiene categorías, trata sobre la vida. Este es el único punto de partida y no hay nada más que sea realmente importante. El teatro es vida. [...] Con todo, es imposible afirmar que no existen diferencias entre el teatro y la vida» (Brook, 1993a: 17). De esta diferencia habla también el director polaco Tadeusz Kantor, cuando afirma: «Las actuaciones artísticas (plenamente) autónomas (me refiero al teatro) no se crean siguiendo los principios y normas de la vida y, aunque solo sea por esta razón, no pueden ser interpretadas desde la vida y según la escala de valores de esta» (Kantor, 2010: 65).

Brook piensa en un teatro basado en un principio flexible, un teatro «que se mueva libremente en todas direcciones». Y de nuevo la naturaleza es el referente. Si atendemos a sus procesos biológicos, nos damos cuenta de que la naturaleza no es estática, sino dinámica, y que se mueve libremente en todas direcciones, manteniendo un ciclo de renovación permanente. Tal es el patrón y principio por el que se rige el mundo natural y por tanto hacia el que Brook quiere mirar. Sin embargo, el director reconoce la contradicción: el teatro trata sobre la vida y no es la vida; no obstante, contrapone un teatro vivo a un teatro muerto. El teatro trata sobre la vida y esta tiene su ciclo natural de muerte y resurrección; un teatro vivo, por tanto, debe ser un teatro en perpetuo movimiento que nazca y muera a cada instante al igual que ocurre con todo proceso orgánico. «El teatro es siempre una búsqueda de significado. [...] Este es su misterio» (Brook, 1993a: 93). Y al igual que el teatro, el misterio de la vida es una constante búsqueda de significado.

Tras el fallecimiento de su padre, Brook se da cuenta de que una conciencia más aguda de la existencia se obtiene en presencia de la muerte (Brook, 1998a: 160-161). La muerte y la vida se encuentran íntimamente relacionadas, obviedad inevitable que sin embargo se olvida con facilidad. Es precisamente el cultivo de una conciencia lo que ayuda a Brook a resolver la contradicción de un teatro que habla sobre la vida pero que no es la vida. El teatro, afirma Brook, es capaz de soportar la paradoja de equipararse a la vida, y a la vez mantener claras diferencias con ella. «Hace mucho tiempo que sé que no hay respuestas. Lo

primero que aprendí relacionado con cualquier clase de trabajo o enseñanza o búsqueda es que hay diferentes calidades de conciencia. Hay esa conciencia de nivel bajo y una mayor conciencia en más direcciones. Y una mayor conciencia es la única clase de respuesta que puede llegar a lograr uno. [...] La respuesta está en una forma de ser más consciente, de estar abierto a un nivel de experiencia más rico. [...] Mi capacidad de conciencia es absolutamente inseparable de otras personas. Y de personas dentro de un grupo. Y del público» (*apud* Croyden, 2003a: 320).

Adquirir un nivel de conciencia más refinado, tener una percepción más aguda del mundo a nuestro alrededor, es no solo un medio para hallar respuestas, sino algo absolutamente necesario para Brook. Estar atentos y despiertos ante aquello que nos rodea. Inquisición del presente: aquí y ahora. No podemos apoderarnos de las cosas; solo podemos ser conscientes de su existencia, percatarnos y ser sensibles al fluir de los acontecimientos. La experiencia y el trabajo conforman la huella: impresión que se desvela libre y espontánea si sabemos escuchar y estamos relajados. «Estamos empezando a reconocer que la facultad de percepción que tiene el ser humano no es estática, sino que implica una constante y permanente redefinición, segundo a segundo, de todo lo que ve» (Brook, 1987a: 167). Brook habla de un entrenamiento de la conciencia. En un viaje que realiza a la ciudad japonesa de Kyoto, cuenta como un monje zen le explica que la voluntad se puede fortalecer si se la sitúa una y otra vez frente a obstáculos reales (Brook, 1998a: 160-161).

Según Brook, es necesario centrarse en el aquí y ahora. La atención del presente y el fluir de la vida obligan a definir unos contornos nunca definitivos. Puede encontrarse una verdad, pero no permanente e inmutable. Hay que avanzar y concretar en el presente lo que se actualiza a cada instante. «Si llegas con un espíritu totalmente sereno y no dependiente pero totalmente dispuesto a correr riesgos, decidido a buscar en todas partes con la esperanza de encontrar algo, puede que seas un gran buscador, el buscador no es ingenuo, ni débil, ni pasivo, sino que busca con la mente abierta» (*apud* Croyden, 2003a: 145).

Desarrollar un espíritu tranquilo y una mente abierta proporciona independencia. Es la independencia del «buscador». Se podría incluso afirmar que esta forma de proceder se impone doblemente en lo personal y en lo profesional, extendiéndose a cualquier actividad que se lleva a cabo en la vida. Brook afirma que en «cualquier campo en el que uno trabaje es potencialmente un campo en el que uno puede ampliar su entendimiento. He tenido mucha suerte trabajando en el teatro, un campo que es, en todo los sentidos, una miniatura de muchísimos aspectos de la vida humana, en cuanto al individuo, en cuanto al grupo» (*apud* Croyden, 2003a: 307).

Brook reflexiona sobre el sacrificio y el significado de la voluntad en su lucha personal contra la propia debilidad y cómo esta puede convertirse en fortaleza. En un viaje a Kabul y siguiendo las indicaciones de un Derviche, halla a un hombre sentado frente a los muros de una cárcel; al parecer ha cometido un horrible crimen por el que no ha sido condenado, y sin embargo el hombre insiste en permanecer inmutable frente a la tapia de ladrillos que rodea el edificio penitenciario, hasta que concluya la sentencia que él mismo

se ha impuesto (Brook, 1998a: 160-161). En París, en una reunión con amigos, un notable filósofo sufí llamado Amadou Hampaté Ba le habla de cómo el hombre es un guerrero y tiene que luchar contra el destino y no rendirse jamás. Para Brook, ese fortalecimiento de la voluntad es esencial para obtener la verdadera libertad (Brook, 1998a: 160-161).

Para Brook, la presencia de un desafío es esencial para poner de manifiesto esa libertad. «La relación con nuestro propio trabajo es que no hay principios ni enseñanzas que intento meter en nuestra labor, sino exactamente lo contrario» (*apud* Croyden, 2003a: 311). Deshacerse de las recetas y confiar en la intuición de la experiencia es el gran desafío al que voluntariamente se somete el director inglés. «Ningún hombre revela su profundidad, o su verdad, sin un desafío. Por eso la libertad, si está concebida como la libertad de hacer lo que quieras, siempre es débil en sus resultados. Si pones a un hombre contra una montaña, la escalará. Si das libertad a un hombre que se enfrente a un desafío, utilizará la libertad para lidiar con el desafío. Y entre la libertad y el desafío surge algo poderoso» (*apud* Croyden, 2003a: 73).

Ante la libertad de afrontar el desafío se abre, según Brook, un amplio abanico de posibilidades y hay que tomar decisiones si no queremos caer en una incertidumbre paralizadora o en una práctica caótica. Son elecciones que configuran verdades provisionales en las que no debemos estancarnos. «¿Cómo situarse entre el “todo es posible” y el “cualquier cosa debe evitarse”? La disciplina por sí misma puede ser negativa o positiva. Puede cerrar todas las puertas, negar la libertad, o bien constituir el rigor indispensable que se requiere para salir del embrollo de “cualquier cosa”. Por eso no hay recetas. Si uno se queda demasiado tiempo en las profundidades acaba por aburrirse. Permanecer demasiado tiempo en lo superficial pronto se vuelve banal. [...] No debemos dejar de movernos» (Brook, 1993a: 77).

Por tanto, para Brook es necesario destruir las certezas, cuestionarlas: a cada respuesta hay que plantear un nuevo interrogante. Nada permanece estático en el ciclo de la vida, tampoco en el teatro. «Siempre he creído que, estando en el teatro, es necesario hacer las cosas continuamente con frescura. El teatro no es una forma para la repetición» (*apud* Croyden, 2003a: 242). «Es muy difícil, pero es muy necesario percibir el mundo con frescura, seguir siendo, en ese sentido, joven y abierto» (*apud* Croyden, 2003a: 325). Ser joven no tiene que ver, por tanto, con el paso del tiempo, sino con el hecho de estar dispuesto a seguir explorando el territorio de la vida. Consiste en cambiar y evolucionar. Cambiar y evolucionar de manera inevitable, modificando la senda transitada e invalidando las certezas. Plantearse nuevos interrogantes, someterlos a examen y seguir indagando el misterio del camino que se desvanece al desvelarse. Mantenerse alerta, para huir de la comodidad y del estancamiento: atrofia mortal. «Si hay una cosa que las personas —de épocas distintas, de orígenes distintos— tienen en común es la búsqueda. Creo que en realidad se podría dividir a toda la población entre aquellos que han dejado de buscar y aquellos que siguen buscando. Es la división más general que hay» (*apud* Croyden, 2003a: 161). «Una búsqueda personal auténtica empieza cuando uno se da cuenta de que, para hacer real el proceso,

no tiene más elección que entrar dentro de su redescubrimiento, paso a paso, sin aceptar nada como cierto hasta que se haya hecho cierto en la propia experiencia de uno. Uno tiene que empezar de cero, dejar un espacio vacío dentro de sí, y esforzarse penosamente para reescribir dentro del propio organismo el viaje completo del primerísimo buscador que «adquirió el camino» (Brook, 1998a: 102).

Entrenar la conciencia mediante un hábito ejercitado en el intercambio con otros seres humanos, crear disciplinas que despierten la sensibilidad, en eso consiste para Brook una técnica, una sabiduría que se transmite y que se cuestiona mediante la práctica. Podemos contaminarnos de tal o cual metodología porque nos parece útil y, durante el recorrido, inevitablemente influimos y somos influidos. Sin embargo, no se trata de adoración, dogmatismo o imposición, sino de encontrar apoyos, referentes que animan la búsqueda. «No te implicas con los métodos de alguien y con las enseñanzas de alguien por una adoración al héroe o porque creas que tienen una panacea. Es algo muy distinto. Tú tienes tu búsqueda personal, que se ilumina a veces gracias a ciertas cosas que recibes. Creo que, cuando llegas a un nivel profundo, no se puede hablar de un discípulo y un maestro» (*apud* Croyden, 2003a: 140). Ambos se han dejado penetrar el uno en el otro sin perder su independencia. No podemos otorgar a un poder externo la obligación de asumir un rol que no le pertenece, adoptar una actitud pasiva que encuentra en las respuestas dadas la excusa perfecta para trasladar la responsabilidad a los demás, colgar el sombrero y colocarse cómodamente en el sillón de ese «gran otro» que piensa y decide lo que no le corresponde. «Que te conduzca un gurú, un político, una ideología [...] todo se trata de que te lleven y no conducir tu propia búsqueda» (*apud* Croyden, 2003a: 141).

En su libro *With Grotowski: Theatre is Just a Form* (2009: 90), Brook cuenta una curiosa historia sobre un monje zen y su empeño en querer dibujar un círculo perfecto. Aun con grandes sacrificios le es imposible llevar a cabo la tarea que se le ha encomendado. Cuando accede a consultar al jefe del monasterio, este le indica que su problema viene del hecho de querer dibujar un círculo perfecto y que la solución pasa por cesar en su empeño de querer realizar un círculo perfecto. El monje, siguiendo los consejos de su maestro, trata de quitarse tal idea de la cabeza y espera pacientemente la inspiración durante varios días y varias semanas hasta que dibuja de nuevo su círculo, pero se lleva una gran decepción al descubrir que no es perfecto. Por fin visita a un gran sabio que vive aislado en una montaña. Este, después de escuchar la desesperante historia del monje, simplemente coloca un dedo sobre un nervio de su espalda y le indica que es ahí donde se encuentra el problema. Después de liberar el nervio, le ofrece un pincel y el monje logra dibujar su círculo perfecto. Le explica que su problema era debido simplemente a un desajuste en la musculatura de su espalda.

La metodología, por tanto, es necesaria para Brook. Tiene que ver con el artesanado y esto es importante, ya que artesanado es sinónimo de calidad. Permite buscar la llave que abre la posibilidad de dibujar el círculo perfecto. Brook recurre a Grotowski como ejemplo de un buscador que tiró a la basura toda la tradición teatral para quedarse desnudo y comenzar desde cero. Inició una exploración precisa de la musculatura del cuerpo como hacen los grandes maestros de las disciplinas orientales. Llegó a comprender no solo el

círculo, sino lo que hay más allá del círculo. La inevitable aspiración de la perfección y de la calidad, aspiración que no puede cumplirse sin una práctica constante sobre los detalles, esto es ser un artesano (Brook, 2008a: 94).

Pero ¿qué es la calidad, qué es la perfección? Para Brook es sencillamente algo desprovisto de definición, pero sin cuya aspiración no podemos trabajar. Y es algo que se puede medir; según el director, aquellos que cultivan y se empañan en el dominio de un arte son capaces de diferenciar los aspectos más sutiles de dicha disciplina artística y encontrar la diferencia entre lo que tiene calidad y lo que no la tiene (*ib.*). La calidad es un aspecto de lo invisible, aparece ante la necesidad de revelar matices profundos de la vida y del ser humano. El esfuerzo constante en busca de la perfección ayuda a que esta revelación de calidad aparezca. Una cuestión que se asocia a la disciplina que, como apunta Brook, goza de muy mala fama en la actualidad, al haber sido prostituida por militares obtusos y jefes de estado insensibles; también por maestros autoritarios que no educan, e incluso por algunos padres que malinterpretan el concepto. En cambio, en cualquier oficio siempre hay una voz que nos susurra que puede hacerse mejor. En el teatro una acción puede ser ejecutada con mejor calidad a través del entrenamiento.

Alcanzar la ejecución del círculo perfecto implica tener de entrada una aspiración que necesariamente pasa por aplicar una técnica con disciplina. No obstante, los ejercicios solo permiten llegar hasta un punto, al topar con sus propias limitaciones (*ib.*: 102). El mejor método aplicado con la mayor disciplina no permite ir más allá de un nivel ordinario. Permite llegar a ejecutar el círculo perfecto, pero el que emprende la búsqueda del círculo perfecto sabe que quiere ir más allá del círculo perfecto. Después, «Uno tiene que empezar de cero, dejar un espacio vacío dentro de sí, y esforzarse penosamente» (Brook, 1998a: 102) para lograr ir más allá del círculo. El teatro es un lugar de encuentro para las grandes preguntas del ser humano y al mismo tiempo mantiene un aspecto muy artesanal. Posee esta doble dimensión, y entre ambos lugares se halla lo esencial.

Para Brook, un buscador es un artesano y un idealista. Trabaja desde la técnica pero trasciende la técnica a través de su intuición, al aspirar a una trascendencia que solo puede ser hallada por él mismo (Brook, 2008a: 104). La experiencia que se adquiere en el acto de la propia búsqueda siempre es personal e intransferible. Es el valor más importante para el aprendizaje y pasa por poner en duda las certidumbres del pasado para mantener vivo el talante investigador. Afirma el director: «de lo que he sido muy consciente es de que los descubrimientos que he hecho sencillamente al trabajar son los descubrimientos de ciertos patrones y principios básicos en los seres humanos y en las relaciones humanas» (*apud* Croyden, 2003a: 307). E insiste en que la verdad nos pertenece a todos, pero debe ser hallada por uno mismo, no podemos conformarnos adoptando una verdad ajena por muy atractiva que esta sea.

Para Brook, el verdadero buscador, sensible a lo que sucede a su alrededor, capta el momento presente sin juicios ni valoraciones, sin impostura, de manera abierta y sincera. Es capaz así de dirigirse hacia los «elementos esenciales»: «me interesa más hacia donde

voy, no lo que dejo atrás. Y voy hacia los elementos esenciales. No a la experiencia esencial, sino a los elementos esenciales cuando revisas y borras todos los adjetivos superfluos» (*apud* Croyden, 2003a: 195).

Acumular experiencia es inevitable, es lo que llamamos sabiduría. No es una carga, pero tampoco un trofeo, es un valor intrínseco y natural. A Brook no le interesa pensar en logros. No ve su obra, su carrera, como una hazaña, sino como un viaje que no se dirige a un lugar concreto, sino hacia mundos posibles a los que mira con curiosidad y esperanza. Un viaje del que siempre regresa para comenzar de nuevo en un círculo infinito e interminable y en el que por un momento vislumbra un destello que le indica que ha logrado ir más allá del círculo perfecto, alcanzar el elemento esencial a través de la conciencia pura a la que solo accede una mente vacía y relajada.

2.9. LA ESENCIA DEL TEATRO

La búsqueda de la esencia del teatro constituye otro de los «motivos» en Brook. Para el director, encontrar la esencia del teatro proporciona un punto de apoyo estable sobre el que hacer girar de manera segura un teatro sometido a la necesidad de un cambio permanente. Esencia es «aquello que constituye la naturaleza de las cosas, lo permanente e invariable en ellas. [...] Ser preciso, indispensable. Ser condición inseparable de algo» (DRAE). Esto se contrapone al concepto de apariencia que es el «aspecto o parecer exterior de [...] algo» (*ib.*). La esencia sería lo inmutable, lo permanente; la apariencia, aquello que cambia y es mudable e inconstante. La filosofía antigua tiende a pensar el concepto en un sentido metafísico:

Aristóteles la concebía como el rasgo fundamental que hace que las sustancias sean lo que son. [...] La escolástica debatió la relación de la esencia y la existencia: en Dios, a diferencia de lo creado, se unen esencia y existencia. La esencia es, para Tomás de Aquino, aquello en virtud de lo cual las cosas tienen su ser. [...] Puede [...] pensarse en la esencia individual de algo que lo hace ser ese algo particular. [...] Las esencias han sido consideradas en la fenomenología como idealidades atemporales que poseen universalidad concreta y que son objeto del conocimiento eidético, a diferencia del científico. Zubiri desarrolló un programa [...] concibiéndola como estructura real de las cosas.

Carlos Thiebaut (1998: 42)

«Estructura real de las cosas», inmutable y permanente, «objeto del conocimiento eidético», es decir, accesible solo a través de la intuición, inaccesible para el conocimiento científico y racional. ¿Cómo se define entonces o, en último término, cómo se accede a la esencia de lo teatral? Brook vuelve a recurrir al concepto de vacío para aclarar la cuestión. Afirma simple y llanamente que en el vacío se encuentra la esencia. No obstante, hay que aclarar que no se trata de un vacío estéril e improductivo. La palabra, o el concepto, queda liberado de cualquier connotación peyorativa. Al contrario, *vacío* aquí significa omnipotencia, pura posibilidad, infinitas opciones. El vacío puede contenerlo todo, pero no es nada,

tiene la capacidad de adoptar todas las formas, pero no tiene forma. El vacío al que se refiere Brook se caracteriza por una pureza que identifica directamente con la esencia. Buscar la esencia, el vacío, significa quedarse con lo imprescindible, con lo esencial. Se trata de acceder a una nada que contiene una potencia pura. Solo lo que está vacío puede llenarse.

Para hallar la esencia, Brook va a someter el teatro a una práctica ascética, a un acto de negación y de despojamiento. Este idea remite al director polaco Jerzy Grotowski y a su «teatro pobre». En *Hacia un teatro pobre*, Grotowski afirma: «La nuestra es un *vía negativa*, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos» (Grotowski, 1968: 11). «En términos de técnica formal», Grotowski subraya que su trabajo no tiene que ver con la acumulación, más bien sustrae, «tratando de destilar los signos eliminando de ellos los elementos de conducta natural que oscurecen el impulso puro». «Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido etc.» (*ib.*: 12-13). Grotowski elimina todo aquello que conforma la estructura de un «teatro rico». **Abandona todo lo que considera innecesario hasta llegar a un «teatro pobre»**, «despojado de todo aquello que no le es esencial» (*ib.*: 16). Y continúa hablando de cómo a través de este proceso la oscuridad se vuelve transparente. Se trata de una «lucha con la verdad íntima de cada uno, en un esfuerzo por desenmascarar el disfraz, [proporcionando] el choque que arranca la máscara y que nos permite ofrecernos desnudos a algo imposible de definir» (*ib.*).

Al igual que Grotowski, Brook rechaza todo aquello que considera superfluo. La escena *brookiana* pierde peso a medida que avanza en el tiempo en un régimen saludable que la despoja de todos aquellos elementos que son innecesarios hasta alcanzar su grado cero, un espacio vacío y neutro. Aquí se encuentra la esencia del teatro. Pero el camino hacia la esencia es ya un acto de creación en sí mismo, «el supremo acto del creador es la creación de sí mismo como vacío» (Racionero, 1993: 140). Recordemos además que no existe un destino definitivo, como vimos cuando se habló de «la metáfora del círculo». La esencia que se encuentra en el vacío debe ser conquistada una y otra vez en un ciclo infinito, ya que siempre es esquivada y resbaladiza, nunca apresable de manera definitiva.

Brook se pregunta entonces qué es indispensable para que se produzca el hecho escénico y qué no lo es, qué es superfluo, qué es prescindible. En su libro *El espacio vacío* afirma que, para que un hecho teatral sea posible, solo es imprescindible que un actor camine por un escenario desnudo, que un espectador sea testigo del acontecimiento y que dicho encuentro contenga la carga de emoción suficiente para que la experiencia sea de «calidad». **Algo aparentemente sencillo, pero verdaderamente difícil de conseguir.** Un gran desafío. El director se hace las siguientes preguntas: ¿cómo lograr formas simples llenas de vida, formas que, en su simplicidad, sean comprensibles y a la vez contengan la carga de un profundo significado?, ¿cómo combinar los elementos para conseguir el grado justo de «calidad» que se exige a cada momento de la representación? El intento de responder a estas preguntas marca el inicio de la búsqueda de un «teatro esencial», un teatro que se impregna de toda la complejidad humana, para mostrarla sencillamente sobre las tablas de un escenario desnudo.

2.10. EL EVENTO TEATRAL

El carácter de evento del teatro, que viene dado por lo efímero del hecho teatral, interesa a Brook y constituye otro de sus «motivos». Para el director, esto confiere al teatro unas características especiales. Un director de teatro no se confronta con su material de trabajo, como lo hace por ejemplo un pintor o un escultor, en el sentido de que el teatro es ante todo un hecho real, refiriéndose con real a que ocurre en tiempo presente y es tangible y físicamente orgánico, ya que ocurre a través de la presencia de los actores. El teatro no es ni una pintura ni una escultura inerte que ha quedado estática para siempre, es pura presencia viva que fluye, y de cuya vitalidad y dinamismo se alimenta para suceder en el instante de cada ensayo, de cada representación. El teatro es un «evento» (*event*), aunque previsto por haber sido programado, imprevisto por ser un hecho biológico que vive y se transforma en la acción, que se expresa a través del cuerpo de los actores que actúan sobre las posibilidades que ofrece un espacio vacío. «Empecé a entender por qué el teatro era un evento. Porque no dependía de una imagen, o de un contexto particular; el evento, por ejemplo, consistía simplemente en que un actor cruzara el escenario» (Brook, 1987a: 32). Es por ello que Brook plantea que tratar de imponer imágenes e ideas preconcebidas a un hecho escénico, sin dejarse moldear por su propio proceso creativo, resulta del todo inútil. El teatro acontece en el instante de su acción, en tiempo presente y real con un actor que cruza un «espacio vacío» mientras alguien lo observa. Aquí radican sus particularidades más importantes: un «espacio vacío», un actor, un observador, y aquello que acontece; todo ello constituye el «evento» de lo teatral.

Brook sitúa a un actor en un escenario desnudo, un «espacio vacío» (*empty space*). Le pide que no haga nada. Comprueba hasta donde alcanza el interés de su presencia. Trata de comprender el alcance de esta situación. El actor permanece en el escenario sin ninguna intención, relajado, sin hacer o decir nada, ni con el cuerpo ni con la palabra; se le pide que anule sus signos expresivos, que permanezca neutro. ¿En qué momento comienza esta acción a ser significativa y cuándo deja de serlo? El teatro tiene lugar con el suceso de dicho «evento»: la presencia de un actor sobre un «espacio vacío».

Brook se pregunta cómo se puede evitar la tentación de imponer ideas o formas que hagan al teatro caer en el cliché o el estereotipo. Acerca de esto, Grotowski afirma: «Todos los sistemas conscientes en el campo de la actuación se plantean la misma cuestión: “¿Cómo puede hacerse esto?” Así debe ser, un método es la conciencia de ese “cómo”». Y advierte: «tan pronto como se entra en los problemas particulares, no se debe plantear ya, porque en el mismo momento en que se formula se empiezan a crear estereotipos y clichés» (Grotowski, 1968: 176).

La apuesta de Brook pasa por afrontar la sorpresa del devenir de una acción que se convierte en acontecimiento. Trata de permanecer atento a lo que ocurre para ser creativo con el suceso. Aquí busca sus respuestas. En el precipicio del vacío ante la nada, todo se despoja hasta quedar desnudo. Quedar desnudo significa desprenderse de la carga inútil

de los atributos, desarmarse, liberarse de las defensas. Brook reduce la escena a su esencia, al mínimo imprescindible. Todo nuestro trabajo, afirma el director, tiene que ver con purificar, clarificar, simplificar. Un actor sin barreras, un espectador, luz abundante. Se trata de no ocultar el artificio. Brook no quiere que se distraiga la atención con elementos innecesarios. El interés debe nacer de la propia situación, de su propio acontecer, a cada instante del discurso, donde la propuesta del actor es inseparable de la respuesta del espectador.

De esta manera, mediante el acontecer de un evento, Brook trata de hacer visible sobre la escena lo que es invisible a la experiencia humana ordinaria. Para el director, la pura presencia puede desvelar un instante verdadero. El ser consciente puede provocar un despertar, una toma de conciencia física y psicológica, no racionalizada: la acción pura del cuerpo del actor convertido en transmisor de la experiencia sobre el espacio vacío que trata de penetrar a los espectadores. El filósofo alemán Martin Heidegger habla en sus escritos de una confrontación entre la existencia y la conciencia de sí misma. Piensa que el hombre es el único ser vivo capaz de preguntarse acerca de su propia existencia, y por lo tanto capaz de superar el estadio de «cosa»³³. Al ser consciente de que es una «cosa», trasciende esta idea y se convierte en algo más; deja de ser un «ente» o «cosa» para convertirse en «ser» (Heidegger, 2005b: 21). Heidegger piensa que es el «ser» lo que otorga sentido al mundo y a la propia existencia. Para Brook es el actor, en tanto que «ser» existente en el escenario, lo que otorga sentido al hecho teatral. Está presente y es consciente de su presencia, por lo tanto deja de ser una cosa para «ser» en la escena a través de su acción. Estar presente, no obstante, no es un hecho automático. Si el actor quiere trascender el estadio de simple objeto sobre la escena, debe estar atento al suceso escénico y evitar la impostura que solo puede limitarlo a «cosa» sobre la escena.

Heidegger además distingue entre la existencia trivial y cotidiana (por lo tanto incompleta), y la existencia auténtica (la existencia del hombre que se está haciendo a sí mismo). La existencia trivial es la de las cosas, pero el hombre como ya se ha dicho no es una cosa porque puede trascender, a través de la conciencia, su existencia, y por lo tanto existe como posibilidad de transformación. El hombre no es una cosa definida, es decir, no existen modelos predeterminados de hombre, sino que está moldeándose, haciéndose continuamente, y es aquí donde encuentra la posibilidad de llegar a ser un hombre como proyecto realizado (Grombrowicz, 1997: 13). Para Brook tampoco existen modelos predeterminados de hecho teatral. Una existencia auténtica de la escena teatral es aquella que

33. Manuel Garrido, en su traducción de *Tiempo y ser* de Martin Heidegger, escribe: «Los alemanes cuentan con dos palabras que significan "cosa": *Ding* y *Sache*. La primera (equivalente al inglés *thing*) viene a designar, como la palabra latina *res*, cualquier cosa real y concreta, sin que esto implique que haya de ser material. (Recuérdese que Descartes habla de la *res extensa*, que es material, y de la *res cogitans*, que es espiritual; y Kant denomina *Ding an sich* o la "cosa en sí" o "noúmeno".) Dado que en español solo disponemos de una palabra al respecto, traduzco [...] *Ding* por cosa real y concreta». [...] *Sache* es la segunda palabra alemana traducible por "cosa", y Heidegger nos pide que la entendamos en un sentido etimológico. [...] Para traducirla nos puede ilustrar, en el presente caso la propia etimología, que le es paralela del vocablo castellano cosa: "del latín *CAUSA*, 'causa, motivo,' asunto, cuestión', que en latín vulgar, partiendo de su segundo significado, tomó el sentido de 'cosa', ya en el siglo iv de nuestra era" (Juan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*)».

se hace a cada instante. Tiene capacidad de trascendencia mediante la atención sostenida sobre el acaecimiento escénico en relación con el todo. Existe como posibilidad de transformación; existe y obtiene sentido, moldeándose a cada momento, para lograr vislumbrar el instante de su realización. La vida escénica, al igual que la vida del ser humano, no está asegurada y necesita ser conquistada continuamente.

El teatro es, por tanto, un pacto, una convención capaz de crear un mundo en relieve, de tres dimensiones, que transcurre en el tiempo; algo orgánico que se juega en el aquí y ahora; un intercambio real entre seres humanos que desean encontrarse. Esta es la circunstancia concreta y fundamental que lo diferencia de otras actividades artísticas: el hecho indiscutible de que el «teatro es un evento», «un suceso importante» que ha sido «programado» y que tiene una dimensión «social» y «artística», pero ante todo es la «eventualidad» de un «hecho imprevisto», su acaecimiento.

2.11. EL «TEATRO INMEDIATO»

El «teatro inmediato» (*Immediate Theatre*), como motivo final y aglutinador, es la síntesis que permite a Brook ofrecer un hecho escénico de calidad, que se opone radicalmente a lo que él llama «teatro mortal». El «teatro inmediato» es un teatro que, en su interacción directa con el entorno, crea una experiencia verdadera basada en el aquí y ahora de la representación. Para el director existe un hecho innegable. «El teatro siempre se afirma en el presente. [...] Esto es lo que puede hacerlo más real y también muy inquietante. [...] Es como un cristal de aumento y también como una lente reductora» (Brook, 1968b: 146-149). Su inmediatez lo caracteriza. No es un producto terminado; tras el periodo de ensayos, tras el estreno, la indagación, la exploración continúa en una necesidad de establecer una perpetua renovación. Una representación es pura contingencia que se delata en el presente, es irrepetible, aunque necesite de una repetición.

Brook apuesta por establecer una relación entre el director, el tema de la obra y el escenógrafo; entre el director, el tema de la obra y los actores; y entre estos últimos, el tema de la obra y el público. Opina que «el decorado es la geometría de la obra [y afirma que] una escenografía equivocada hace imposible la interpretación de numerosas escenas e incluso destruye muchas posibilidades para los actores. [...] El escenógrafo concibe en función de la cuarta dimensión, [...] el paso del tiempo, el cuadro del escenario en movimiento» (Brook, 1968b: 152). Por ejemplo, un traje que no debe ser impuesto a un actor que todavía no ha evolucionado con su personaje. Un traje no debe surgir de la imaginación de un bocetista, sino de las circunstancias ambientales de un trabajo conjunto (Brook, 1968b: 153), es decir, de mantener un diálogo flexible con todos los miembros del equipo, con el director y con el devenir de los acontecimientos dentro del proceso creativo.

Brook cree que lo inmediato aparece o reaparece cada vez que se abre un proceso si este se aborda como si fuera la primera vez. Apuesta por enfrentarse al material dramático manteniendo siempre una actitud de novedad y desconocimiento, a la vez que dispuesto con un plan de trabajo flexible. Para el director inglés, las respuestas de ayer

no sirven para hoy y las de hoy tampoco para mañana. «El talento no es estático, sino que fluye de acuerdo con muchas circunstancias» (Brook, 1968b: 156-157). Afirma: cuando nos enfrentamos a un proceso de montaje, «el primer ensayo es siempre algo parecido a la conducción de un ciego por otro ciego» (*ib.*), y lo cierto es que no es buena idea comenzar con la cabeza llena de prejuicios e ideas preconcebidas, con soluciones anticipadas, rígidas e inflexibles (*ib.*: 159). Uno «aprende que el desarrollo de los ensayos es un proceso en crecimiento; observa que hay un momento adecuado para cada cosa» (*ib.*: 158), y que el arte consiste en aprender a «reconocer esos momentos» (*ib.*). Se «está ahí para atacar y ceder, provocar y retirarse, hasta que comience a aflorar la invisible materia» (*ib.*: 162). Hay que «calibrar el tiempo: sentir el ritmo del proceso y observar sus divisiones» (*ib.*). «Hay un tiempo para discutir los esquemas generales de una obra y otro para olvidarlos, para descubrir lo que solo cabe encontrar mediante la alegría, la extravagancia, la irresponsabilidad. [...] De repente una mañana el trabajo ha de cambiar: el resultado pasa a ser lo más importante. [...] Hay un lugar para la discusión, para la investigación, para el estudio de la historia y de sus documentos, así como para el rugido, el aullido y el revuelco por el suelo. Lo hay también para la relajación y la sociabilidad, de la misma manera que existe un tiempo para el silencio, la disciplina y la intensa concentración» (*ib.*: 184-186).

Y esta forma de desarrollo abierto y flexible indica que durante el periodo de ensayos «la forma y el contenido han de examinarse unas veces juntos y otras por separado» o que toda «técnica es aprovechable» y ninguna «lo abarca todo» (Brook, 1968b: 184). A veces hay que realizar «una fingida separación» de ciertos elementos, profundizar en ellos para desentrañarlos y dejar después que ocupen su lugar dentro del conjunto. «Hay también un tiempo en que nadie debe preocuparse del resultado de su esfuerzo» (*ib.*: 187). El «trabajo es un privilegio y, por tanto, privado: nadie ha de turbarse por hacer el tonto o cometer errores» (*ib.*). Hay que cultivar un clima adecuado donde sea posible relajarse y actuar con libertad. Para que la creatividad pueda desarrollarse, es necesario un ambiente de confianza que permita probar sin miedo a equivocarse, evitando así actitudes conservadoras que solo ofrecen una falsa seguridad.

Pero llega un momento en el que tanta búsqueda y preparación es insuficiente sin la presencia de los espectadores. «En teatro no es posible contemplar en solitario el objeto terminado: hasta que el público no está presente, el objeto no es completo» (*ib.*: 189). Esto dará sin duda una nueva dimensión a los acontecimientos sobre la escena que hará que se tambaleen nuestras certezas. «En presencia del público, [...] ese conocimiento previo se desvanece y por primera vez recibe las impresiones que produce la obra al desarrollarse en su adecuada secuencia temporal, una escena tras otra» (*ib.*). El intercambio produce una actividad constante inseparable ya del hecho escénico, de «su carácter no permanente», nuevo e irrepetible. Advierte Brook: «No obstante, resulta my fácil aplicar [...] modelos permanentes y reglas generales a este efímero fenómeno» (*ib.*: 191), lo que en opinión del director conduciría inevitablemente a un «teatro mortal».

Brook no evita el problema de la existencia de un tipo de espectador que cae con facilidad en esta extraña y cotidiana trampa del «teatro mortal», y se pregunta si este tipo de espectador «desea algún cambio en su circunstancia, si quiere algo diferente para sí, para su vida, para la sociedad» (Brook, 1968b: 203). «El público no está en modo alguno preparado para formar su propio juicio de manera instantánea, segundo a segundo» (Brook, 1968b: 193). En opinión de Brook, hay que ir en busca de un nuevo espectador, pero el director advierte que no se trata de sustituir a un público malo por uno bueno. Brook evita la falsa creencia de que existe un público ideal, mejor formado y con mayor sensibilidad. No podemos pensar que el problema lo tienen determinadas personas con características desfavorables, incapaces de abrirse a una experiencia verdadera; como tampoco podemos pensar que la culpa es nuestra y deleitar a aquellos que acuden a nuestras representaciones practicando, con actitud infantil, una complacencia inútil, al pensar que son niños a los que hay que entretener. «No se trata tanto de cortejar al público, sino de una labor más difícil: evocar en los espectadores una innegable sed y hambre» (Brook, 1968b: 196). Entre ambas posturas se encuentra un punto de equilibrio que hay que encontrar en constante diálogo con los espectadores. Brook recuerda que el teatro, así como el arte en general que forma parte de una cultura, no puede ser «un apéndice del vivir, separable de él y, una vez separado, claramente innecesario», situado al margen del sentido de las relaciones que se producen en dicha comunidad. Afirma: «entiendo un teatro necesario como aquel en que entre actor y público solo existe una diferencia práctica, no fundamental» (Brook, 1968b: 198). «El artista no tiene como misión acusar, disertar, arengar y menos aún enseñar. Desafía de verdad a los espectadores cuando es el aguijón de un público que está decidido a desafiar a sí mismo» (*ib.*). «Si surgieran nuevos fenómenos ante el público, y si este se abriera a ellos, acaecería una poderosa confrontación, y entonces la dispersa naturaleza del pensamiento social se concentraría en ciertas notas graves, ciertos objetivos considerados esenciales tendrían que reafirmarse, examinarse de nuevo, renovarse» (Brook, 1968b: 199).

A esto hay que añadir que «cualquier representación teatral es un aislado disparo a un blanco invisible». Un estilo o una forma determinada tampoco poseen la verdad de lo que buscamos. Ocurre, a veces, «de repente, [...] un logro completo, ocasiones en las que una total experiencia colectiva, un teatro total formado por obra y espectador, hace que nos parezca desatino la distinción entre Mortal, Tosco y Sagrado» (Brook, 1968b: 200). Se produce, entonces, el milagro de una experiencia completa en el seno del encuentro teatral: un «teatro inmediato». «Cuando emoción y argumento se engarzan al deseo del público de verse con mayor claridad, algo se fija entonces en la mente. El acontecimiento marca en la memoria un contorno, un gusto, una huella, un olor, una imagen. Lo que queda es la imagen central de la obra, su silueta, y, si los elementos están rectamente mezclados, dicha silueta será su significado, la esencia de lo que ha de decir. [...] Un propósito se habrá cumplido. Unas pocas horas podrán modificar mi forma de pensar para siempre» (Brook, 1968b: 201).

Afirma Brook que existe un desafío cuando exigimos al teatro, no solo una vida y una libertad que desescombre nuestras emociones y nos haga vivir momentos de verdadera intensidad, sino cuando le pedimos que nos ofrezca también la posibilidad de una experiencia purificadora y trascendente (Brook, 1968b: 202). Emoción y trascendencia que han de darse a través de un proceso de ensayos, esto es, de repetición (*répétition*), algo que *a priori* no parece la mejor forma de satisfacer tan importantes aspiraciones. La cuestión se aclara si comprendemos de verdad que repetir no es sinónimo de fijación o mecanización, sino todo lo contrario. Para Brook, «la repetición origina cambio: con la mira puesta en un objetivo, llevada por la voluntad, la repetición es creadora», libera y enriquece si a través de la paciencia encontramos la esencia de la creatividad; de lo contrario, la repetición se transforma inevitablemente en «un concepto sin viveza que de inmediato se asocia con un término de carácter “mortal”» (Brook, 1968b: 203). Posteriormente, una repetición viva y con sentido se libera en la representación (*représentation*): «periodo de tiempo en que algo se representa, en que algo del pasado se muestra de nuevo, en que es ahora algo que fue. La representación no es imitación o descripción de un acontecimiento pasado. La representación niega el tiempo, anula esa diferencia entre el ayer y el hoy. Toma la acción de ayer y la revive en cada uno de sus aspectos, incluyendo su inmediación. En otras palabras, la representación es lo que alega ser: hacedora de presente. Vemos que esta cualidad es la renovación de la vida, negada por la repetición, y ello puede aplicarse tanto a los ensayos como a la interpretación» (Brook, 1968b: 204).

Todos estos elementos cobran sentido con la asistencia (*assistance*) de los espectadores. Y así, de esta forma se dan cita «los tres elementos necesarios para que el hecho teatral cobre vida» (Brook, 1968b: 207) sobre la escena. «No obstante, la esencia sigue faltando, ya que esas tres palabras son estáticas, cualquier fórmula es inevitablemente un intento de captar una verdad para siempre. En el teatro, la verdad está siempre en movimiento. [...] En el teatro, la pizarra se borra constantemente. [...] Cuando se nos induce a creer en esta verdad, entonces el teatro y la vida son uno. Se trata de un alto objetivo, que parece requerir duro trabajo. [...] Pero en cuanto lo consideramos como un juego, deja de ser trabajo. [...] Una obra de teatro es juego» (Brook, 1968b: 207).

2.11.1. UN TEATRO INMEDIATO EN SHAKESPEARE

Para Brook, el modelo idóneo para el desarrollo de un «teatro inmediato» es Shakespeare. El director afirma: «Shakespeare never intended anyone to study Shakespeare. It is no accident that he made himself so anonymous» (Brook, 2003: 47). Y se pregunta:

Why is Shakespeare no out of date? [...] Shakespeare was genetically endowed with an extraordinary capacity to assimilate and an extraordinary capacity to remember. [...] Genetically speaking, Shakespeare was a phenomenon. [...] We can say he was a poet, [...] but that is not enough. We are looking for something very very fundamental. [A] poet is a human being like every one of us —with a difference. The difference is that we, at any given mo-

ment, don't have access to the whole of our lives. [...] The absolute characteristic of "being a poet" is the capacity to see connections where, normally, connections are not obvious³⁴.

Peter Brook (2003: 5-9)

El gran poeta, dramaturgo y actor inglés William Shakespeare fue testigo y partícipe del esplendor renacentista de los siglos XV y XVI. Impregnado de toda esta tradición y de aquella que lo precede, combinará con inigualable maestría —al igual que lo hará Montaigne, del que Shakespeare será un gran lector— los valores optimistas del pensamiento humanista y su propia visión más realista del hombre que puede saberlo todo³⁵ pero que tiene zonas oscuras y grietas por las que se resiente su prepotencia. Quizá estamos ante un escéptico humanista, cuyo pesimismo se deja ver en los rastros sombríos que dejan los conflictos de sus tragedias. No será Shakespeare el único en mostrar con maestría estos claros-curos tan evidentes y contradictorios del renacimiento. Caravaggio, por poner un ejemplo de sobra conocido, nos legará también, a través de sus pinturas, las profundas y extrañas contradicciones latentes en el arte de este impresionante momento de la historia. En una época en la que se busca con energía arrolladora encontrar y ofrecer una nueva coherencia al dislocado mundo en el que habita el hombre, Shakespeare siente la necesidad de crear un nuevo paradigma alternativo a la obsesiva erudición que caracteriza un periodo que da comienzo con Dante y Giotto, y en el que una sucesión de corrientes contrapuestas en los distintos ámbitos desemboca o en la imagen del hombre moderno, o en la idea que de él se ha construido (Argullol, 2008) a lo largo de la historia. Shakespeare —como lo harán otros grandes hombres del Renacimiento, cada uno en su campo—, expone y muestra sobre la escena, de manera intempestiva, un presente que se sitúa entre dos mundos, aquel que ha heredado y ese otro que se abre ante sus ojos. Recoge del pasado la importante herencia que le ha sido legada, pero se proyecta hacia el futuro, dando un salto de gigante sin perder sus referentes; o como dirá Argullol para hablar de Montaigne, reverenciando «el pasado desde el porvenir» (*ib.*).

Otro rasgo común en algunos de los más importantes pensadores y artistas del Renacimiento será la exploración de sí mismos, no solo como conciencia, sino como cuerpo,

34. ¿Por qué Shakespeare no está anticuado? Shakespeare estaba genéticamente dotado de una extraordinaria capacidad para asimilar y de una extraordinaria capacidad para recordar. Podemos decir que fue un poeta, pero eso no es suficiente. Estamos buscando algo muy, muy fundamental. Un poeta es un ser humano como cada uno de nosotros —con una diferencia. La diferencia es que nosotros, en un momento dado, no tenemos acceso a la totalidad de nuestras vidas. La característica absoluta de «ser un poeta» (*being a poet*) es la capacidad de ver conexiones donde, normalmente, las conexiones no son obvias.

35. Los llamados humanistas renacentistas tienen como objetivo una expansión *ad infinitum* en todos los campos del saber, que llevan a cabo a través de la conquista del conocimiento, y que tiene como base la recuperación de toda la tradición del pensamiento y la cultura antiguos que almacenan, difunden y hacen accesible al mundo. Claudio Guillén (2002) habla de cornucopia, de superabundancia de información, de exceso de comentarios, de exceso de información sin interés, en definitiva, de erudición innecesaria, de la que un pensador como Montaigne se burlará, al igual que lo hará Shakespeare, a través de sus obras. Hablamos no solo de burla, sino de ironía y cuestionamiento. Tanto Montaigne como Shakespeare creen que no es necesario atar el saber al alma, sino incorporarlo, algo seguro más difícil y escurridizo. Tratan de medir la distancia entre las ideas y la conducta (*ib.*). Los personajes de las obras de Shakespeare no son personajes carentes de pensamientos, pero estos pensamientos están en la base de deseos que actúan como motor de la acción, de una búsqueda, de un aprendizaje.

fisicidad de un movimiento orgánico concreto que conecta el pensamiento con los sentidos y con la sensación de estar vivo. Shakespeare explorará este hecho no solo como dramaturgo o poeta, sino desde el tablado de la escena en su profesión de actor. El hombre es el centro de la reflexión en su conflicto con el mundo. Lo que pienso y lo que siento es lo que existe, una idea que entronca con el sentido de la famosa frase atribuida a Terencio: *Homo sum; humani nihil a me alienum puto* («Hombre soy; nada humano me es ajeno»). Michel de Montaigne recuerda al inicio de sus *Essays* que su única fuente de inspiración es el hombre y que él mismo es la única materia de su libro (Argullol, 2008). Shakespeare, por su parte, también cultiva un yo que va de él hacia el mundo, un yo expansivo, y no un yo cerrado, aislado e introspectivo. Se ocupa del estudio del yo a través del estudio del mundo, de su relación con él y con aquello que lo habita, un mundo que Shakespeare capta a través de los sentidos. En su mirada hay escepticismo en cuanto que existe la duda, pero esta es una duda que promueve una curiosidad insaciable. Shakespeare traduce el pensamiento en imágenes sobre la escena, convierte la abstracción teórica en concretos representables.

Montaigne inaugura el ensayo: «escrito en el cual un autor desarrolla sus ideas sin necesidad de mostrar el aparato erudito» (DRAE). El ensayo es prueba, tentativa, experimento; algo también cosustancial al proceso teatral. Aunque en el teatro se ensaya mediante la repetición, tal repetición no tiene como intención, como se ha explicado al hablar del significado del ensayo en Brook, la copia ilimitada de una forma. Se trata más bien de afirmaciones sometidas a la posibilidad de variación, contrarias a la rigidez o a la fijación. El ensayo en el teatro de Brook es todo lo contrario a un proceso dogmático dirigido a encontrar la solución final a un problema, no es un proceso que concluye de manera afirmativa en un hallazgo definitivo con el que se instaura un sistema³⁶. También Montaigne, nos explica Argullol, está lejos de realizar afirmaciones dogmáticas, de querer encontrar verdades absolutas. Montaigne plantea una escritura abierta, en proceso. Estamos ante lo que los ingleses llaman un *work in progress*³⁷. Shakespeare también es pura tentativa y huye de realizar afirmaciones dogmáticas, ya sean estas religiosas o ideológicas. Al igual que en Montaigne, no existe en sus obras la pretensión de alcanzar verdades inmutables, simplemente la búsqueda interior del hombre en su intercambio con el mundo.

Shakespeare es además irreductible. Es a un mismo tiempo un revolucionario y un tradicionalista. Es revolucionario en el sentido de que trata de subvertir cualquier verdad heredada y poner patas arriba el mundo de la escena. Coloca su mirada perspicaz, crítica y sensible sobre un mundo contradictorio y muestra su visión del mismo sobre la escena sin tratar de llegar a soluciones definitivas. Tradicionalista, en el sentido de que no se separa

36. A no ser que esta negación sea el propio sistema, esto es, un sistema que niega todo sistema y que se impone como movimiento sin fin que no aspira al hallazgo último y definitivo.

37. Es inevitable aludir aquí los *work in progress* a los que se someten Brook y su equipo en sus exploraciones escénicas, como el llamado «Teatro de la Crueldad», el trabajo en LAMDA con textos de *La tempestad*, de Shakespeare, sus investigaciones con el Centro Internacional de Investigación Teatral y su proceso de exploración con textos de la obra de Hamlet en *Qui es là? Véase en el capítulo 9 de este trabajo los capítulos «Teatro de la Crueldad», *The Tempest* y *Qui est là?**

de la jerarquía y la excelencia de los valores clásicos a los que respeta y de los que se vale, actualizándolos en su contemporaneidad, para crear sus obras.

La tradición conduce a Shakespeare a una serie de identificaciones sin las cuales no le sería posible entender el presente ni orientarse en el porvenir (*ib.*). Shakespeare es abierto y progresista precisamente porque es respetuoso con el pasado. Existe una voluntad de reconciliarse con el pasado en Shakespeare como la hay en Brook. En ambos, esta reconciliación pasa por un cuestionamiento que tiene como finalidad no quedarse encerrado en un sistema rígido, rehuir los dogmas absurdos y las tradiciones sin sentido; pero al mismo tiempo cultivar el respeto por el legado de la cultura clásica y la sabiduría antigua y utilizarlo en su búsqueda incansable de la verdad que en ningún caso, como ya se ha dicho, significa encontrar refugio en una verdad inmutable. Montaigne afirma: «El mundo no es más que una escuela de búsqueda. No se trata de ver quién logra el objetivo, sino de quién hace la carrera más hermosa» (*apud* Argullol, 2008). Una escuela donde el hombre será siempre un aprendiz. Shakespeare ama el conocimiento, pero nunca lo detenta; tampoco ejerce un cínico pragmatismo de manera egoísta; por el contrario, pone el dedo en la llaga, revuelve con sabiduría aquello que le inquieta o le divierte, aquello de lo que duda; se pregunta sobre lo que no sabe y cuestiona lo que sabe; despliega un universo de múltiples posibilidades en el que expone conflictos, pero nunca soluciones definitivas.

Por todo esto, Brook afirma que las obras de Shakespeare entran en la categoría de clásicos universales: sus planteamientos, los temas que trata y cómo los trata, no pasan de moda y parecen referirse a todo tiempo y lugar. En consecuencia, también se refieren a nuestra época: Shakespeare, como dirá Jan Kott (2007), es «nuestro contemporáneo». Desde este interés por un Shakespeare contemporáneo, afirmará Brook: «Yo estoy interesado en el presente. Shakespeare no pertenece al pasado. Si su material tiene validez es porque tiene validez ahora mismo» (Brook, 1987a: 167). Shakespeare se abrió generosamente al mundo. No fue un manipulador, nunca fue víctima de su propio punto de vista (Brook, 1999: 10).

Brook parece convencido de que en Shakespeare se halla la clave para revolucionar la escena teatral contemporánea. La tentativa consiste en establecer una nueva relación de carácter isabelino con la actualidad; apostar, como lo hiciera Shakespeare, por crear un vínculo abierto y flexible entre lo público y lo privado, lo singular y lo plural, la razón y los instintos, lo tosco y lo sagrado, un mundo donde la carne y el espíritu son inseparables. «Es imposible separar el cuerpo del espíritu, o los sentidos de la inteligencia, sobre todo en un dominio donde la fatiga sin cesar renovada de los órganos necesita bruscas e intensas sacudidas que reaviven nuestro entendimiento» (Artaud, 1938: 97). Brook cree que es necesario recuperar la esencia de lo que ocurría allí donde Shakespeare representaba sus obras. En su opinión, el mundo isabelino y el teatro de Shakespeare poseen lo fundamental para la elaboración de un «teatro inmediato»: un acoso permanente que hace que todas las convenciones y estilos que son carga de limitaciones salten por los aires.

En opinión de Brook, las contradicciones que Shakespeare plantea con su teatro son tan fuertes que nos agitan sin compasión. Shakespeare logra lo que parece imposible: dejar aparte

sus prejuicios y reunir todos los mundos posibles. Su teatro indaga en la naturaleza humana y su relación con el mundo a través del drama, la tragedia, la comedia y el humor. El teatro isabelino, y más en concreto Shakespeare, es el modelo y el ejemplo que da sentido a una búsqueda a la que Brook no deja nunca de apelar: «Nuestro trabajo de investigación es *shakespeariano* e isabelino en el sentido de que intentamos descubrir una forma nueva que pueda transmitir la misma riqueza» (*apud* Croyden, 2003a: 168). «Mi verdadero objetivo es intentar rodearnos de las condiciones que nos permitan, en el teatro actual, lograr lo que Shakespeare lograba en el papel, o sea, hacer coincidir estilos y convenciones completamente distintos» (Brook, 1987a: 155). Si en la vida se mezclan la tragedia y la comedia, lo vulgar y lo sagrado, Brook opina que un teatro que aspire a estar vivo y alcanzar su plenitud necesita reflejar la diversidad del mundo como ocurre en las obras de Shakespeare. «Shakespeare no hace concesiones en ninguno de los dos extremos de la escala humana. Su teatro no vulgariza lo espiritual para que al hombre común le resulte más fácil asimilarlo, ni tampoco rechaza la suciedad, la fealdad, la violencia, lo absurdo, la carcajada de la existencia mezquina. Es un teatro que se desliza sin esfuerzo entre ambos, momento a momento» (Brook, 2003: 103). Shakespeare así adquiere para Brook la condición de paradigma del teatro isabelino y guía de su propio teatro al reunir toda la riqueza y la libertad natural de la vida que fluye sin detenerse. En Shakespeare tenemos un teatro completo y por lo tanto inmediato: un teatro sagrado y un teatro tosco; la vida en un escenario en el que todo es posible, mirar en todos los rincones y bajo todas las piedras, todo tiene cabida y encuentra un lugar para la expresión. En el teatro de Shakespeare se dan cita todos los estamentos de la sociedad con sus conflictos y emociones. Todo el público queda satisfecho porque todos se sienten representados y por tanto se reconocen.

Shakespeare consigue lo que nadie ha logrado antes ni después que él: escribir piezas que pasan a través de muchos estados de conciencia. Lo que técnicamente le capacita para hacerlo, la esencia en realidad de su estilo, es una tosquedad de textura y una mezcla consciente de elementos contrarios, que en otros términos, se podría calificar como falta de estilo.

Peter Brook (1968b: 130-131)

[Shakespeare] did something unique in the history of all writing. He managed moment after moment to enter into at least one thousand shifting points of view. [...] Shakespeare has equal compassion and equal identification with all these shifting and changing attitudes, and he puts them all the time one in front of the other. At that point you find it is almost impossible to discover a Shakespeare point of view³⁸...

Peter Brook (2003: 15-16)

38. «Shakespeare hizo algo único en la historia de la escritura. Logró momento tras momento entrar en al menos mil cambiantes puntos de vista. [...] Shakespeare tiene igual compasión e igual identificación con todas estas cambiantes actitudes, y las pone todo el tiempo una frente a la otra. En ese momento, uno se da cuenta de que es casi imposible descubrir el punto de vista de Shakespeare».

Según Brook, «una obra es una serie de estímulos, de fragmentos de información, de sentimientos, de sensaciones colocados de manera secuencial para sacudir la percepción del espectador» (Brook, 1987a: 86). Porque esto es así, afirma Brook, sin duda Shakespeare es el modelo. En Shakespeare los rituales de amor y muerte tienen lugar en el mundo terrenal, pero buscan una trascendencia al invocar lo eterno; las fuerzas sobrenaturales se manifiestan para dar sentido a lo inexplicable; la virtud es perturbada por el deseo concupiscible; lo sublime se hace vulgar; lo público entra en conflicto con lo privado; el hombre se revela y se resiste, pero el destino exige su tributo; la razón niega la magia, pero lo asombroso se manifiesta a través de imágenes y sonidos que llegan del más allá. Shakespeare confronta la realidad con la fantasía, el amor con el odio, los celos y la venganza con el perdón, el olvido o la reconciliación; la lealtad con la traición; el sacrificio con la tentación... Todo ello encarnado por reyes, príncipes, héroes, criados, fantasmas, brujas... «El teatro es el estómago donde el alimento se metamorfosea en dos sustancias equivalentes: el excremento y los sueños» (Brook, 1987a: 107). «Para los isabelinos, la violencia, la pasión y la poesía eran inseparables» (Brook, 1987a: 124). «Shakespeare consiguió, en un lapso muy reducido de tiempo y a través de la utilización de los más variados métodos, crear una imagen verdaderamente realista de la vida» (Brook, 1987a: 145).

Por otro lado, Shakespeare tiene la capacidad de desarrollar a un tiempo diferentes niveles de acción. A cada segundo es consciente no solo de la acción en sí misma, es decir, de la línea argumental que tiene lugar en la superficie, sino del infinito número de conexiones que esta tiene con el resto. Para llevar a cabo una labor de tal envergadura, se ve forzado a crear una poesía con la que Shakespeare es capaz de construir la trama de sus obras (que en la mayoría de ocasiones no es original) con las palabras justas y adecuadas. Palabras que poseen un tipo de resonancias cuyas imágenes se combinan magistralmente con aquello que narran, en una narración que logra una conexión entre todas las capas de conflictos presentes en la obra (Brook, 2003: 12-14). De esta manera, en Shakespeare caben y se combinan todas las formas y lenguajes posibles. La acción salta de un plano a otro sin interrupción, y verso y prosa se entremezclan sin problemas, alterando la distancia psicológica que se establece entre la obra y los espectadores en un constante vaivén.

Otro asunto a tener en cuenta es que en la obra de Shakespeare las palabras no funcionan únicamente como conceptos. El concepto, explica Brook, es en realidad una pequeña cosa que la civilización occidental ha extendido por doquier, otorgándole una importancia exagerada a lo largo de los siglos. El concepto está ahí, pero más allá del mismo se encuentra una palabra que, extraída del papel por el actor, impregna la vida a través de una imagen. Por otra parte, la musicalidad de los textos de Shakespeare, las imágenes que propone, son imposibles de atrapar exclusivamente a través del lenguaje hablado. La experiencia humana no puede ser finiquitada en un concepto, debe ser expresada en su totalidad a través de la música y Shakespeare propone música a través de su poesía. Ofrece una infinita y sutil relación con los ritmos, los tonos, las vibraciones y la energía dando a cada palabra la imagen exacta, no solo a través de su significado, sino a través de sus posibles combinaciones sonoras (Brook, 2003: 13-14).

Brook también explica que el espacio isabelino, el lugar donde Shakespeare representaba sus obras, tenía la misma capacidad de emocionar y excitar a la gente que el cine tuvo unos veinte o treinta años atrás. Sus obras se representaban en un espacio basado en una plataforma estructurada en diferentes niveles, en los que la imaginación de actores y espectadores fluía sin dificultad. Un actor era capaz de convocar en un instante el palacio de un rey o el bosque donde se libraba una batalla únicamente a través del gesto y de la palabra. Era capaz de hacer aparecer, desaparecer o transformar cualquier cosa apelando solo al poder de la imaginación. Un tipo de fluidez que en opinión de Brook se encuentra incluso más allá de cualquier técnica cinematográfica (*ib.*: 17), ya que esta última, en cierto sentido, siempre se encuentra limitada por sus aspectos técnicos.

También la obra de Shakespeare se encuentra más allá de una simple dualidad antitética: optimista-pesimista, cómico-trágico, vulgar-refinado. En este sentido Brook opina que, ante una realidad cruel, un optimismo voluntarista se convierte en una impostura, pero también un pesimismo gratuito puede convertirse en una actitud pasiva y autocomplaciente. Solo queda una tercera opción, extraordinariamente difícil de practicar, y que es la que se encuentra, en opinión de Brook, en las obras de Shakespeare. Se trata de abrirse a lo que es intolerable en nuestras vidas, al tiempo que a lo que es radiante y hermoso (*ib.*: 28).

Por su significado revolucionario, en opinión de Brook, otro aspecto que hay que destacar de las obras de Shakespeare es que hacen referencia a asuntos que se encuentran más allá de lo político y de lo social. Así, a menudo convocan el mundo extraordinario de la magia y la fantasía. Si rechazamos, apunta Brook, siguiendo unas palabras pronunciadas por el gran Gordon Craig, la realidad de un mundo poblado de espíritus, más vale echar a la hoguera todas las obras de Shakespeare. En su teatro cada elemento visible viene acompañado por una dimensión invisible. Esta es una de las razones de que su escritura sea tan densa. De igual forma, utiliza un sinnúmero de convenciones extraordinarias que no tienen referentes reales. El público isabelino aceptaba sin problemas tales convenciones, que captaba haciendo uso de otro nivel de entendimiento. «In Shakespeare's open arena, with the people standing around a platform, everything, whether natural or unnatural, seemed just like life» (*ib.*: 22). «Shakespeare, sabedor de que el hombre a la vez que vive su vida de todos los días vive también con toda intensidad en el mundo invisible de sus sentimientos y pensamientos, desarrolló un método que nos permite ver, exactamente en el mismo momento, el aspecto del rostro de un hombre y las vibraciones de su mente» (Brook, 1987a: 146). Shakespeare escribió «I am holding a mirror». Brook aclara que con esta afirmación Shakespeare no significa que quisiera ofrecer una copia de la vida de índole naturalista, pero tampoco que intentar recrearla con un artificio inverosímil. Un verdadero espejo de la vida nunca es cultural, ni tampoco artificial, simplemente refleja la vida en sus aspectos esenciales. El teatro no solo muestra la superficie, sino toda la intrincada red de relaciones sociales que se da entre las personas, a lo que hay que añadir la búsqueda de un sentido de la existencia, mostrando los modos y las actitudes que adoptamos los seres humanos ante las grandes preguntas. Las formas de un mundo, en definitiva, que se reflejan

en el gran espejo y cuya imagen desnuda muestra sin tapujos sus imperfecciones. Esto es lo que las obras de Shakespeare nos ofrecen. Cuando decimos que Shakespeare nos parece natural hoy día, Brook nos aclara que natural no hace referencia a una categoría estética; lo que observamos y que Shakespeare pone en cuestión, nos resulta conocido porque el conflicto que muestra nos pertenece de algún modo; pertenece al fin y al cabo a la esencia del ser humano (*ib.*: 26-27) y no tanto a sus apariencias.

En conclusión, con el objetivo de alcanzar un «teatro inmediato» cuyo modelo es el teatro de Shakespeare, Brook trabaja a partir de los motivos expuestos en este y en anteriores capítulos, para tratar de adquirir un hábito de y en lo inmediato. Brook recupera un escenario donde los conflictos que se dan cita, ya sean estos profanos o divinos, se organizan a través de un movimiento de renovación perpetuo que gira en círculo sobre la base de una esencia inmutable. En un teatro inmediato, lo tosco compensa lo sagrado, evitando caer en una gravedad excesiva, al tiempo que lo solemne pone freno al humor fácil y la grosería. En el desarrollo del evento teatral, un teatro inmediato crea un vínculo entre actores y espectadores, que participan conjuntamente y a un tiempo del rito y la fiesta de la ceremonia teatral. Y esta es la forma de una poética isabelina por la que Brook apuesta en su trabajo, sin tratar en ningún momento de imitarla, sino de asimilar su esencia y aplicarla a nuestro tiempo.

3. ESTRATEGIAS DE CREACIÓN

No quiero discípulos ni seguidores. Quiero ser útil. Cuando la gente joven quiere trabajar conmigo les digo: sí, ven, escucha, observa, pero luego experimenta por tu cuenta en vez de seguir el camino de otra persona. He leído un millón de teorías y he conocido a gente de grandes cualidades. Pero es siempre ese pequeño detalle inesperado lo que queda. En ese sentido espero ser útil.

Peter Brook

Hasta ahora se ha analizado la génesis de la tensión producida en Brook por el entorno y cómo esta genera una relación de motivos que sustentan la reacción en contra de un teatro instituido en el seno de la escena occidental, teatro que Brook considera contaminado y moribundo, estancado en formas huecas; crisis que afecta todos los ámbitos de la profesión: desde directores, actores, escenógrafos y equipo teatral en general, hasta críticos, dramaturgos e incluso espectadores de las representaciones. Asimismo, se ha descrito cómo Brook, ante esta crisis del teatro, vislumbra la posibilidad de una renovación teatral, exponiendo los motivos que justifican su aspiración a un nuevo teatro vivo e inmediato, y cuyo modelo es Shakespeare.

Se expondrán a continuación las estrategias de las que Brook se sirve para llevar a la práctica esta aspiración de un teatro inmediato. En primer lugar, sienta las bases que le permiten establecer un espacio desde el que guiar, abordar y resolver los planteamientos de sus puestas en escena. Empieza por definir aquello que le proporciona el anclaje necesario para asumir el riesgo de una aventura con la que irá definiendo los contornos de un hacer caracterizado por la flexibilidad y el movimiento. Para ello, se pregunta cuál es la esencia del teatro, el principio fundamental de un teatro vivo, que permite el más sincero y profundo acto de comunicación entre los seres humanos. Para Brook, esta esencia se explica por la existencia de un «elemento orgánico» inherente a la naturaleza, que anima la vida, que no cambia y que subyace tras los códigos identitarios, permitiendo que cualquier ser humano, independientemente de su origen, pueda comunicarse con otro ser humano. Este «elemento orgánico» permite así establecer vínculos más profundos y verdaderos entre las personas. Para desarrollar este principio, Brook crea un laboratorio teatral en el que trabaja en compañía, rodeado de un equipo artístico lo más heterogéneo posible y con el que viaja alrededor del mundo, en busca de experiencias que le permitan aprehender la naturaleza verdadera de la comunicación teatral. A su regreso se instala en París, donde continúa investigando, al tiempo que produciendo espectáculos, conformando poco a poco un modo de hacer característico con el que aborda cada nueva puesta en escena. De esta manera, una vez desarrolladas las estrategias creativas, Brook desarrolla estrategias concretas sobre

los diferentes componentes escénicos: el actor, el espacio y el tiempo escénicos, el uso de máscaras, el trabajo con los objetos, un trabajo preciso sobre la palabra y el lenguaje, y especialmente la relación con los espectadores. Puestos en orden, estas estrategias y los motivos anteriormente expuestos, permiten extraer un verdadero sistema teórico que sirve como fundamento de sus puestas en escena.

3.1. «EL ELEMENTO ORGÁNICO» COMO PRINCIPIO

La primera estrategia de Brook consiste precisamente en definir lo que él mismo ha denominado «el elemento orgánico». Afirma: «Ahora quiero desarrollar “el elemento orgánico”» (*apud* Croyden, 2003a: 47), ese elemento común, inherente a la naturaleza, que anima la vida. Desde el punto de vista teatral es el elemento en el que se apoya el teatro para estar vivo. Más allá de las culturas que conforman los hábitos de las diferentes comunidades, existe algo que despierta una necesidad de comunicación más amplia, que trasciende las barreras que delimitan los códigos convencionales, y que es aprehensible a través la intuición. No importa el gesto, la forma, importa la intención implícita, intrínseca al ser humano, en su necesidad de establecer contacto por encima de todo lo demás. Si esto se manifiesta, tendremos una relación viva, sincera y verdadera. Esta es la aspiración de Brook: descubrir y desarrollar los impulsos naturales latentes en todos nosotros, aquellos que nos pertenecen por derecho propio, pero que se hallan la mayor parte del tiempo encubiertos por formas huecas y vacías, por máscaras falsas que solo ofrecen confusión y mentira. Se trata de encontrar la esencia en la que se basa todo acto de comunicación puro y verdadero, de desenterrar el diamante en bruto que se insinúa bajo la superficie. «El elemento orgánico», afirma Brook, busca el impulso verdadero del actor, el mensaje oculto de la obra, la imagen que revela aquello que late lleno de vida bajo la grosera superficie, la música que anima las palabras; «el elemento orgánico» es lo invisible que por momentos se hace visible, emerge del fondo de un mar que siempre está demasiado agitado por la banalidad del mundo.

«El elemento orgánico» es aquello que guía y motiva el recorrido de un camino y acaba por convertirse en principio estable de un sistema de trabajo en el que Brook se apoya para avanzar. Es interesante observar que en Brook se da la paradoja de la existencia de un método que niega toda metodología, un método en definitiva que apuesta por un planteamiento que consiste en no agarrarse a nada y que sin embargo le hace estar más sujeto. En el fondo parecería tratarse de la búsqueda de una estabilidad, un equilibrio. Se diría que Brook se pierde para no perderse. Para ilustrar su opinión acerca de esta cuestión, el director utiliza la metáfora del agua, muy común en la tradición oriental. Explica cómo el agua es el elemento más flexible que existe, ya que puede adaptarse a cualquier cosa, explorar todos los rincones, penetrar en cualquier lugar y discurrir en libertad, pero cuando la atrapamos y la aprisionamos, se estanca y acaba contaminada. Al igual que el agua, la intención de Brook es desarrollar un sistema de trabajo fluido y flexible. El «elemento orgánico» es un principio que lo mantiene alerta, sin acomodarse y dispuesto a someterse

a una permanente autocrítica, una perpetua comprobación como única garantía de renovación constante. El «elemento orgánico» queda así establecido como principio que guía una práctica. A partir de aquí Brook necesita una infraestructura, un lugar donde pueda disponer del tiempo y de la tranquilidad para poder desarrollar dicho principio. «Ahora quiero desarrollar “el elemento orgánico”, [...] un centro donde sea posible hacer teatro juntando actores y colaboradores de países y procedencias muy distintos» (*apud* Croyden, 2003a: 47).

3.2. LA CREACIÓN DE UN «CENTRO DE INVESTIGACIÓN TEATRAL»

Estoy planeando crear el «Centre International de Recherches Théâtrales». Durará tres años. Los miembros serán gente de teatro: directores, escritores, músicos, artistas y actores de todas partes. Se plantearán preguntas fundamentales como: ¿qué es el teatro?, ¿qué es un actor?, ¿qué es el público? Estas preguntas se examinarán desde el mismo comienzo sin prejuicios. Se establecerá en París.

Peter Brook (*apud* Oida, 2002: 42)

Dentro del marco de estrategias creativas, el siguiente paso consiste en reunir a un grupo estable de personas con las que estudiar, experimentar y clarificar diferentes aspectos del teatro, a partir de preguntas que han surgido de los problemas e incógnitas con los que Brook se ha ido encontrando a lo largo de su carrera profesional. Un grupo que fusione diferentes culturas, temperamentos, estilos y procedencias. Un grupo a modo de laboratorio estable, con las condiciones necesarias para llevar a cabo una exploración profunda que clarifique y renueve la práctica teatral y sus principios.

Supimos las dificultades que presenta el teatro en su forma actual y sentimos la necesidad de reexplorarlo a través de una nueva estructura. Queríamos apartarnos de la idea de compañía, pero a la vez tampoco buscábamos aislarnos del mundo, encerrarnos en un laboratorio.

Peter Brook (1987a: 181)

La palabra «centro» nos pareció apta para describir lo que pretendíamos. Primero fundamos un Centro de Investigación, al cual agregamos después un Centro de Creación, nombres ambos que incluían una serie de actividades superpuestas. Pensábamos que en el teatro la investigación debe ser puesta a prueba constantemente en la representación y en la actuación, y que permanentemente debe revitalizarse con todo el tiempo que requiera y en las condiciones que exija, todo lo que una compañía profesional casi nunca puede afrontar.

Peter Brook (*ib.*)

La tarea a la que se someten Brook y su grupo de investigación pasa por encontrar las bases de un sistema de comunicación esencial, no basado únicamente en el idioma u otros códigos culturales comunes. Se trata de encontrar qué hay en común entre las per-

sonas más allá o por debajo del lenguaje y la cultura; qué es aquello que da significado a un gesto independientemente de su composición formal; qué hay detrás de la tradición y las costumbres. «En el teatro fragmentario que conocemos, se tiende a que las compañías estén compuestas por gente de la misma clase social, con los mismos puntos de vista, con las mismas aspiraciones. El Centro Internacional de Investigación Teatral fue creado bajo el principio exactamente opuesto: agrupamos actores que nada tenían en común, ni signos en común, ni chistes en común» (Brook, 1987a: 223).

En su labor de investigación, los diferentes aspectos sometidos a estudio son afrontados como retos independientes que después se unen al conjunto en el ejercicio de la representación. Se da un espacio a cada elemento por separado para estudiar su comportamiento y comprender su funcionamiento.

El primer paso en el trabajo experimental es separar elementos, [...] no porque creas que funcionan por separado, pero ahí está la búsqueda. La búsqueda es descubrir qué funciona y qué no en cada una de esas partes antes de volver a montar la gran máquina. En nuestro primer año de experimentos, el énfasis principal estaba puesto en el sonido y la vibración del sonido, y eso estaba directamente relacionado con las imágenes del subconsciente, las imágenes del mito.

Peter Brook (*apud* Croyden, 2003a: 70).

Lo que queremos son formas que no solo transmitan directamente, porque esa es nuestra búsqueda básica, sino que transmitan directamente a cualquiera que pasa por allí y mira y entiende. Nuestro propósito es encontrar las formas que, puesto que transmiten directamente, no establecen reglas. Si ríes, si lloras, no puedes tener la sensación de que estás haciendo algo incorrecto. Estás respondiendo intensamente a lo que ves; no puede haber ninguna reacción incorrecta. En otras palabras, la relación viva es la que permite todas las posibilidades.

Peter Brook (*apud* Croyden, 2003a: 85)

Brook aclara que la creación del «Centro» **no tiene como objetivo realizar un intercambio de técnicas o métodos de actuación**, con la intención de obtener una síntesis que constituya una nueva técnica del arte del teatro y la actuación.

No había posibilidad alguna de síntesis basada en el intercambio técnico, aunque hubiéramos querido que la hubiera. Quizás hacer que los actores sean más hábiles y dotados sea el objetivo de una escuela de virtuosismo, pero nunca podrá serlo de un centro de investigación. [...] Buscamos aquello que otorga vida a una determinada forma de la cultura. No estudiar la cultura en sí misma, sino lo que está detrás de ella. Para ello, el actor debe dar un paso atrás, apartarse de su propia cultura y sobre todo de sus estereotipos. [...] Nuestra primera tarea fue la de intentar terminar con los estereotipos, sin que esto significara reducir a todo el mundo a un neutral anonimato. Despojado de sus manierismos étnicos, un japonés es más japonés, el africano más africano, y se

llega a un punto en el cual las formas de expresión y comportamiento son totalmente impredecibles. Surge una situación enteramente nueva, que permite que las gentes de los más diversos orígenes participen de una creación conjunta y eso que crean adquiera un color enteramente propio.

Peter Brook (1987a: 183)

La creación del «Centro» es, por tanto, el intento de llegar hasta la raíz del problema de lo que significa el hecho teatral. Mostrar al hombre en su estado esencial como individuo y miembro de una comunidad. Brook trabaja con un grupo de profesionales lo más heterogéneo posible para explorar aquello que sobrepasa los límites de la cultura. Quiere indagar en los problemas básicos de la comunicación humana, batiéndose en todos los sentidos y en todas direcciones. El grupo queda conformado por un elenco de personas que provienen de distintas partes del mundo y que representan la riqueza y diversidad de la vida, un grupo que ofrece un amplio abanico de registros y posibilidades expresivas, que nos informan de la variedad de matices y reflejos que conforman lo humano en su totalidad. «Cuando comencé a constituir el grupo internacional traté de recuperar ese principio básico que siempre estuvo detrás de cualquier formación de una compañía de actores: si se trata de que sea un espejo del mundo deberá estar compuesta por los más variados elementos [...] y este espectro, esta conjunción de colores, era el reflejo de una determinada sociedad» (Brook, 1987a: 184).

«El hecho de fundar un grupo internacional nos da la oportunidad de descubrir de un modo enteramente novedoso la fuerza de las diferencias entre la gente y lo saludables que dichas diferencias son» (Brook, 1987a: 185). «Un grupo internacional es especial porque el público ve muchos tipos y procedencias distintas trabajando juntos, contando la misma historia, pero mediante instrumentos físicos distintos» (*apud* Croyden, 2003a: 241). Un grupo comprometido en la labor integradora de aquello que da significado al acto de la comunicación teatral, tratando de contactar con aquellas fuerzas vitales que operan en el orden simbólico, a través del juego, para proporcionar experiencias ricas y profundas que pueden transformar a los miembros de una comunidad. En definitiva,

Nos proponíamos descubrir de una manera más global qué es lo que constituye la expresión viviente (*living expression*). Para ello teníamos que trabajar al margen de los sistemas básicos de comunicación que se emplean habitualmente en el teatro; debíamos dejar a un lado los principios de comunicación basados en palabras compartidas, en signos compartidos, en referencias compartidas, en lenguajes compartidos, hasta en dialectos compartidos, basados en el imaginario común, cultural o subcultural. [...] En nuestro caso, lo que se desechó fue un modelo de interpretación cerebral, tanto del actor como del espectador, de manera tal que otra forma de comprensión tomara su lugar.

Peter Brook (1987a: 187)

Como ya se vio con Shakespeare y Montaigne, Brook se propone explorar el interior de un «yo» que no se aísla en sí mismo, sino que se proyecta hacia el mundo: «El punto de partida es desde nosotros mismos, pero después hay que confrontar para eludir el peligro de quedarse enganchado en un bucle de experimentación narcisista. Hay que verse sacudido desde el exterior. Trabajar con algo que desafía el entendimiento siempre obliga a mirar más allá del propio universo personal» (Brook, 1987a: 260).

Brook no realiza, por tanto, un tipo de búsqueda introspectiva. Propone una práctica en la que nunca se relega al otro a un segundo plano, ya sea este el compañero de trabajo o los espectadores a los que finalmente hay que dirigirse. Para el director, es imprescindible que el fruto de sus investigaciones sea presenciado por otro ser humano: un espectador sin el cual aquello que hace estaría incompleto. No solo cuando el trabajo está terminado y listo para estrenar en un teatro, sino durante el proceso de creación y por supuesto en los experimentos de investigación que lleva a cabo en sus viajes por distintas partes del mundo. El objetivo principal es ir siempre al encuentro del otro. «Lo único que tienen en común todas las formas de teatro es la necesidad de un público. Dicha necesidad es más que un axioma: en el teatro, el público contempla los pasos de la creación. [...] En el teatro no es posible contemplar en solitario el objeto terminado: hasta que el público no está presente, el objeto no es completo. [...] Cualquier director estará de acuerdo en que su enfoque y su trabajo cambia por completo cuando ocupa una butaca entre el público» (Brook, 1968b: 189).

Brook rechaza el aislamiento que caracteriza una práctica ascética y solitaria. Tampoco pretende llegar a un solo y reducido grupo de entendidos para ofrecerles un producto elitista al margen de la cultura popular. Su intención es, por el contrario, llegar a un extenso espectro del «espacio social», penetrar en todo *habitus* posible. Apuesta por un teatro que abra la puerta a todos los conflictos humanos con sus miedos y esperanzas. El mundo de la escena es un lugar donde caben todos los ideales y todas las miserias. Si ser, existir, es carecer, la necesidad de aquello que trasciende y da sentido a nuestras vidas es patrimonio de lo común. Brook apuesta por un teatro popular, un teatro plural de necesidades básicas y universales. «En el teatro siempre volvemos al mismo punto: no basta que escritores y actores experimenten esa compulsiva necesidad, sino que también la ha de compartir el público. Por lo tanto, en este sentido [...] se trata [...] de una labor más difícil: evocar en los espectadores una innegable necesidad» (Brook, 1968b: 196).

3.3. EL VIAJE COMO FORMA DE APRENDIZAJE

The word “journey” has been worked to death as a metaphor for everything that happens in the theatre, but there is no avoiding it in discussing the career of Peter Brook. Even before he cut loose from the institutional stage, he was known to his colleagues as “the pathfinder”.

Irving Wardle

El grupo de personas que conforman la estructura del «Centro» no puede limitar sus procesos de investigación y formación al ámbito de las cuatro paredes donde lleva a cabo sus experimentos. Por el contrario, han de salir al encuentro de experiencias enriquecedoras, evitando el riesgo de caer en una práctica endogámica y autocomplaciente. Viajar es un método, una disciplina para la formación y el aprendizaje. Implica salir al encuentro de otras culturas, estudiar la vida antes que estudiar el propio teatro; confrontarse con la experiencia vital de la reunión y el intercambio con otros seres humanos en otros territorios; experimentar nuevas formas de relación en un nuevo contexto donde las certezas se desvanecen. Brook va en busca de las bases de la comunicación donde solo existe el deseo puro e inocente de establecer un contacto verdadero (Brook, 1999: 19-20).

Una de las impresiones más fuertes que me han quedado es que este tipo de experiencia constituye quizás el entrenamiento más necesario e imprescindible para el teatro. Si todo aquel que está a punto de inscribirse en una escuela de teatro para aprender todo lo que es el teatro —qué es ser actor, director, diseñador, autor— fuera enviado antes de actuar a enfrentarse continuamente a esas condiciones, descubriría que de esta experiencia surgen todas y cada una de las preguntas e interrogantes que pueda razonablemente tener sobre su profesión futura. Ningún proceso llevado a cabo entre cuatro paredes, en la teoría y en la práctica, puede exponer dichos interrogantes esenciales a plena luz del modo en que sí puede hacerlo un trabajo bajo estas condiciones, reconociendo paso a paso qué se ha logrado y qué no se ha logrado.

Peter Brook (1987a: 206)

Se impone, como vemos, la imperiosa necesidad de establecer una conexión profunda y verdadera con otros seres humanos. «Siempre descubríamos con emoción que las formas que nacen de esta necesidad son completamente universales y trascienden ampliamente toda barrera social o cultural» (Brook, 1987a: 261). ¿Qué compartimos?, un mundo orgánico, la capacidad de sonreír, de llorar, de respirar. Despojados de la cultura tenemos raíces comunes. El placer que encontramos por ejemplo en la calidad de ciertos sonidos y gestos, que se pueden considerar abstractos, nos relaciona de manera inmediata, trasciende nuestras respectivas culturas y derriba sus barreras. «Lo que me interesa de África es que ciertas sociedades tradicionales aún están completamente vivas, y ahí encuentras gente que no tiene ninguna idea del teatro tal como lo concebimos nosotros. Están muy poco condicionados pero muy próximos al movimiento que va del mundo cotidiano al mundo imaginario. Por esta razón, su bagaje está lleno de leyendas, canciones, mitos, religión y ceremonias, [...] lo que quieres es la respuesta viva de una persona que, si está interesada, está ahí al cien por cien. Vamos a África al encuentro de eso» (*apud* Croyden, 2003a: 95). Brook emprende «largos viajes para llegar a los pueblos a los que nunca había llegado ningún grupo de gira». Explica: «Ha-

bíamos resuelto que nuestro primer principio sería el de producir cultura, cultura en el sentido de transformar la leche en yogur; intentábamos conformar un núcleo de actores que oportunamente pudiera servir de fermento para cualquier otro agrupamiento más amplio con el cual eventualmente trabajar. Del mismo modo, esperábamos que las especiales condiciones de privilegio que estábamos preparando para un pequeño grupo pudieran servir para contener el caudal de la gran corriente del teatro» (Brook, 1987a: 182). Es «posible que gente que no tiene lenguaje ni referencias comunes, ni chistes ni desgracias compartidas, pueda establecer entre sí un contacto verdadero a través de lo que podría describirse como intuición telepática. Pero en todo momento nuestro trabajo también nos demuestra que tal objetivo podrá lograrse solo si se cumple con ciertas y determinadas condiciones: si existe la suficiente concentración, la suficiente sinceridad y creatividad. Si este microcosmos es capaz de ejercer la creatividad colectiva, entonces el objeto que produzcan [*sic*] podrá ser recibido de manera similar por otra gente. Nuestro objetivo es conseguir en el teatro algo que “toque” a la gente como toca la música» (Brook, 1987a: 184).

El director advierte que invadir un territorio ajeno, aunque sea con una noble intención —la de compartir experiencias a través del teatro, el canto y la improvisación—, es un acto arriesgado que hay que abordar con delicadeza. Sacar al teatro de sus lugares de encuentro habituales provoca reacciones inesperadas y a veces desagradables. Todo el equipo adquiere una gran responsabilidad y hay que ser humildes. No se está llevando a cabo un acto de caridad. Es imprescindible aclarar que se trata solo de un grupo de seres humanos que buscan establecer relaciones con otro grupo de seres humanos (Brook, 1987a: 195). Tal actitud no ofrece garantías, pero coloca a Brook y a su compañía en un buen lugar de partida.

Brook explica que, al actuar por los poblados de un continente tan alejado de la cultura occidental y tan ajeno a ella, pueden generarse malentendidos, situaciones en las que el signo pensado como más universal sea interpretado de manera distinta a la esperada. Recuerda a los miembros del grupo que hay que estar alerta, mantenerse flexibles y en constante diálogo con el entorno, sensibles y perceptivos a los acontecimientos. Es entonces cuando quizá pueda aparecer ese instante en el que el teatro logra que las diferencias se diluyan y se abre un espacio para la comunicación verdadera. «Sin el teatro, cualquier grupo de extraños que se encuentran no llega muy lejos. Pero las energías que liberan el canto, la danza y el hecho de representar nuestros conflictos son tan enormes que en apenas una hora pueden producirse cosas increíbles» (Brook, 1987a: 195).

Llegar y empezar, no se enseña ni se demuestra nada. La relación se establece en términos esencialmente humanos, en términos de necesidad. En una situación así las convenciones se diluyen y pierden su valor, nos encontramos desnudos ante lo que parece imposible: lograr un entendimiento a través del teatro en tales circunstancias. Hay que partir de cero, afirma Brook, apelando a esa «vía negativa» de la que ya hablara el director polaco Jerzy Grotowski.

Es evidente que en el teatro lo que sucede no se conserva en un museo (Brook, 1987a: 212-214). Su patrimonio es efímero, aunque la experiencia puede permanecer en el cuerpo de la memoria. Si es así, esta sensación de impresión, de participación intensa, de experiencia extraordinaria, es más poderosa en tales lugares desconocidos, lejos de esos otros (teatros convencionales) a los que estamos acostumbrados y cuyas propuestas son más o menos previsibles. En estos nuevos territorios no queda más remedio que ofrecerse sin pretensión, con la confianza puesta en la intención sincera y en las ganas de establecer un encuentro que se propone a través de actuaciones improvisadas. «Hemos descubierto que la forma de teatro más emocionante y la más peligrosa es la improvisación sin tener absolutamente nada preparado» (*apud* Croyden, 2003a: 197).

Hay que tener en cuenta que los espectadores de estos lugares no se comportan de manera convencional. Son muy activos y modifican continuamente la acción dramática con sus intervenciones. Algo opuesto a lo que sucede en el contexto de un teatro occidental, en el que los espectadores mantienen una actitud pasiva que confunden con el respeto y la educación. La pregunta de cómo abordar, de cómo aproximarse a esta nueva audiencia aparece como algo desconcertante. No existe una fórmula, tampoco protocolos o estrategias *a priori*. La comunicación no siempre funciona. El público reacciona de manera espontánea y sincera, tanto para bien como para mal. Pero es en esta adversidad donde se ofrece la oportunidad de llegar a ser más universales. No en el sentido de discriminar lo bueno de lo malo, sino en el de encontrar las partes íntimas y específicas de un sistema más amplio y esencial de comunicación, de una unidad mayor en el entendimiento de lo que significa la palabra teatro.

Por otro lado, un viaje de estas características modifica las relaciones que se establecen entre los miembros del propio grupo, ya que impone condiciones de convivencia extraordinarias que les obliga a adquirir nuevas responsabilidades. Un trabajo realizado fuera de una sala de ensayos convencional abre nuevas expectativas y transforma tanto al grupo como al individuo. «La convivencia es una de las cosas más difíciles. El viaje nos ha dado experiencia en muchos aspectos que han sido nuevos para la mayoría de los miembros del grupo» (*apud* Croyden, 2003a: 113-115).

Además, viajar ofrece a Brook y a su compañía la oportunidad de mantener encuentros y realizar intercambios con otras compañías que se hallan inmersas en la búsqueda de nuevas posibilidades de relación; colectivos que utilizan el teatro como herramienta de movilización de los problemas humanos. Brook apuesta por esta colaboración entre diferentes grupos de individuos que se apoyan en un objetivo común: encontrar el significado del «teatro». Las diferencias entre estos grupos provocan sucesos inesperados e interesantes que enriquecen la práctica teatral. «El teatro es, en tanto forma de comunicación, muchísimo más potente que cualquier otra forma social» (Brook, 1987a: 228-229); consigue que pueblos de distintas culturas logren grados de acuerdo y entendimiento profundos y espontáneos.

3.4. EL TRABAJO EN «COMPAÑÍA»

El teatro es un arte compuesto y no puede, como otras artes, existir por sí mismo.

Max Reinhardt

Cuando hablo de «compañía teatral» me refiero al teatro de grupo, al trabajo a largo plazo de un grupo. A un trabajo que no se relaciona en particular con ningún concepto de vanguardia y que constituye la base del teatro profesional de nuestro siglo, que comenzó a finales del xix. Pero también podemos decir que fue Stanislavski quien desarrolló esta noción moderna de la compañía como base del trabajo profesional.

Jerzy Grotowski

El primer paso [ha sido] formar un grupo de actores de distintas nacionalidades e historiales muy diversos, con todas las técnicas y ningún prejuicio, actores no pertenecientes a una escuela, que aprendan a manejar las artes de todas las escuelas; actores que puedan moverse como bailarines y acróbatas, pero que sean capaces de la misma destreza con las palabras. Un actor debe ser joven en su actitud, pero no inexperto; cada uno debe llegar con algo adquirido que poder intercambiar con los otros. Los individuos y el grupo deben ser ricos, ricos en talento, ricos en forma de expresión. El trabajo en común debe hacer llevar a la existencia la máxima ductilidad y flexibilidad.

Este trabajo exige un esfuerzo educacional infatigable: implica una constante investigación, experimentación, formación y disciplina. Solo un actor disciplinado puede escapar de la prisión que construyen los torpes e incoherentes intentos de una expresión libre. Solo un actor disciplinado es libre.

Un grupo de actores debe ser también una comunidad: es necesario que se conciba no como una «compañía» para ciertas horas del día, sino como un experimento social en el que cada actor busque asumir una madura responsabilidad adulta. Solo por este camino podrá, verdaderamente, saber qué está haciendo cuando tome contacto con el público sin la protección de maneras convencionales, en condiciones nuevas y libres.

Peter Brook

(«Manifiestos» publicados en *Primer Acto*, nº 229, pp. 38-43)

La formación de un «Centro para la Investigación Teatral» requiere, para su buen funcionamiento, de un trabajo conjunto realizado en compañía como estrategia creativa. Un actor no puede llevar a cabo un trabajo de exploración sobre sí mismo si no está interesado en cómo funcionan las relaciones que establece con otros seres humanos (Brook, 1999: 26). Crear vínculos con el mundo que le rodea es necesario para encontrar un significado al arte que desempeña. Por otro lado, un actor necesita «afinar» su instrumento, poner a punto su aparato «psicofísico», para poder ofrecer un resultado que satisfaga sus expectativas y las de sus espectadores. Los actores son artistas, artesanos que utilizan su cuerpo y su voz como medios para desarrollar su profesión.

A lo que hacemos lo denominamos investigación, [...] esto exige una larga, muy larga preparación de ese instrumento que nosotros somos. Y la pregunta es: ¿somos un buen

instrumento? Para saberlo, primero tendríamos que saber para qué serviría ese instrumento, [...] instrumento para transmitir verdades que de otro modo quedarían en la oscuridad. Estas verdades pueden surgir de fuentes muy recónditas en nosotros mismos o extremadamente ajenas a nosotros. Toda preparación que llevamos a cabo es apenas una parte de la preparación total. El cuerpo debe estar listo y alerta, pero eso no será todo. La voz deberá surgir clara y libre. Al igual que las emociones. La inteligencia deberá ser rápida. Y todo ello tiene que prepararse. Existen ciertos sentimientos simples que pueden brotar muy fácilmente y otros más complejos que surgen solo apelando a grandes esfuerzos. Pero en cualquier caso esa vida que buscamos significa romper con una serie de hábitos.

Peter Brook (1987a: 185-186)

¿Cuáles son, entonces, las condiciones más idóneas de formación y trabajo para que un actor afronte tan amplia exigencia? Como vemos, la solución de Brook pasa por un trabajo largo en el tiempo, permanente y regular dentro de un grupo o compañía teatral, formada por un conjunto de individuos con intereses e ideales comunes que se reúnen para llevar a cabo un hecho escénico. La compañía congrega a un colectivo de profesionales que, por sus características concretas, disponen de las condiciones y crean el ambiente necesario para que cualquier actor pueda desarrollar su profesión de manera eficiente. En compañía el actor se somete a la motivación común, a la confianza del resto y a una visión externa con la que intercambia impresiones que estimulan su creatividad. «Desde hace tiempo se reconoce que pocos actores pueden mejorar su arte sin formar parte de una compañía permanente. No obstante, debemos decir que incluso una compañía permanente está destinada a la larga a caer en un teatro mortal si carece de objetivo, o sea de método, o sea de escuela. Y, naturalmente, por escuela no entiendo un gimnasio donde el actor haga ejercicio físico. Por sí sola la flexión de músculos no desarrolla ningún arte... El arte interpretativo es en ciertos aspectos el más exacto de todos, y el actor se queda a medio camino si no se somete a un aprendizaje constante» (Brook, 1968b: 42). Es la razón por la que la labor con un grupo de personas que conforman una compañía permanente es eficiente tanto en el ámbito de la investigación como en el proceso de puesta en escena de un futuro espectáculo. Es la manera adecuada para que un actor crezca y avance en su profesión: un continuo aprendizaje como hábito y disciplina, que tiene como objetivo llevar a cabo un proyecto artístico que pueda denominarse teatral, en el sentido en que Brook entiende este término.

La repetición, la improvisación y el juego forman parte de las tareas diarias de los actores: rutinas de ejercicios que hacen que se compartan experiencias y dificultades. «Como sabe todo atleta, la repetición origina cambio: con la mira puesta en un objetivo, llevada por la voluntad, la repetición es creadora. [...] Al mismo tiempo, la palabra repetición carece de encanto, es un concepto sin viveza, que de inmediato se asocia con un término de carácter mortal» (Brook, 1968b: 204). Grotowski afirma: «la creatividad es más bien descubrir lo desconocido. Este es el punto clave acerca de por qué las compañías son necesarias. En ellas hay la posibilidad de renovar los descubrimientos artísticos. En el trabajo de un grupo

de teatro se debe buscar la continuidad a través de las obras sucesivas durante un largo periodo de tiempo, y con la posibilidad para el actor de pasar de un tipo de papel a otro. Los actores deberían tener tiempo para la búsqueda» (*apud* Richards, 1993: 185).

Usados de forma ecléctica, los ejercicios que desarrollan la atención, el ritmo, la clave interpretativa, la conciencia crítica, son importantes porque amplían la capacidad del actor para comprender lo que su profesión le exige. Su entrenamiento también le obliga a enfrentarse con sus propias limitaciones, resistencias y bloqueos. Estos ejercicios sirven de barómetro para detectar todas estas cuestiones. Pero los ejercicios no tienen un valor en sí mismos. Si el actor no logra hacer propio el sentido de lo que hace, trascender lo anecdótico y comprender cuál es el cometido de su entrenamiento, no estará avanzando por el buen camino.

El objetivo de la improvisación y de los ejercicios de adiestramiento de los actores durante los ensayos es siempre el mismo: alejarse del teatro mortal. No se trata de rociarse con desenfadada euforia, como a menudo sospechan los extraños, puesto que la finalidad es llevar al actor una y otra vez a sus propias barreras, a los puntos donde desarrolla una mentira en lugar de la verdad recién encontrada. [...] La finalidad de un ejercicio de adiestramiento es reducir, estrechar más y más el área personal hasta que quede revelado el origen de una mentira. Si el actor es capaz de encontrar y comprender ese momento, quizá pueda abrirse a un impulso más profundo, más creativo.

Peter Brook (1968b: 168)

Los ejercicios también ayudan a construir una atmósfera de trabajo adecuada. Es importante que los actores sientan un ambiente de confianza y relajación, un ambiente donde reine el silencio, el respeto y la intimidad necesarios para despertar la espontaneidad de los impulsos que abren la posibilidad del diálogo y la comunicación. Un actor se expone constantemente, el grado de tensión al que está sometido siempre es mayor que en otros oficios artísticos. Al comienzo de un proceso, los actores son lo más opuesto a esas personas idealmente relajadas que les gustaría ser. Traen consigo una pesada carga de tensiones que tiñen sus capacidades y que les impide hacer frente a las distintas situaciones. «El talento no es estático, sino que fluye de acuerdo con muchas circunstancias» (Brook, 1968b: 156). La paciencia y la constancia son maneras concretas de abordar este tipo de dificultades. En general,

los ejercicios abren recíprocamente a los actores de modos muy diferentes; por ejemplo, varios actores interpretan distintas escenas, sin hablar al mismo tiempo, con el fin de que cada uno tenga que prestar atención al conjunto y sepa qué momentos dependen de él. También los hay que desarrollan un sentido colectivo de responsabilidad. [...] Muchos ejercicios pretenden en primer lugar liberar al actor, con el objetivo de permitirle descubrir por sí mismo lo que únicamente existe en él, para obligarle después a aceptar ciegamente las direcciones externas y que de esta manera, al elevar la sensibilidad de su oído,

pueda escuchar en su interior movimientos que de otra forma nunca hubiera detectado. [...] Entonces, de repente, derriba una barrera y experimenta cuánta libertad puede haber en la más estrecha disciplina.

Peter Brook (1968b: 169-170)

Por otra parte, los juegos planteados en los ejercicios disponen de reglas a las que los actores se someten voluntariamente. Y esas reglas varían dependiendo de las necesidades del proceso, del montaje, del grupo, del elemento a investigar, etc. «Todo lo que se haga en el ensayo afecta, [...] una sesión de juegos en común da positivos resultados, puesto que amplía el grado de confianza y de amistad, [...] una experiencia colectiva perturbadora, como las improvisaciones que hicimos de *Marat/Sade*, lleva consigo otro resultado: al compartir las dificultades, los actores se abren unos a otros en relación a la obra de una manera diferente» (Brook, 1968b: 158). Es así que

el objetivo de tales ejercicios es llevar a los intérpretes a un punto en el cual, si uno de ellos realiza algo inesperado pero auténtico, los otros lo captan y responden al mismo nivel. [...] Resulta equivocado creer que los ejercicios pertenecen a la escuela y que solo son apropiados en un cierto periodo de desarrollo del actor. Al igual que cualquier artista, el intérprete puede compararse a un jardín y no supone ayuda alguna extirpar las malas hierbas una sola vez. Estas volverán a crecer, lo que es natural, y han de cortarse, lo que también es natural y necesario. Los actores han de estudiar variando los medios: fundamentalmente el actor ha de realizar un acto de eliminación.

Peter Brook (1968b: 171)

Dar sentido a una obra es sinónimo de jugar con ella, de manera que desentrañemos sus secretos para compartirlos con los espectadores. Actuar es un juego, un juego serio e importante, y es el actor el que da sentido a esta afirmación. «Interpretar requiere mucho esfuerzo. Pero cuando lo consideramos como juego, deja de ser un trabajo. Una obra de teatro es juego» (Brook, 1968b: 207). La dificultad estriba en que no se trata de simples juegos inocentes. Lo que se pone en juego son los conflictos de la vida de los seres humanos con todo lo que ello conlleva. De alguna manera todos somos actores en el juego de la vida, interpretando los distintos roles que nos asignan o que nosotros mismos nos imponemos en las distintas situaciones a las que tenemos que hacer frente; pero cuando se trata de actuar sobre las tablas de un escenario, la cosa cambia. No existe un sistema científico para determinar cuándo un actor tiene talento o no lo tiene, pero lo que sí queda claro para Brook es que el trabajo constante con un colectivo de personas que se organizan en torno a una compañía teatral siempre proporciona un importante avance en el difícil aprendizaje del arte dramático. No obstante, nunca hay que olvidar que el trabajo llevado a cabo en una compañía en tales circunstancias no ofrece garantías ni soluciones definitivas, como bien plantea el director polaco Jerzy Grotowski. «No hay que ver a la compañía teatral como un

fin en sí misma. Si la compañía se convierte únicamente en un lugar seguro, llega a un estado de inercia: poco importa entonces que haya o no victorias artísticas. Todo se establece como en una empresa burocrática: se mantiene, como si el tiempo se detuviera. He aquí el peligro» (*apud* Richards, 1993: 186).

3.4.1. EL EQUIPO ARTÍSTICO

The very basis of the international company is that anyone can play anything. Blacks play white and young play old.

Peter Brook (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 234)

We fought, chanted, improvised, told stories, or we introduced fragments from each of the group's widely different traditions. The path passed through chaos and muddle towards order and coherent. But time worked for us. Suddenly the day came when the whole group found that it was telling the same story.

Peter Brook (*apud* Kustow, 2005: 267)

Ce que peuvent trouver des personés réunies ensemble, partageant et échangeant des points de vue tout à fait différents, m'intéresse beaucoup plus. La matière qui émergera sera bien plus généreuse, humaine. C'est en tout cas ce dont j'ai fait l'expérience.

Peter Brook (2006b: 10)

Para Brook, el trabajo de una compañía teatral requiere inevitablemente una labor de equipo. El teatro, ineludiblemente, es una actividad colectiva. Requiere de la unión de varios y distintos profesionales, únicos como individuos, que aportan su esfuerzo para crear algo que los supera. Su colaboración hace posible que el trabajo ofrezca los mejores resultados. Pero ¿cómo conseguir que un grupo de personas se una en torno a un objetivo común? Un director de teatro no es un artista que trabaja aislado en la soledad de su estudio. Brook se refiere al hecho de que los instrumentos de que dispone no son utensilios técnicos que usa a su antojo para plasmar las ideas que anidan en su cabeza; sus herramientas no son objetos que adquieren valor a través de la inspiración de su arte, sino material humano con el que debe dialogar. El director es el guía de una empresa colectiva donde los miembros de un equipo proyectan sus deseos y aspiraciones. El director, entonces, encuadra los objetivos, marca el pulso e indica el camino a seguir, pero sus decisiones se impregnan, de manera inevitable, de las reflexiones, propuestas y aportaciones de los demás miembros del equipo con el que trabaja.

El director está para aprovechar los diversos elementos de los que dispone —iluminación, color, *set*, vestuario, maquillaje, así como el texto y la actuación—, jugando con la integración de todos ellos como si estuviera frente a un teclado. Al combinar estas formas de expresión, va conformando un lenguaje particular, propio de cada director, dentro del cual el actor no es nada más que un sustantivo, importante, pero dependiente de todos los demás elementos gramaticales para adquirir su sentido. Esta es la concepción del «tea-

tro total», expresión acuñada para aludir al teatro que ha alcanzado su condición máxima de evolución. Claro que, de hecho, el teatro posee la capacidad potencial —desconocida en otras formas artísticas— de reemplazar el punto de vista único por una miríada de visiones diferentes.

Peter Brook (1987a: 35)

La visión contraria a un director de escena que impone magníficas ideas a un grupo de profesionales, a los que utiliza como instrumentos para sus propios fines estéticos, es la imagen de un director que colabora con las personas de su equipo y saca a la luz aquello que se haya latente en la obra dramática. Esta última es la postura de Brook. Está convencido de que la expresión personal deja de ser una meta cuando se tiene el coraje de dar paso al conjunto, cuando se está dispuesto a abrirse al camino de un descubrimiento compartido (Brook, 1987a: 135-137). El objetivo es lograr que un elenco de personas sean cómplices entre sí y sensibles al trabajo que desempeñan (*ib.*: 166). «Nos enfrentamos ahora con la verdadera dificultad. Para captar un momento de verdad es necesario que actor, director, autor y escenógrafo se unan en un gran esfuerzo común; ninguno de ellos puede hacerlo solo. Dentro de una estética teatral no puede haber una estética diferente ni objetivos contrapuestos» (Brook, 1993a: 103).

Por tanto, el equipo de una compañía ha de trabajar siempre coordinado y nunca aislado. Si los ritmos se alteran, unos se adelantan, otros quedan estancados, otros asumen resultados demasiado prematuros, el proceso se resiente. Es necesario evitar posiciones egoístas o actitudes introspectivas, que niegan el contacto o la posibilidad de establecer relaciones con los demás miembros del equipo. Un diálogo continuo y permanente, a lo que hay que añadir el respeto por el trabajo de los demás, deben ser, en opinión de Brook, los hábitos y las costumbres que guíen la práctica. Si el equipo de trabajo se divide, el proceso se vuelve pesado y cae sobre la obra como una losa. Esta queda atascada en su flujo y se produce la distorsión de su comportamiento, al no encontrar una relación coherente entre sus partes. Hay que evitar, insiste Brook, el aislamiento que se produce cuando cada profesional resuelve su tarea en soledad. Un director inteligente debe ser sensible al ritmo de trabajo que marca el conjunto, nutrirse de él y dejar espacio para lo nuevo (Brook, 1987a: 39). «Por tanto el momento decisivo de ajuste de la forma de la obra debe producirse lo más tarde posible, nunca antes del estreno, [...] toda representación busca su forma definitiva en cada oportunidad en que se ejecuta» (Brook, 1987a: 40).

En la representación, la relación es actor-tema-público. En los ensayos es actor-tema-director. La primera relación es director-tema-escenógrafo. A veces la escenografía y los trajes evolucionan al mismo tiempo que el resto de la interpretación, pero a menudo y debido a consideraciones de tipo práctico obligan al escenógrafo a tener dispuesto y decidido su trabajo antes del primer ensayo. [...] Lo más importante en la colaboración con un escenógrafo es la afinidad del tiempo teatral. He trabajado con gran número de estupendos escenógrafos; a veces me he visto cogido en extrañas trampas, por ejemplo

cuando el escenógrafo llega demasiado deprisa a una apremiante solución, que me ha obligado a aceptar o rechazar formas antes de que mis sentidos captasen cuáles eran las que parecían inherentes al texto. Al dar por válida esa solución, ya que no encontraba razón lógica para oponerme al convencimiento del escenógrafo; he quedado atrapado, el montaje no ha evolucionado y las consecuencias finales han sido pésimas.

Peter Brook (1968b: 151)

Brook continúa explicando que:

Las sucesivas experiencias demuestran que las decisiones que toman el director y el escenógrafo antes de que empiecen los ensayos son invariablemente menos acertadas que las que se toman después, mucho más tarde y cuando el proceso está en marcha, porque entonces el director y el escenógrafo ya no están solos con su visión y su estética personal, sino que reciben una visión infinitamente más profunda, tanto de la obra como de sus posibilidades teatrales, que surge de la exploración rica entrelazada de todo un grupo de individuos imaginativos y creativos... El método de trabajo que realmente funciona implica un sutil equilibrio entre lo que debe prepararse por adelantado y lo que puede dejarse en el aire sin problemas, método para el que no existen reglas sino que cambia continuamente.

Peter Brook (1993a: 122)

«El mejor escenógrafo es el que evoluciona paso a paso con el director, retrocediendo, cambiando, afinando, mientras gradualmente cobra forma la concepción del conjunto» (Brook, 1968b: 152). Una fórmula que es extrapolable a cada una de las áreas de creación de un espectáculo teatral. «En realidad lo que se necesita es un boceto incompleto, que tenga claridad sin rigidez, que pueda calificarse de “abierto”. Esta es la esencia del pensamiento teatral, y un verdadero escenógrafo ha de concebir sus bocetos pensando en que deben estar en permanente acción, movimiento y relación con lo que el actor aporta a la escena mientras esta se desarrolla. En otras palabras, [...] el escenógrafo concibe la función de la cuarta dimensión, el paso del tiempo, no el cuadro del escenario, sino el cuadro del escenario en movimiento, [...] tanto mejor cuanto más tarde tome su decisión» (Brook, 1968b: 152). Y en este mismo sentido «resulta fácil —y ocurre con gran frecuencia— echar a perder la interpretación de un actor debido a un traje inadecuado. El actor al que se pregunta su opinión sobre el boceto de un traje antes de comenzar los ensayos, se encuentra en una posición similar a la del director a quien se pide tomar una decisión antes de estar preparado. Dicho actor aún no ha tenido la experiencia física de su papel y, por lo tanto, su punto de vista es teórico..., un traje no surge de la imaginación del bocetista, sino de las circunstancias ambientales» (*ib.*: 53).

Es labor del director es armonizar, que en este contexto tiene el significado de coordinar y sincronizar a un equipo de personas que se reúnen porque comparten una inquietud:

la puesta en escena de una obra de teatro. El director plantea: «Se trata de exigir a los demás lo que te exiges a ti mismo». El entendimiento nace de la adecuada articulación del equipo y del esfuerzo individual de cada uno de sus integrantes: «de los esfuerzos personales más profundos y de la más profunda soledad. Solo a través de la soledad más profunda se puede finalmente llegar a la independencia más profunda y a la mayor y más verdadera libertad» (*apud* Croyden, 2003a: 142). Brook insiste en que trabajar en equipo no significa anular al individuo. Muy al contrario, la individualidad debe fomentarse y debe formar parte de la realidad del proceso. Cada individuo es responsable del resultado final. A los profesionales de un equipo no se les contrata para que realicen un encargo, sino para que participen de un acto creativo asumiendo la responsabilidad que esto conlleva. «La responsabilidad hace interesante el trabajo y ambas van de la mano» (*apud* Croyden, 2003a: 150). Un equipo artístico en tales circunstancias toma conciencia de que juntos es mejor que separados.

3.4.2. EL SISTEMA DE TRABAJO

Hoy en día resulta necio esperar que una simple representación, grupo, estilo o método de trabajo nos revele lo que buscamos. [...] Hay pilares afirmativos que se manifiestan en esos momentos en que de repente, en cualquier sitio, se produce un logro completo. [...] Una vez transcurrido ese momento, no cabe recuperarlo servilmente por imitación: lo mortal vuelve de manera furtiva, y comienza de nuevo la búsqueda.

Peter Brook (1969b: 200)

En este punto cabría preguntarse cuál es el mejor método o sistema de trabajo para que el equipo de profesionales que compone una compañía teatral avance en su proceso. Brook afirma que la postura de los creadores escénicos que basan sus procesos de trabajo en un sistema que funciona, como referente exclusivo que guía su práctica, se encuentra muy alejada de sus propias intenciones. Afirma que no hay que adherirse a ningún sistema o metodología sino, en todo caso, a una búsqueda. «El teatro que trabaja dentro de un sistema ejerce su poder comunicacional dentro de un sistema de referencias concretas» (*apud* Croyden, 2003a: 158). No hay necesidad de optar por un sistema de trabajo determinado, «no tengo una teoría de qué es mi trabajo y luego pongo las cosas dentro o fuera de eso. Creo que es al revés» (*apud* Croyden, 2003a: 158).

En opinión de Brook, es cierto que las metodologías de trabajo desarrolladas por los grandes investigadores y teóricos del arte escénico a lo largo de la historia son una valiosa ayuda, pero no debe creerse que por asumir sus doctrinas se obtendrá la recompensa de un resultado. Tales sistemas pertenecen a un tiempo y a unas circunstancias que no siempre coinciden con las necesidades actuales. Cabe afirmar que fueron válidos en un momento dado, debido a que se situaban en un contexto histórico, social, político, filosófico o estético determinado que les era favorable, un contexto en el que se dibujaban tendencias afines que impregnaban el entorno en el que tales artistas desarrollaban

sus teorías. Pero si dichos sistemas son recuperados en la actualidad debido al convencimiento de que son viables y necesarios, no se debe olvidar revisarlos y realizar los ajustes oportunos para sustraer aquello que es aplicable a la nueva realidad.

El Actors Studio desarrolló una escuela interpretativa muy notable que se adecuaba perfectamente a las necesidades de los dramaturgos y público de su tiempo. [...] De manera semejante, Stanislavski saca su fuerza del hecho de adecuarse a las necesidades de los mejores clásicos rusos, interpretados de manera naturalista. Luego Meyerhold desafió a Stanislavski, proponiendo un estilo interpretativo diferente con el fin de captar otros elementos de la realidad. Pero Meyerhold desapareció. [...] En la actualidad se discute a Genet, se vuelve a valorar a Shakespeare, se cita a Artaud. Hasta hace poco tiempo los ingleses envidiaban la vitalidad del teatro norteamericano. Hoy en día el péndulo se inclina hacia Londres.

Peter Brook (1968b: 37)

Artaud, Brecht, Beckett, Craig, entre otros, han contribuido de manera inestimable al mundo de la escena y sus nombres han pasado a la historia como referentes indiscutibles; entonces, ¿por qué quedarse solo con uno de ellos cuando existe la posibilidad de investigar sus diferentes aspectos y descubrir el sentido y el valor que tienen en el nuevo contexto que marca la actualidad? (Brook, 1987a: 80). «La escuela de Meyerhold puso su acento en el desarrollo del cuerpo. Brecht, en la intelectualidad del actor. Stanislavski puso su énfasis en la emocionalidad. Todas son necesarias, por lo tanto todas son incompletas» (Brook, 1987a: 390). En el caso de que se esté dispuesto a llevar a la práctica cualquiera de estas teorías, habrá que percatarse de que cada una de ellas desarrolla aspectos que son o deberían ser parte activa y visible de un hecho escénico; y si lo que se busca es un teatro que posea «cuerpo», «emoción» e «intelecto», habrá que valerse, por tanto, de Meyerhold, Stanislavski y Brecht.

«El director descubre que constantemente necesita nuevos medios, que cualquier técnica es aprovechable, que ninguna técnica lo abarca todo» (Brook, 1968b: 184). «Cualquier fórmula es inevitablemente un intento de captar una verdad para siempre. En teatro, la verdad está siempre en movimiento» (*ib.*: 207), necesita ser actualizada constantemente, manteniendo un fuerte compromiso con el presente; pero, al mismo tiempo, no se puede trabajar sin referentes ni objetivos, aunque estos sean provisionales.

Nunca he creído en una verdad única, ni propia ni ajena. Creo que todas las escuelas, todas las teorías pueden ser válidas en determinado lugar, en determinado momento. Pero a la vez he descubierto que uno solo puede vivir si posee una absoluta y apasionada identificación con un punto de vista. Sin embargo, a medida que pasa el tiempo y vamos cambiando, los objetivos se modifican y los puntos de vista cambian. Cuando reflexiono sobre tantos años de ensayos escritos, de ideas expresadas en infinidad de lugares, en incontables ocasiones, hay algo que me golpea con contundente certeza.

Para que cualquier punto de vista sea útil, uno debe comprometerse con él totalmente, debe defenderlo incluso hasta la muerte. No obstante, al mismo tiempo, hay una voz interior que nos murmura: «No te lo tomes tan en serio. Afírmalo con fuerza. Abandónalo con ligereza».

Peter Brook (1987a: 13)

Ningún método o técnica resultan, por tanto, definitivos. «Para un director es facilísimo y funesto estancarse en un método» (Brook, 1968b: 187). El sentido común nos indica que, en todo caso, debemos intercalar diferentes metodologías atendiendo a las necesidades específicas que cada proceso nos demanda, siendo flexibles al valorar sus aspectos y comprender su funcionamiento. ¿Cómo se encuadra un resultado dentro de una teoría ya definida, cuando dicho resultado forma parte de nuestros propios descubrimientos? Sabemos que existen pautas de entrenamiento que son comunes y que por lo general son efectivas en sí mismas. Realizar ejercicios preparatorios siempre ofrece buenos resultados de cara a resolver cuestiones prácticas, que tienen que ver con activar el cuerpo o potenciar la atención o crear vínculos entre los intérpretes, pero hay que contrastar este tipo de prácticas con una reflexión acorde a nuestras circunstancias y necesidades particulares que abra nuevos caminos. «Supongo que todos los métodos tienen puntos fuertes y peligros. No puedes usar solo uno, [...] tengo una fórmula fija, que es evitar que algo esté fijo. Eso también es una fórmula. [...] Nunca he creído en ninguna secta teatral, ni línea teatral, ni en teoría teatral alguna. Y lo primero que quería hacer, tanto en el teatro como fuera del teatro, era explorarme a mí mismo de una forma no pretenciosa» (*apud* Croyden, 2003a: 40).

Las escuelas acaban siendo víctimas de sus propios planteamientos, de sus conceptos y de sus resultados estéticos. Todo sistema de trabajo que trata de ser fiel a un referente se adhiere definitivamente a una ideología y abandona la búsqueda o, dicho con otras palabras, la búsqueda acaba supeditada a la construcción de la ideología, que marca los pasos del sistema o método que ofrece los resultados deseados y formalmente exigidos.

Brook no parece tener reparos en afirmar que en sus comienzos no tuvo la inquietud de sumergirse en la lectura de teorías teatrales. «Me mantuve alejado de todas las teorías. Apenas leí a Stanislavski o Brecht. Solo los llegué a leer años más tarde, porque no sentía que la teoría me pudiese ayudar o interesar» (*apud* Croyden, 2003a: 304). Afirma que nunca se ha adherido ni un milímetro a las ideas de Artaud y que se encuentra muy lejos de la idea romántica del genio loco: «estar loco solo produce sufrimiento» (Brook, 1999: 14). Artaud es más un estímulo que una receta. Artaud, a diferencia de Stanislavski o Grotowski, nunca llevó a la práctica sus teorías y esto es una cuestión importante a tener en cuenta.

Para Brook, como vemos, la respuesta a cuál es el mejor método o sistema de trabajo es simple: todos los sistemas son válidos, depende del momento y de las circunstancias, para qué se usan y cómo se usan y qué se obtiene de ellos y, por supuesto, al servicio de qué están.

3.5. EL PROCESO DE LA PUESTA EN ESCENA

El director debe tener desde el principio lo que se ha dado en llamar «presentimiento sin forma», es decir, una intuición poderosa, pero vaga, que indique la forma básica, la fuente que atrae al director hacia la obra. Lo que el director necesita desarrollar en su trabajo es más un sentimiento de escucha.

Peter Brook (1993a: 139)

Brook explica cómo en el proceso de una puesta en escena convencional es habitual que el primer día de ensayos el director ofrezca al resto del equipo un plan de trabajo en el que expone cuál es la dirección a seguir y cuáles las intenciones; no obstante, en opinión de Brook, deberá traer también la duda. Afirma: «El director sentirá la fuerte tentación de preparar su puesta en escena antes del primer día de ensayo» (Brook, 1993a: 36). Pero «lo cierto es que el director que llega al primer ensayo, con su ejemplar lleno de acotaciones sobre movimientos y otras cuestiones escénicas, es, desde el punto de vista teatral, hombre perdido» (Brook, 1968b: 159).

Un director construye aquello que será el futuro espectáculo con la aportación y el intercambio que se establece con el resto del equipo artístico; discute con ellos las cuestiones que le permiten avanzar; pero debe tener la convicción de que todo es provisional. «La preparación es necesaria para desecharla, igual que se necesita construir para poder demoler. [...] Uno ha de asumir ciertos riesgos y no olvidar que no hay decisión irrevocable» (Brook, 1993a: 36). Se trata de hacer y hacerse preguntas, en lugar de ofrecer soluciones anticipadas que precipitan los resultados. Las preguntas abren posibilidades, movilizan e incitan a la acción, hacen frente a las dificultades, ayudan a descubrir la forma adecuada para expresar aquello que se quiere transmitir.

Siempre que comenzamos el montaje de una nueva obra hemos de plantearnos, como si fuera la primera vez, las siguientes preguntas: ¿Qué han de llevar los actores? ¿Hay alguna época implicada en la acción? ¿Qué es una época? ¿Cuál es su realidad? ¿Son reales los aspectos que nos proporcionan los documentos? ¿O es más real el vuelo de la fantasía y de la imaginación? ¿Cuál es el propósito dramático? ¿Qué es lo que ha de vestirse, qué es lo que debe afirmarse? ¿Qué requiere físicamente el actor? ¿Qué exige el ojo del espectador? ¿Ha de satisfacerse esta exigencia del espectador de manera armoniosa u oponerse de forma dramática? ¿Qué pueden realizar el color y el tejido? ¿Qué podrían difuminar?

Peter Brook (1968b: 154)

Hay que partir de cero. Esto significa entregarse a los procesos, negando los referentes y las soluciones *a priori*, en un intento de desasir las certezas, colocarse ante el precipicio y enfrentar su desafío. Si un director no parte «cada vez de cero ante el vacío, el desierto y la verdadera cuestión de por qué» (Brook, 1968b: 54), el teatro y con él su director acaban por convertirse en mortales. «Un director mortal no desafía a los reflejos condicionados

que cada parte del montaje debe contener» (Brook, 1968b: 54). El vacío inaugura un espacio dispuesto a ser transitado por la incertidumbre de una búsqueda. Brook deshace lo automático y evita los trucos que ofrecen resultados previsibles. Pero ¿cómo guiar sin imponer?, ¿cómo evitar que la comodidad se instale y contamine el proceso de trabajo?, ¿cómo lograr sugerir sin aleccionar, sin ofrecer soluciones, sin adoptar una actitud autoritaria? Brook apela a la imagen del guía, aquel que dirige o encamina, y rechaza la postura del director que establece jerarquías e impone su criterio al resto de la compañía: «dirigir es señalar, no imponer» (*apud* Croyden, 2003a: 317). No obstante, el director siempre tiene la última palabra. En un ambiente de colaboración, las decisiones del director no deben ser rígidas e inflexibles, pero sí claras y coherentes. Como guía de la expedición, de la aventura artística, el director señala la ruta y marca los objetivos a alcanzar.

Todo comienza con el presentimiento de una profunda «intuición sin forma» que se convierte en la base del proceso creativo. Con una intensa escucha hacia uno mismo y hacia el material de la obra, el presentimiento aparece. Brook insiste: hay que tener confianza y cultivar la paciencia para que las cosas evolucionen a un ritmo adecuado. De nuevo, comenzar desde la práctica y no desde la teoría es importante. Iniciar un movimiento con la mínima carga, solo provistos de dicha «intuición sin forma». «Cuando comienzo a trabajar una pieza, empiezo con una profunda intuición sin forma, que es como una aroma, un color, una sombra. Esa es la base de mi trabajo, de mi papel; así me preparo para los ensayos cada vez que monto una obra. Hay una intuición sin forma que es mi relación con la obra. Es la convicción que tengo de que dicha obra debe ser hecha hoy; sin esa convicción no puedo hacerla. No tengo técnica. No poseo noción alguna de estructura para poner en escena una obra, porque trabajo a partir de esa sensación vaga y amorfa; a partir de ella comienzo los preparativos» (Brook, 1987a: 17).

Como vemos, la puesta en escena nace de un impulso, de una necesidad. Este impulso da lugar a un movimiento que detona la acción e inicia la indagación a través de un proceso que no se aferra a una metodología exclusiva. Brook busca esa sensación pura que provoca el entusiasmo de una forma viva y que pone a prueba a cada instante, el indicio de algo que solo aparece cuando se crean las condiciones adecuadas en un clima de libertad. Al principio todo está muy abierto. No se rechaza nada que pueda tener relación con el marco de la investigación. El material sugerido durante los ensayos se exprime al máximo de sus posibilidades. El único criterio en el que se basa, insiste Brook, es la coincidencia de ese material de trabajo con dicha «intuición sin forma». Se trata de un «presentimiento» que guía las posibles aproximaciones que realiza el equipo de trabajo y que posteriormente se someten a un periodo de reflexión que estimula y orienta de nuevo la práctica. «Tan pronto como uno aborda el difícil problema inherente a una obra, se encuentra enfrentado a la necesidad de la intuición y a la necesidad de la reflexión. Ambas son imprescindibles» (Brook, 1993a: 91). Brook advierte, no obstante: «cuando la teoría se expresa con palabras, se abre la puerta de la confusión. [...] La calidad del trabajo realizado en cada ensayo deriva por entero de la creatividad del ambiente de trabajo, y la creatividad no surge con explicaciones. El lenguaje de los ensayos es como la misma vida» (Brook, 1968b: 115).

En cuanto a los ensayos, son un espacio para la búsqueda y la experimentación: «el trabajo comienza con los actores» (Brook, 1987a: 3). «De eso tratan los ensayos. Se trata de crear un cierto clima y ejercitar ciertas facultades hasta que el clima y las facultades ejercidas se unan» (*apud* Croyden, 2003a: 179). Brook busca ese instante en el que se produce la comunicación (Brook, 1999: 19).

Durante el periodo de ensayos se ha de poner gran cuidado para no ir demasiado lejos ni demasiado pronto. Los actores que se exhiben emocionalmente demasiado pronto o a menudo, pierden la capacidad de crear relaciones sinceras entre ellos, [...] a menudo es necesario ensayar en la más absoluta intimidad para no disipar nuestra energía. Sin embargo, cuando los actores están acostumbrados a empezar apiñados en torno a una mesa, protegidos por pañuelos y tazas de café, es esencial todo lo contrario, liberar la creatividad de todo el cuerpo mediante el movimiento y la improvisación. [...] Alcanzar esa cosa tan difícil y esquiva que consiste en mantenerse en contacto con el interior íntimo de uno mismo al tiempo que se habla en voz alta. [...] Es realmente difícil: es la paradoja de la interpretación. [...] Así pues, uno se ve constantemente obligado a luchar por descubrir y mantener esa triple relación: con uno mismo, con el otro y con el público.

Peter Brook (1993a: 44-45)

Durante los ensayos el director alienta a los actores, propone dinámicas que estimulan su imaginación, sacando a la superficie aspectos recónditos de su personalidad para ponerlos al servicio del conjunto. El proceso avanza así hacia lo esencial. Se elimina lo superfluo y se invita al actor a un salto sin red hacia el vacío. Pero el director disipa la incertidumbre y siembra la confianza cuando se alía con dicho vacío, evitando así la inseguridad que puede ocasionar esta situación. En estos momentos, el director está en disposición de decidir qué es lo más adecuado para la puesta en escena, qué pertenece a la superestructura de la obra y cuáles son los desperdicios que cada uno trae consigo. En este sentido, son críticas las últimas etapas del proceso, ya que se exhorta al actor, y por extensión a todo el equipo, a descartar aquello que no se ajusta a las necesidades del montaje, aquello que no pertenece a su forma «orgánica». «La forma no es un conjunto de ideas impuestas a una obra, sino la obra misma iluminada» (Brook, 1987a: 20). La forma «orgánica» es aquello que surge sin explicación aparente y que está latente en la obra. Se trata de extraer lo que de algún modo se encuentra escondido en alguna parte, esperando a ser descubierto. «El director aprende que el desarrollo de los ensayos es un proceso en crecimiento; observa que hay un momento adecuado para cada cosa, y su arte es el de reconocer esos momentos. Comprende que carece de fuerza para transmitir ciertas ideas en los primeros días. [...] Se dará cuenta de que debe esperar, no empujar demasiado. Por mucho que trabaje en su casa, no puede entender plenamente una obra con solo su esfuerzo. [...] Debido al proceso en que se halla inmerso junto con los actores, sus ideas evolucionan continuamente, [...] la sensibilidad de cada uno de los actores actúa sobre él como reflector» (Brook, 1968b: 158).

El intercambio constante provoca la fricción necesaria para que salten las chispas de la creatividad. Es natural que exista una desavenencia constructiva, una pelea sin tregua para establecer relaciones cuyo diálogo ofrezca resultados originales. Todas las cosas tienen más de un aspecto y «yo no diría que no hay una forma correcta o incorrecta de hacer las cosas» (*apud* Croyden, 2003a: 32).

Además, en todo proceso de puesta en escena se da una sana insatisfacción que es inevitable y que no hay que confundir con un estado de inseguridad. Un proceso orgánico mantiene vivo el ambiente y lo transforma, es dinámico e insatisfecho, pero no por ello violento e indeciso. Sin censuras ni prejuicios, el equipo debe movilizar, revolver, indagar y despejar las incógnitas de la obra. Se afinan y refuerzan los hallazgos al tiempo que se rechaza lo que sobra.

A menudo Brook presenta la obra ante a un público infantil o adolescente antes de su estreno. Esta acción no requiere preparativos. Los actores usan materiales que encuentran en el lugar de la representación: como los buenos cuentistas, no necesitan muchos elementos para estimular la imaginación del espectador. El encuentro se produce sin que los niños sepan lo que van a ver. Los actores tratan por todos los medios de captar su atención. Según Brook (1998a: 132), este tipo de experiencias adelanta muchísimo trabajo, ya que posibilita determinados ajustes. Para el director, los niños son bastante mejores espectadores que la mayoría de amigos y críticos teatrales. No tienen motivos para ocultar su falta de atención. Su reacción siempre es espontánea, nunca premeditada.

El resultado del proceso creativo de la puesta en escena no debe ser nunca, en opinión de Brook, definitivo. Así, permanece atento a aquellas sensaciones que dejan intuir líneas, caminos a seguir, que poco a poco conforman unos contornos nunca bien definidos. Si el espectáculo llega finalmente a una forma definitiva es que ha agotado todas sus posibilidades y entonces muere. Por eso Brook piensa que una obra no debe durar demasiado tiempo. «Pienso que cinco años es el periodo más largo para cualquier obra» (*apud* Croyden, 2003a: 318), después quedan anticuadas y no tiene sentido insistir en su escenificación. En conclusión, en el proceso de puesta en escena, Brook rechaza la postura del director solitario que diseña sus espectáculos antes de comenzar el proceso de ensayos, como rechaza a su vez la del director que impone rígidos e inflexibles esquemas de trabajo a sus colaboradores. Su postura la va a definir como «una sensación de dirección»: predisponerse a un proceso de creación conjunto y crecimiento compartido en el que el director orienta, en lugar de subordinar a su equipo a una idea unilateral llena de prejuicios. En esta tarea, podría decirse que Brook impone una metodología que no tiene método y que es en sí misma un método de trabajo, una técnica: una «no técnica». «Uno debe ser fiel a sí mismo, creer en lo que uno hace, pero sin dejar de tener la certeza de que la verdad está siempre en otra parte. Solo entonces uno podrá evaluar la posibilidad de estar, de ser, con uno mismo y más allá de uno mismo, y así verá que este movimiento de ir de adentro hacia fuera se acrecienta con el intercambio con los demás, y que es el fundamento de la visión estereoscópica de la existencia que puede brindar el teatro» (Brook, 1987a: 23). Por tanto, el director pone en

funcionamiento un teatro que nunca trata de atrapar la forma perfecta o el estilo definitivo, que no se estanca en una verdad descubierta, que no se identifica con una doctrina dada, que se somete, de manera constante, a un estado de incertidumbre e insatisfacción. Es un director que pone en escena un teatro vivo e inmediato. Su actitud consiste en crear un sólido apoyo desde el que mantener una continua revisión y autocrítica de su trabajo, algo que de nuevo remite a la idea del círculo. Brook afirma: «El proceso es circular. En un principio, tenemos una realidad sin forma. Al final, cuando se completa el círculo, esta misma realidad puede reaparecer de repente —aprehendida, dominada, canalizada y digerida— dentro del círculo de participantes que se hallan en comunión, bajo la división sumaria de espectadores y actores. Es justo en ese momento cuando la realidad se convierte en una cosa concreta y surge el verdadero significado de la obra» (Brook, 1987a: 40).

4. ESTRATEGIAS DEL ACTOR

Solo cuando domine perfectamente la técnica interna y externa, podrá convertirse en un verdadero artista, en un verdadero maestro de su arte. El Superactor guardará gozosamente las puertas del templo en el cual hará realidad un hermoso y perfecto arte teatral.

Alexander Tairov

Un poeta que escribe sobre la arena. [...] Maestro de un juego de engaños, añade y suprime, ofrece y quita; esculpe en el aire su cuerpo movedizo y su voz cambiante.

Antoine Vitez

But because he's an actor, for a tiny space of time he can open in a way beyond his normal self. Remember only that your responsibility as an actor is to bring human beings to life.

Peter Brook

4.1. LA PROFESIÓN DE ACTOR

En opinión de Brook, el actor es el componente más importante de la puesta en escena, y por tanto el primero de los elementos sobre los que definir una estrategia de trabajo adecuada. La definición de la palabra actor, persona «que interpreta un papel en el teatro, cine o televisión», hace referencia a una relación de características importantes que tienen que ver con la profesionalización de esta actividad. Es desde este ámbito, es decir, el de la profesión de actor como componente de la escena teatral y ejecutor de la acción dramática, desde donde Brook afronta el desafío de desentrañar determinados aspectos de su función y del desarrollo de su trabajo.

Acerca del papel del actor como profesional de la escena, el actor y director ruso Alexander Tairov (1923) afirma: «Si alguien me preguntara qué arte es el más difícil, le contestaría: el arte del actor. Y si alguien me preguntara qué arte es el más fácil, le contestaría del mismo modo: el arte del actor. [...] ¿No debería buscarse la explicación a esto en el hecho de que el arte del actor ha sido hasta ahora el menos desarrollado, el más imperfecto y el más controvertido?». Tairov hace esta reflexión en un momento en el que el papel del actor dentro de la profesión es puesto en duda. Así, «Eleonora Duse anhelaba la extensión de la peste que acabara con todos los actores» (*ib.*) y Gordon Craig afirmaba que estos, los actores, no podían más que obstaculizar la evolución del teatro.

Esta mala consideración de la profesión del actor no extraña a Tairov. Se plantea que, en efecto, si a un pianista o un bailarín, por poner dos ejemplos claros, les es necesario una férrea disciplina para poder llegar a practicar su profesión con cierta dignidad, ¿cómo es posible que cualquiera pueda subirse a un escenario a recitar un texto de Shakespeare y

nadie se escandalice? «No es de extrañar», afirma Tairov, «¡que Eleonora Duse en su desesperación conjurara la peste sobre los actores y que Gordon Craig anhelara pusilánimemente la Supermarioneta! [...] Sin embargo, no existe casi ningún otro arte cuya esencia tenga tan poco que ver con el diletantismo como el arte del actor» (*ib.*). Tairov claramente apuesta por el arte actor. Un arte difícil, ya que tanto el material como el instrumento con el que se realiza la obra artística, así como la obra misma, se encuentran reunidos en un solo y único objeto: el propio actor; y este hecho, afirma Tairov, dificulta enormemente el desarrollo de su profesión. «El arte del actor le exige que supere, además del resto de dificultades que se hallan en el camino de las otras artes, una dificultad especial, solo propia de su arte» (*ib.*). Su profesión exige por tanto un arduo trabajo de aprendizaje, además de un entrenamiento continuo, para convertir la palabra actor en algo digno de ser nombrado y superar así la fama de diletante que tiene la profesión.

Estas ideas de Tairov (recordemos que fue discípulo de Stanislavski) surgen en un momento en el que hay un intento de superar el monopolio de un actor de corte psicologista, cuya labor consiste únicamente en ofrecer una imitación verosímil del personaje dramático, un actor nacido de la tradición burguesa importado a su vez desde otros presupuestos artísticos. Este intento de renovación forma parte del empeño de la vanguardia por renovar la escena teatral en general y, dentro de esta, el papel del actor, cuya existencia se ve amenazada de manera radical, como lo muestran las paradigmáticas declaraciones de Eleonora Duse y Gordon Craig. Unos postulados que serán rechazados o apoyados, al tiempo que reinterpretados desde diferentes puntos de vista, por muchos renovadores de la escena de vanguardia. Sirvan como ejemplo las teorías propuestas en *El actor del futuro* y *la Biomecánica* (1929) por el actor, director y teórico ruso Vsévolod Meyerhold (también discípulo de Stanislavski) que afirma: «Puesto que la creación del actor es creación de formas plásticas en el espacio, debe estudiar la mecánica del cuerpo. Le es indispensable, porque cualquier manifestación de fuerza (también en un organismo vivo) está sujeta a las leyes de la mecánica (y, naturalmente, la creación de formas plásticas en el espacio escénico por parte del actor es una manifestación de fuerza del organismo humano)». Continúa: «el defecto fundamental del actor contemporáneo es la absoluta ignorancia de las leyes de la biomecánica» (*ib.*). En el mismo texto, también cuestiona las técnicas actorales de corte psicologista que identifica con lo burgués:

Es perfectamente natural que con los sistemas de interpretación en auge hasta el momento («visceralidad», «reviviscencia», que son la misma cosa, y que se distinguen solo por los procedimientos con que se alcanzan: la primera mediante narcosis, la segunda mediante la hipnosis), la emoción sobrepasaba siempre al actor, hasta el extremo de que este no podía responder de sus propios movimientos y de su propia voz; faltaba el control, y el actor, naturalmente, no podía garantizar el éxito o el fracaso de su interpretación. [...] En muchas cuestiones, la psicología no llega a soluciones definitivas. Construir el edificio teatral basándose en la psicología es como construir una casa sobre la arena: acabará necesariamente por caerse.

Vsévolod Meyerhold

Años más tarde, en *El actor sin paradoja* (1953) Roland Barthes, en contra también de un modelo de actuación burgués, declara:

Se discute apasionadamente sobre tal o cual actor, pero nunca se hace vacilar la moral misma de su arte; reina siempre una moral de la encarnación, es decir que, en lugar de interrogarnos acerca de la distancia del actor respecto a su público, se discute bizantinamente sobre las relaciones del actor con su personaje. Preferimos siempre entregarle al actor su carta de nobleza psicológica antes que su carta de nobleza social.

En este tema, deberíamos al menos tener el sentido de la relatividad: quizá se recuerde que en el *Noh* japonés (el teatro noble, no burgués) la expresión de los sentimientos está severamente codificada, resumida en una treintena de posiciones: la norma es aquí que el actor mate el movimiento natural para someterse enteramente a la inteligencia colectiva de su público. Por supuesto, la experiencia japonesa no es para nosotros un modelo absoluto, [...] sino simplemente una invitación a poner en duda esa «ontología» del actor en la que nos hemos instalado vanidosamente.

[...] El ideal de nuestros actores es una imitación lo más limitada posible de la verdad «psicológica» del personaje «encarnado». Y postular la imitación como valor artístico superlativo bien podría ser un movimiento propio de la cultura burguesa. [...] No es casual que se haya confinado el problema del actor, por primera vez, en los límites de un debate psicológico sobre la verosimilitud en pleno auge de la burguesía.

No estamos obligados, por lo demás, a oponer a la imitación psicológica un arte del actor estilizado (como ocurre en el *Noh* japonés); entre el arte verista de Occidente y el arte simbolista de Oriente.

Roland Barthes (2002: 121-122)

Este asunto obliga, según Barthes, a una revisión urgente y radical de las técnicas de actuación:

Nuestro arte tradicional (romántico, burgués, realista, en este punto viene a ser lo mismo) quiere englobar esencialmente al actor y al espectador en una misma visión psicológica del papel; lo ideal, para este arte, es suprimir cualquier distancia entre el personaje, su intérprete y su *voyeur*. [...] Nada gusta tanto como un actor suficientemente potente para llevar visiblemente, sobre su cara y en su voz, no solo su propia tensión física, sino también la emoción del personaje y la sentimentalidad del espectador: sudar, llorar, temblar son los signos que provocan respeto, en la medida misma en la que atestiguan una realización de la perfecta artificialidad burguesa. Puede apreciarse claramente el mecanismo de esta participación en su forma monstruosa, la afectación teatral, que no es sino el exceso de un estado de idéntica naturaleza.

Pero ¿cómo reprocharle al actor encargado del papel que haya cumplido a conciencia con las normas de un arte de lo pegajoso que todo en nuestra sociedad —conservatorios, públicos, crítica, ejemplos prestigiosos— consagra como la forma eterna del genio dramático?

Roland Barthes (2002: 123-124)

Barthes parte de esta crítica expuesta para desarrollar posteriormente un alegato a favor del modelo de actuación propuesto por Brecht, en el que no se entrará, ya que excede el objetivo de este análisis. Lo que se pretende destacar de esta crítica contra un modelo de actuación burgués es lo que tiene en común con algunas de las opiniones de Brook acerca del teatro burgués: «Una de las críticas que durante largos años han merecido eso que se llama el teatro burgués es que, al desplegar sobre el público reflejos ilusorios, no hace otra cosa que consolidar sus sueños y consecuentemente su ceguera, su incapacidad de ver la realidad» (Brook, 1987a: 262).

A pesar de los esfuerzos de múltiples teóricos y renovadores de la escena a lo largo del siglo XX, no se ha logrado elaborar una teoría global sobre el arte del actor. Imposibilidad que, por otro lado, alcanza la actualidad cuando se comprueba la diversidad de técnicas y/o métodos que ofrecen la gran cantidad de escuelas de arte dramático que proliferan por el mundo. De esta imposibilidad da cuenta Patrice Pavis (1996: 69-72) cuando trata de elaborar una teoría del actor que le sirva como modelo de «análisis semiótico», al observar que es el actor, en cualquier caso, quien ocupa el centro de la puesta en escena y todos los demás elementos giran en torno suyo.

Sí podría establecerse, *grosso modo*, una teoría del actor occidental y otra del actor oriental. La teoría del actor occidental, que va desde Diderot hasta Strasberg pasando por Stanislavski, apuesta por un entrenamiento emocional y sensorial del actor al servicio de una mimesis psicológica que explora y expone todo el abanico pasional del ser humano; entrenamiento que incluye las sensaciones kinestésicas, es decir, la «conciencia del eje del peso del cuerpo, del esquema corporal y del lugar» en el que se encuentra el resto de actores «en el espacio-tiempo». La teoría del actor oriental, en cambio, propone un trabajo más técnico «estrictamente limitado a formas codificadas y repetibles que de ningún modo dependen de la improvisación y de la libre expresión» (*ib.*). Pavis explica: «Al definir la interpretación como una «convención ficcional», nos situamos en el caso del actor occidental que juega a ser otro. Por el contrario, el *performer* oriental (el actor-cantante-bailarín), ya cante, baile o recite, realiza estas acciones reales en calidad de sí mismo, como *performer*, y no tanto como personaje que finge ser otro, al hacerse pasar como tal ante los ojos del espectador» (*ib.*). Brook va a verse influido por ambas tradiciones a la hora de desarrollar sus propósitos.

Brook recuerda que un actor hace frente a su trabajo con un instrumento delicado: su propia persona. Para el director, la sustancia humana del actor puede dividirse en tres planos, mental, sensorial y emocional³⁹, que influyen unos sobre otros expresándose a través

39. Podría recordarse aquí uno de los trabajos realizados por Nathalie de Salzmann de Etievan, discípula de Gurdijéff, que desarrolló un modelo educativo teórico, en principio al margen de las disciplinas encaminadas al despertar de los aspectos metafísicos y trascendentes, con el propósito de aplicarlo directamente en la educación de los más pequeños, en el deseo de que ya desde niños los seres humanos potenciaran las principales esferas del ser que Salzman, siguiendo a Gurdijéff, dividía en cuerpo, intelecto y emociones (*vid.* Salzmann de Etievan, N. (1950). *¡No saber es formidable! El modelo educativo Etievan*. Caracas: Genesha). Vemos cómo este desarrollo armónico de la personalidad es extensible a todas las esferas del crecimiento del ser humano y no solo a las disciplinas del actor: amar el trabajo, esforzarse, conocerse, desarrollar la voluntad, responsabilizarse de los actos realizados asumiendo las consecuencias de estos, expresar los sentimientos, buscar la verdad dentro del ser, centrar la atención y formar la conciencia, para ser cada día mejores y poder enfrentar los acontecimientos de la vida de una manera positiva.

de un cuerpo puesto al servicio del juego simbólico que representa en el escenario lo que en la vida son conflictos reales. Para ello, el actor *brookiano* debe abordar un trabajo sobre sí mismo que tiene como objetivo liberar el verdadero «yo» que está constreñido por un falso y limitante ego, ya que para Brook un «yo» liberado de las múltiples caretas, que impiden la aparición de la verdadera personalidad, convierte al actor en un ser humano abierto y flexible, preparado para encarar y encarnar los conflictos que le van a exigir los diferentes personajes a los que tendrá que dar vida a lo largo de su carrera profesional.

Primero, el actor debe trabajar sobre su cuerpo, de manera tal que su cuerpo se abra, sensible e integrado, en toda su capacidad de respuesta. Después, debe ocuparse de desarrollar sus emociones, de modo que las emociones no lo sean simplemente en el nivel más burdo, porque las emociones en bruto son manifestaciones del mal actor. Un buen actor es aquel que desarrolla en sí mismo la capacidad de sentir, de reconocer y de expresar un muy amplio espectro de emociones, desde las más burdas hasta las más refinadas. Y el actor debe profundizar su conocimiento y, por consiguiente, su capacidad de comprensión, hasta el punto de que toda su mente, su pensamiento, entre en juego, en estado de máxima alerta, para apreciar cabalmente el significado de lo que está haciendo.

Peter Brook (1987a: 389-390)

El actor es, en el universo *brookiano*, una entidad permeable y dispuesta; su función es dar cuerpo a los conflictos del personaje y al discurso de la obra a la que sirve. Para ello el actor debe eliminar de manera rigurosa todo lo que le sobra, deshacerse de la inútil, limitada y constreñida expresión de una falsa personalidad (Brook, 1987a: 117) que bloquea la verdadera expresión, aquella que no juzga y acepta todas las posibilidades.

El verdadero actor es la imitación de la verdadera persona, [...] una verdadera persona es alguien que está abierto en todas sus partes, un persona que se ha desarrollado hasta un punto tal en que puede abrirse por completo, con su cuerpo, con su inteligencia, con sus sentimientos; de manera que ninguno de esos canales esté bloqueado..., esta es la imagen ideal de la verdadera persona. Y es algo que nada puede hacer posible, salvo ciertas disciplinas tradicionales.

El teatro es la imitación de eso. El actor debe entrenarse mediante una disciplina muy estricta y precisa, y practicar exhaustivamente para convertirse en el reflejo de un hombre único. Pero solo durante periodos cortos de tiempo. Así curiosamente, el actor hace algo no demasiado diferente a lo que el iniciado busca en una tradición esotérica.

Peter Brook (1987a: 389)

Brook advierte del peligro que corre un actor si baja la guardia y se acomoda. Cuando un actor deja de hacerse preguntas, inevitablemente se estanca: un hecho que ha podido comprobar en su larga experiencia como director. Solo la búsqueda que no tiene fin, que cuestiona las soluciones y desafía las certezas, mantiene abierta una incógnita que renueva y

ayuda al crecimiento. Existen los hallazgos, pero se cae en un error, advierte, si se los toma como verdades absolutas. La clave se encuentra en seguir avanzando hacia nuevas situaciones que exijan entrega y atención, única garantía que tiene el actor de desarrollar con acierto un oficio que es sin duda sumamente delicado.

La interpretación se inicia con un minúsculo movimiento interior, tan leve que es casi imperceptible. Observamos esto al comparar la actuación ante la cámara y un escenario: un buen actor de teatro puede intervenir en una película, no así al contrario, o, al menos, no siempre. [...] En los primeros ensayos de una obra, el impulso no pasa de un simple pestañeo; incluso si el actor desea amplificarlo intervienen toda clase de tensiones psicológicas externas, y se produce un cortocircuito, para que ese pestañeo pase a todo el organismo se requiere una relajación total, que viene dada por inspiración divina o mediante trabajo. Y eso es, en resumen, lo que aportan los ensayos. En este sentido la interpretación es algo así como un médium, palabra que abarca el todo de un acto de posesión... En los actores muy jóvenes, los obstáculos son a veces muy elásticos, la penetración acaece con sorprendente facilidad y son capaces de ofrecer sutiles y complejas encarnaciones para desesperación de quienes han desarrollado sus aptitudes durante años. Más adelante, con éxito y experiencia, esos mismos actores jóvenes levantan sus propias barreras. A menudo los niños actúan con una técnica extraordinariamente natural. Los intérpretes no profesionales resultan maravillosos en la pantalla. En los profesionales adultos ha de producirse un proceso de doble vía, donde la conmoción interior debe ayudarse con el estímulo externo. En ocasiones, el estudio y la reflexión ayudan al actor a eliminar las ideas preconcebidas que le han impedido captar el significado más profundo, pero a veces ocurre lo contrario. Para comprender un papel difícil, un actor ha de llegar al límite de su personalidad e inteligencia, y se dan casos en que los grandes actores llegan aún más lejos si ensayan las palabras y escuchan al mismo tiempo los ecos que despiertan.

Peter Brook (1968b: 164)

Para Brook un actor nunca debe dejar de formarse, de lo contrario se oxida. «No estancarse como actor, o lo que es lo mismo, como ser humano, es decir», el actor debe «esforzarse en desarrollar sus cualidades artísticas». Cuando se estanca, «por mucho que haga le resulta imposible desprenderse de su propia imagen que ha robustecido una interna vaciedad. Y cuando no consigue penetrar esa coraza, el resultado es el mismo que si golpeará su imagen contra un aparato de televisión» (Brook, 1968b: 40).

Las cosas no son sencillas, pues, para el actor. Existen condiciones externas que provocan su estancamiento y que resultan difíciles de evitar: la decepcionante realidad con la que se enfrenta cada día y las tiránicas exigencias de un mercado de trabajo que dificultan sus decisiones. Ya Leopold Jessner (1925) en *El actor joven* lo dejaría claro al afirmar: «La época de la inflación, muy dañina también para el actor (triplemente dañina: porque lo llevó de lo artístico a lo mercantil, porque se vio arrastrado por la búsqueda de la oferta más alta y porque esta oferta, lanzada por una floreciente industria teatral o cinematográfica, lo condujo por la vía equivocada)».

Desafortunadamente, son pocas las veces en las que un actor puede influir voluntariamente sobre las condiciones externas que rodean su carrera profesional. La mayor parte del tiempo le es imposible organizar un entorno favorable en el que desarrollar su arte.

El actor queda devorado y confundido por condiciones que escapan a su control... El actor no puede reformar solo su profesión. [...] El intérprete es por lo general la persona que sirve de instrumento, no el instrumento. Sin embargo, cuando el problema vuelve al actor sigue sin resolverse. [...] En cuanto alcanzan cierta posición dejan de estudiar... Si desea perfeccionarse, su siguiente paso debe ser sobrepasar lo alcanzado y explorar lo verdaderamente difícil. Pero ninguno tiene tiempo para enfrentarse a este problema... Hacer una carrera y desarrollarse artísticamente no van a la fuerza codo con codo; a menudo el actor, al ir avanzando en su carrera, se estanca en su trabajo.

Peter Brook (1968b: 38-39)

Así pues, como aclara Brook, los actores también tienden a acomodarse, independientemente de la presión externa a la que están sometidos. En ocasiones surgen, ya sea por un verdadero hallazgo o en respuesta a una moda pasajera, determinadas fórmulas que resultan atractivas debido al éxito comercial que proporcionan y en las que la interpretación del actor encaja en formas que el mercado demanda. Entonces el actor se dedica a satisfacer una exigencia absurda que lo obliga a sellar su trabajo. Se crea así un círculo vicioso que funciona mientras ofrece beneficios económicos, pero que a largo plazo resulta pernicioso. Es necesario un gran esfuerzo para evitar la trampa que esto supone, un sacrificio que consiste en saber desprenderse a tiempo del hechizo. Superar este obstáculo es una tarea harto complicada, pero no imposible.

Ha habido épocas en la historia del teatro en que la labor del actor se ha basado en ciertos gestos y expresiones aceptados: congelados sistemas de actitudes que hoy día rechazamos. Quizá sea menos claro que el polo opuesto —la libertad del método del actor en elegir lo que sea de los gestos de la vida cotidiana— resulta también restringido, ya que al basar sus gestos en su observación o en su propia espontaneidad, el actor no realiza una profunda creatividad. Busca en su interior un alfabeto que también está fosilizado, puesto que el lenguaje de signos de la vida cotidiana no es el de la invención, sino el que corresponde al condicionamiento del actor. Sus observaciones sobre el comportamiento humano son a menudo observaciones de proyecciones suyas. Lo que cree espontáneo está filtrado y comprobado muchas veces.

Peter Brook (1968b: 166-167)

Para Brook no existe la menor duda de que ser un actor, un buen actor, que crece y se enriquece como ser humano en el ejercicio de su profesión, es una tarea que requiere de una vocación extraordinaria. El ámbito de su trabajo es un frente abierto a muchos tipos de relación. Un oficio que guarda una relación muy estrecha con dos palabras de suma im-

portancia: la «distancia» y la «presencia» (*distance and presence*) (Brook, 1987b: 66). Con la distancia el actor mantiene a raya algunos aspectos de su personalidad, elimina ciertos impulsos subjetivos, porque existe el deseo de que una imagen que trasciende lo personal se haga presente; el actor toma conciencia y control sobre lo que hace en el escenario. Con su presencia, el actor impregna la escena de aquello que capta la atención y moviliza las emociones; mantiene una relación verdadera con el mundo imaginario que representa la escena; cree y hace creer que aquel mundo imaginario existe realmente y comparte esta experiencia con los espectadores. Ni la moral ni la impostura ayudan a este cometido. Tampoco la deshumanización voluntaria del intelecto. Lo único valioso es el vínculo sincero que el actor establece consigo mismo y con su entorno, y el equilibrio en estas relaciones es lo que puede proporcionar la verdadera libertad. «El verdadero actor sabe que la auténtica libertad se produce en el momento en que lo que procede del exterior y lo que sale de dentro forman una perfecta combinación» (Brook, 1993a: 85).

La tarea más difícil para un actor es ser sincero y al mismo tiempo mantenerse distante; al actor se le ha dicho incontables veces que lo único que necesita es sinceridad. El tono moral de la palabra origina gran confusión. [...] El arte interpretativo es en muchos aspectos único en sus dificultades, ya que el medio expresivo del actor es el traicionero, mudable y misterioso material de sí mismo. Se le pide que comprenda por completo y al mismo tiempo que se distancie. [...] Esto es prácticamente imposible pero esencial, y fácilmente se pasa por alto. Con demasiada frecuencia los actores montan su trabajo con restos de doctrina, no por culpa suya, sino por la influencia de las mortales escuelas que existen en el mundo.

Peter Brook (1968a: 174)

«Presencia», por tanto, no es para Brook antónimo de «distancia». «La distancia es un compromiso con el significado integral, la presencia es un compromiso absoluto con el momento vivo; y ambas van juntas» (Brook, 1987a: 118). «Cuanto más se adentra el actor en su tarea interpretativa, más requisitos se le pide que separe, entienda y cumpla simultáneamente. Ha de dar vida a un inconsciente estado del que es por entero responsable. El resultado es una totalidad, [es] indivisible; por otra parte, la emoción está iluminada de continuo por la inteligencia intuitiva, con el fin de que el espectador, si bien solicitado, asaltado, enajenado y obligado a valorar de nuevo, termine por experimentar algo igualmente indivisible. La catarsis no ha sido nunca una simple purga emocional, sino una llamada a la totalidad del hombre» (Brook, 1968b: 188).

«Cuanto más entiende el actor su función exacta en todos los niveles, tanto más certera y fructífera resulta su búsqueda de la más justa clave interpretativa» (Brook, 1987a: 118). La tarea del actor consiste en un trabajo de confrontación e impacto: la confrontación consigo mismo para tener noción de las trampas, trucos y clichés que lo alejan del verdadero trabajo, y el impacto de descubrir el potencial oculto del que dispone y de los recursos que no utiliza, el impacto de tomar conciencia de lo que significa ser actor en toda su dimensión.

4.2. LA RELACIÓN ACTOR-DIRECTOR

El material del que el actor se vale para dar forma a sus creaciones artísticas es su propia persona. Un material del que el actor no puede desprenderse, distanciarse físicamente ni obtener una visión externa. Ese hecho es innegable. Es imposible emigrar del propio cuerpo para observar qué ocurre, para ser testigo externo de su comportamiento: qué formas adopta o qué resultados ofrece. «Mientras cualquier otro artista, tanto durante el trabajo mismo como después de su acabado, tiene la posibilidad en cualquier momento de observar físicamente su obra y controlarla, dado que puede cambiar a voluntad el ángulo de visión, la distancia y la iluminación, al actor le es vetada esta importante posibilidad» (Tairov, 1923).

La visión que posee el actor sobre su propio trabajo siempre se encuentra limitada por esta circunstancia. Un actor no puede hacerse cargo satisfactoriamente de un personaje si no es con el apoyo de un director de escena (Brook, 1987a: 141-142). El actor, y este es un asunto importante en el desarrollo de su trabajo, necesita de dicha mirada externa. Mientras él es sensible a sus percepciones internas, a las sensaciones que percibe para tener un criterio agudo sobre su propio juego interpretativo, el director actúa como referente y observador externo que guía su trabajo. El director ayuda al actor durante el proceso de ensayos a encontrar los impulsos necesarios para sacar a la luz los conflictos que exige el personaje que interpreta. «El director escénico puede y debe ayudar al actor en este proceso. Pero [al mismo tiempo] debe actuar con la máxima precaución y adaptarse con delicadeza a la individualidad del actor» (Tairov, 1923).

Durante el proceso de ensayos que preceden a la representación, el director es el único oyente y el único espectador, el compañero indispensable para la actuación. Solo que aquí, la interacción mutua se hace más fuerte, más concreta, más activa. Tiene que poder ser femeninamente receptivo y al mismo tiempo masculinamente productivo y, por último, comportarse como un espejo absolutamente neutral, que devuelva al actor una imagen fiable de su relación. Pues el actor no puede escucharse ni verse a sí mismo, y siendo él personalmente una parte esencial de su obra, no puede distanciarse de sí, como el pintor de su cuadro o el músico, el escultor y el poeta de su creación.

Max Reinhardt (1915)

El director estimula las corrientes ocultas bajo la superficie del texto que el actor se encarga de transformar en forma inteligible. El director necesita al actor como vehículo de expresión: un cuerpo que encarna y expresa el conflicto dramático de la obra, y el actor necesita al director para dar vida a dicho conflicto a través de su personaje. Afirma Brook: «El actor necesita al director porque el director está para forzar lo que no va a pasar por sí mismo. Es, otra vez, el reto. El director necesita el reto de los actores para sacar lo que puede hacer un director. El trabajo que busco siempre se basa en esos dos elementos: la riqueza interna de un grupo humano con sus impulsos y la llamada proce-

dente del exterior, que es el material o la dirección, pero hay que poner algo en el reto» (*apud* Croyden, 2003a: 74).

Brook presta especial atención a la tentación que acecha a muchos actores de imponer al proceso creativo sus propias fantasías idealizadas sobre la obra y el personaje. El director, afirma, está obligado a mantener un delicado equilibrio entre aquello que recoge y aquello que descarta. Ayuda al actor a traspasar sus límites y superar la acotada noción de realidad que se encuentra encerrada en los muros de su personalidad, sin llevarle por ello a perder su particularidad.

El director desafía constantemente a los actores para colocarlos en la senda del objetivo común. «El director está allí para atacar y ceder, provocar y retirarse, hasta que comience a aflorar la invisible materia. [...] Ningún director impone una manera de actuar. A lo sumo, capacita al intérprete para revelar su propio arte, que sin su ayuda podría quedar oscurecido» (Brook, 1968b: 163). Descifrar el misterio de una obra no depende únicamente de la destreza o ingenio particulares. El director indica las pautas que ayudan a discernir las intuiciones verdaderas de los sentimientos indulgentes que desvían del sentido, pues este puede verse viciado por un exceso de afectividad con el asunto del que trata la obra. La inclinación por un texto determinado surge de la afectividad que despierta, y esta puede estimular la creatividad, pero también puede llegar a obstaculizar el trabajo. Para Brook, el amor y la pasión por el contenido de una obra deben estar atemperados por la certeza de que cualquier visión personal nunca puede ser más importante que la obra misma (Brook, 1987a: 133).

Brook opina que, al igual que el autor y el director, el actor debe mantener un delicado equilibrio entre su mundo interno y una realidad más amplia que existe fuera de él. «Para que una obra se parezca a la vida debe existir un constante movimiento de ida y vuelta entre el punto de vista social y el punto de vista personal; en otras palabras, entre lo individual y lo general, entre lo íntimo y lo público» (Brook, 1987a: 85).

De igual forma que nunca concluye sus puestas en escena, Brook no deja que un actor encaje su personaje en una forma definitiva. Esto, más que una decisión, es una necesidad que lo teatral le exige. El teatro, al igual que la vida, posee esta incertidumbre: la inquietud que anhela una garantía que no puede darse, aunque el deseo nos haga creer lo contrario, la de creer que hemos encontrado la fórmula definitiva. Esta imposibilidad es inherente al teatro y aprehenderla puede dar la clave para alejarse del teatro mortal. De aquí surge la leyenda sobre los cambios de última hora que Brook efectúa antes del estreno de sus espectáculos y que vuelven locos no solo a los intérpretes sino a muchos miembros del equipo artístico, por no hablar de los productores. En su opinión, un actor debe ser capaz de modificar sus conclusiones: permanecer abierto, flexible, y estar atento y presto a no dar nunca nada por sentado. Debe estar dispuesto a dejarse influir por las decisiones del director, ya sea durante el proceso de creación o en el transcurso de las representaciones. La creatividad de un actor se contrasta con la visión del director, de manera que juntos separan el grano de la paja durante el periodo de ensayos. «La dirección [de actores] implica muchas cosas. Debes intentar hacer que los ensayos sean interesantes. Tienes que hacer que sea más emocionante para una persona tra-

bajar así que así. También es evidente que no cogería a alguien que se sintiera asustado, y tan ansioso y que necesitara tanta seguridad que, si cambiase algo, se quedase anulado» (*apud* Croyden, 2003a: 312). Pero una vez concluida esta etapa, el diálogo continúa hasta la última representación. «La verdad en el teatro es una verdad múltiple, conjunta, conformada por todos los elementos que están presentes en determinado momento, si es que se produce una cierta y determinada combustión» (Brook, 1987a: 188).

De este modo se hace posible una cooperación entre el intérprete y el director en un ambiente de confianza, necesaria para evitar el peligro de una relación basada en el miedo, el desprecio, la frialdad o la presunción, con la que nunca se podrá obtener un resultado satisfactorio. La única forma de que algo interesante ocurra sobre un escenario es manteniendo en todo momento una actitud relajada que permita cultivar una escucha atenta y flexible durante el periodo de ensayos. La relación actor-director depende de un quehacer conjunto que surge de un intercambio basado en la escucha. Algo prioritario, a lo que Brook no deja nunca de apelar: «El valor de escuchar, hay una atención a través de la cual cobras conciencia» (*apud* Croyden, 2003a: 305). «Escuchar es más importante que hacer, [...] hacer es el resultado de escuchar bien» (*ib.*: 306).

En ese sentido, para Brook el *casting* de actores puede convertirse en un importante factor limitante. En su opinión, imponer un reparto *a priori* supone un riesgo que es necesario evitar. No se puede saber de antemano lo que dará de sí un actor. Un *casting*, por su carácter severo e inmediato, no puede revelar lo que sí logra un proceso creativo sin exigencias prematuras. Es importante disponer del espacio y el tiempo necesarios para llevar a cabo un trabajo en profundidad. Hay que dejarse sorprender por todo aquello que puede revelar la paciencia y la relajación, aquello que está oculto y que ilumina al personaje.

Resulta inútil la mayoría de los intentos de determinar por adelantado lo que un actor no puede hacer. Nuestro interés por un actor radica en su capacidad de manifestar rasgos insospechados durante los ensayos, la decepción nos llega cuando comprendemos que un intérprete es incapaz de sorprendernos. Pretender que se puede hacer un reparto con conocimiento de causa es simple vanidad: resulta preferible contar con el tiempo y con las condiciones necesarias para arriesgarse. El peligro de equivocarse queda compensado por la posibilidad de esas inesperadas revelaciones. Ningún actor permanece estancado por completo en su carrera.

Peter Brook (1968b: 155)

Hay que recordar que actor y director realizan, durante el proceso de ensayos, una labor delicada que requiere la más absoluta intimidad. Para ello deben disponer de un espacio privado, amplio y confortable, donde crear una atmósfera de trabajo adecuada. Un lugar donde pueda brotar el mundo de las emociones. Allí,

el director ha de calibrar el tiempo: sentir el ritmo del proceso y observar sus divisiones. Hay un tiempo para discutir los esquemas generales de una obra, y otro para olvidarlos, para descubrir lo que solo cabe encontrar mediante la alegría, la extravagancia, la irresponsabili-

dad. Hay un tiempo en que nadie debe preocuparse del resultado de su esfuerzo. Por lo general, me niego a permitir que alguien de fuera asista a los ensayos, ya que a mi entender el trabajo es privilegio y, por tanto, privado. [...] Además un ensayo puede ser incomprensible.

Peter Brook (1968b: 187)

En la obra, uno se propone descubrirla en relación muy íntima con un grupo de actores. Y este trabajo de grupo, largo, difícil y siempre cambiante, tiene como objetivo conseguir una revelación del material de la obra que solo puede conseguirse a través del trabajo de los actores. Eso significa que los actores ponen sobre la mesa todo su talento, incluyendo su inteligencia, facultades, críticas e imaginación. Todo lo que tienen se emplea para este fin. Así que, obviamente, el periodo de ensayos será para desarrollar la forma. Cosas difíciles.

Peter Brook (*apud* Croyden, 2003a: 40)

La falsa idea de que pueden existir triunfos personales alimenta egos que pueden bloquear la dinámica del proceso creativo. Los elementos de un proceso teatral no funcionan de manera aislada, encajan si encuentran la sintonía común que les permite emitir un sonido armónico. Brook afirma que hay que crear la estructura y los «tempos» adecuados para que circulen libremente el «ritmo» y la energía del espectáculo. La solución pasa por la unión de todos los elementos que funcionarán como un todo. «Hay algo de lo que hablo con los actores cada día, que es la energía y el ritmo. Cuando sale bien, es realmente natural. En otras palabras, nace de que el grupo actúe en conjunto como un equipo, [...] el ritmo está ahí cuando todo el mundo actúa bien. Por ese motivo no se puede imponer, [...] el ritmo sutil se da cuando todo el grupo actúa de verdad como un equipo. Entonces consigues algo más satisfactorio» (*apud* Croyden, 2003a: 319).

Por último, la responsabilidad del director en relación con el trabajo del actor no termina para Brook con el estreno del espectáculo. Su obligación continúa para velar por su vitalidad y evitar su decadencia. La vida de un espectáculo evoluciona hasta que muere, ya sea naturalmente o por las exigencias que el mercado le impone. En cualquier caso, es tarea del director mantener la calidad de su obra hasta el último momento. «El director no está libre de responsabilidad —es totalmente responsable—, y tampoco está libre del proceso que sigue la obra, sino que es parte de él» (*ib.*).

4.3. EL CUERPO DEL ACTOR

El cuerpo del actor debe reaccionar a la mínima presión, igual que el violín mágico de Stradivarius, y dar expresión, en el torrente de la acción, a las más finas vibraciones de su voluntad anímica.

El cuerpo de un actor contemporáneo no es un Stradivarius, sino una balalaica de tres cuerdas en la que por necesidad solo se puede tocar una canción de moda u otra melodía «realista» del estilo, pero que se muestra completamente inadecuada para la reproducción de una imagen sonora más compleja.

Alexander Tairov (1923)

Un cuerpo físico es necesario para expresar, sobre un escenario, la gama infinita de matices que posee la personalidad del ser humano. Algo que no es posible, o al menos no sería suficiente, con la «supermarioneta» por la que abogaba Gordon Craig. Brook está sin duda del lado del actor. Para él el cuerpo del actor es, al margen de la palabra, un instrumento capaz de emitir un amplio y complejo abanico de posibilidades expresivas que funcionan como un sistema de comunicación independiente. Como consecuencia, Brook cree que hay que desarrollar y potenciar todas las posibilidades del cuerpo. Esta es una de las tareas más importantes que debe acometer un actor durante su formación y que debería prolongarse todo el tiempo que dure su carrera profesional.

El cuerpo del actor es un instrumento cuyas capacidades deben desarrollarse al máximo de sus posibilidades. Se sobrepasa de esta manera, según Brook, el uso limitado que hacen del cuerpo la mayor parte de los intérpretes. Un actor eclipsa su cuerpo si no lo trabaja voluntariamente, si no toma conciencia de sus carencias expresivas y resistencias emocionales. El cuerpo del actor debe ser el complemento perfecto, el apoyo imprescindible a las palabras; debe decir o no decir antes de que el mensaje se transforme en lenguaje hablado. El cuerpo es la caja de resonancia del arte del actor, afirma el director, y añade: «Para hallar una cualidad viva, uno debe ser sensible al eco, a la resonancia producida por el movimiento [del] cuerpo» (Brook, 1993a: 86). «Debemos conocer exactamente qué elementos crean este misterioso movimiento de vida y cuáles impiden su aparición. El elemento fundamental es el cuerpo, [...] el instrumento del cuerpo es el mismo en todas partes, lo que cambia son los estilos y las influencias culturales» (Brook, 1993a: 27).

Brook apuesta por un desarrollo armónico del cuerpo que abarque tanto sus condiciones físicas como sus aspectos sensibles. Para ello, el primer paso es el entrenamiento de una conciencia activa que proporcione un cuerpo atento, relajado y sensual, capaz de mantener una relación de equilibrio entre su mundo interior y el entorno.

Cuando nuestros actores realizan ejercicios, lo hacen para desarrollar su sensibilidad y no sus habilidades acrobáticas. Un actor que no realiza jamás ningún ejercicio «actúa de los hombros hacia arriba». [...] En realidad, es muy fácil ser sensible en el lenguaje, el rostro o los dedos, pero la naturaleza no nos ha dotado de la misma sensibilidad en el resto del cuerpo y habremos de esforzarnos para obtenerla en la espalda, las piernas o el trasero. Sensible significa que el actor está en contacto con todo su cuerpo en todo momento. Así, cuando el actor inicia un movimiento, sabe exactamente dónde se encuentra cada miembro. Un cuerpo sin entrenar es como un instrumento musical desafinado. Cuando el instrumento del actor, su cuerpo, se afina mediante ejercicios, las tensiones y costumbres perniciosas desaparecen. Entonces está preparado para abrirse a las posibilidades ilimitadas del vacío. Pero ha de pagar un precio: frente a ese vacío desconocido hay, naturalmente, miedo. Aunque se tenga una larga experiencia como actor, cada vez que uno empieza de nuevo, cuando se encuentra al borde de la alfombra, reaparece ese miedo al vacío dentro de uno mismo y al vacío en el espacio. Enseguida trata de llenarlo para disipar el miedo, para tener algo que decir o hacer. Se necesita una auténtica confianza para quedarse sentado inmóvil o guardar silencio. Una gran parte de nuestras manifestaciones excesivas e innecesarias son

el resultado del terror a no seguir estando ahí si no demostramos de alguna manera que existimos todo el tiempo. [...] 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. Es importante para todos los actores reconocer tales obstáculos, que en este caso son naturales y legítimos.

Peter Brook (1993a: 30-31)

Brook dice que todos los cuerpos poseen un ritmo natural y equilibrado en su interior hasta que queda bloqueado. El actor tiene que trabajar para recuperar dicho equilibrio: un cuerpo fluido, libre de tensiones, que le permita ser la imagen del mundo que representa en escena.

Por último, es necesario añadir que, en opinión de Brook, si el teatro representa la vida, los actores deben representar al género humano al completo. Por esta razón son necesarios todo tipo de intérpretes, «actores pequeños, gordos, [...] altos y esbeltos, [...] es necesario porque es la vida lo que mostramos. Pero es muy importante —y ahí es donde estriba la relación con el actor oriental— que el cuerpo gordo y torpe, y el joven y ágil tengan una sensibilidad igualmente desarrollada» (Brook, 1993a: 30).

4.4. EL ACTOR Y EL VACÍO

Para mí, lo significativo es que un actor puede estar parado sobre el escenario sin hacer nada y sin embargo atrapar totalmente nuestra atención, mientras que otro, haga lo que haga, no logrará interesarnos nunca, [...] en esta pregunta podemos hallar el punto a partir del cual se pondrá en marcha todo nuestro arte.

Peter Brook (1987a: 388)

Para ponerse a trabajar, Brook solo necesita un actor y un «espacio vacío». Un actor que se enfrenta al vértigo de un espacio libre y que se vacía para formar una unidad con él. Cada acción que efectúa limita el espacio y lo significa. De esta manera el actor nunca se encuentra separado del entorno en el que actúa. Existe la posibilidad de la conciencia de una «experiencia directa. [...] El espacio se llena de auténtica creatividad cuando uno no busca seguridad» (Brook, 1993a: 33- 34).

Existe, en opinión de Brook, un actor que no se agarra a nada porque no necesita salvarse; no llena su cabeza con fórmulas e ideas que en apariencia le ofrecen seguridad, por el contrario, se vacía y se predispone a la acción del momento presente.

En el teatro es posible experimentar la realidad absoluta de la extraordinaria presencia del vacío, comparada con el pobre revoltijo de una cabeza atestada de pensamientos. ¿Cuáles son los elementos que perturban el espacio interior? Uno de ellos es la racionalización excesiva. ¿Por qué insiste uno en preparar las cosas de antemano? Casi siempre se hace para luchar contra el miedo de quedar en evidencia. [...] Podemos decir que el verdadero artista está siempre dispuesto a realizar cualquier sacrificio para alcanzar un momento de

creatividad. [...] Todo lo que es convencional, todo lo que es mediocre está relacionado con este miedo. El actor convencional sella su trabajo, y sellar es un acto defensivo. Para protegerse a uno mismo, uno «construye» y «sella». Para abrirse, han de derribarse todos los muros.

Peter Brook (1993a: 33-34)

Existe, por tanto, una única realidad para el actor: la realidad de la escena presente en la que, despojado de certezas, se expone y se arriesga. Cuanto más se arriesga, más experimenta el vacío de un puro equilibrio por el que circula la vida y la magia de la verdadera creatividad. En opinión de Brook, no hay razón que justifique la reproducción conservadora de formas muertas basadas en productos del pasado. No hay nada que perder puesto que no se tiene nada, en todo caso una falsa ilusión. Atento a lo que ocurre, el actor percibe la relación de fuerzas que se establecen y se deja transformar por ellas. Vacío y despojado de sí mismo, permanece alerta con sus cinco sentidos, con el pensamiento, la emoción y el cuerpo en perfecto equilibrio, sensible a lo que ocurre y a lo que le ocurre. Solo entonces podrá llenar de sentido la representación, imaginando el mundo de la obra a través del juego de su personaje. «Para que las intenciones de un actor sean totalmente claras, con una tensión intelectual, unos sentimientos verdaderos y un cuerpo equilibrado, los tres elementos —pensamiento, emoción y cuerpo— deben estar en perfecta armonía. Solo entonces el actor cumplirá el requisito de ser más intenso en un corto intervalo de tiempo de lo que es en su casa» (Brook, 1993a: 26).

Entrar vacío al escenario significa confiar en la capacidad de respuesta de tal disposición. El cuerpo reacciona porque la imaginación se halla al servicio del momento presente y de las circunstancias que componen el universo de la obra que está representando. Inmerso en el juego de la representación, despierto y consciente, el actor queda dotado de una hermosa ligereza. El actor que entra vacío al escenario «casi nunca queda marcado por su esfuerzo. En su camerino, después de interpretar un papel agotador, se halla relajado, resplandeciente. Al parecer es muy saludable el paso de fuertes sensaciones a través de alguien inmerso en una dura actividad física. [...] Tanto la risa como las sensaciones intensas despejan escombros del sistema; en este aspecto son lo opuesto a lo que deja huella ya que, como todas las purificaciones, hacen que todo quede limpio y nuevo: [vaciado del peso de lo superfluo]» (Brook, 1968b: 202).

4.5. LA CREACIÓN DEL PERSONAJE

La frase de Stanislavski «construir un personaje» es desorientadora, ya que un personaje no es algo estático ni puede construirse como si se tratara de una pared.

Peter Brook (1968b: 171)

Construir un personaje es en realidad el acto de fabricar una falsificación convincente [...] de falsificaciones temporales, sabiendo que, aunque un día creas que has descubierto el personaje, esto no puede durar. [...] La auténtica forma solo llega en el último momento, a veces incluso después, [...] el auténtico proceso de construcción implica al mismo tiempo una especie de demolición. Esto significa aceptar el miedo. Toda demolición crea un espacio peligroso en el que hay menos muletas y apoyos.

Peter Brook (1993a: 34-35)

Crear un personaje realizando una reflexión profunda sobre su psicología y acercarse al mismo con humildad y respeto es algo que seguramente todos los actores entienden como necesario. Ambas cosas son efectivamente necesarias pero, en opinión de Brook, no suficientes. La creación de un personaje siempre necesita además de un trabajo práctico mucho antes, durante y después del trabajo reflexivo (Brook, 1999: 32). La experiencia, la observación y la imaginación deben estar puestas al servicio de la acción. El trabajo práctico consiste en proponer imágenes sugestivas en un espacio libre donde el personaje revela su vida. Una vez que está vivo adquiere una esencia, pero seguirá creciendo en matices hasta que muera definitivamente con la última representación. Para ello, como primer paso, Brook propone a los actores destruir sus propios personajes, aquellos que obstruyen el trabajo impidiendo mostrar una cara limpia y real del ser humano. En opinión de Brook, no existe discusión en el hecho de que el actor debe impregnarse del mundo de la obra y de sus conflictos libre de prejuicios. «Ningún actor puede contemplar al personaje que le ha tocado como un observador imparcial; tiene que sentirlo desde dentro, como una mano dentro de un guante, y si permite que por una vez lo asalte la tentación de juzgar, pierde el rumbo» (Brook, 1987a: 234). Pero, como ya se ha dicho, para poder acercarse a sus personajes libre de prejuicios, el actor tendrá que liberarse de sus propios personajes. Brook no se refiere a la loable intención que supone estar de acuerdo con esta idea, sino al empeño que hay que poner para que el propio cuerpo del actor responda a este hecho durante el transcurso de los ensayos y de las representaciones. El actor debe eliminar todo aquello que enturbie o limite el potencial de su capacidad creativa, liberarse y comprender que cualquier personaje que interprete es infinito en sus matices y que no puede poner por tanto límites a su propia personalidad. Un actor solo puede dar respuesta a tal grado de exigencia con una ardua y prolongada preparación. El actor debe estar dispuesto a mantener su personaje siempre inacabado. Se trata de un ejercicio de exploración sin tregua. Construir un personaje no significa concluir la imagen de un ser humano inmutable, como si fuera una escultura, con la intención de que se le admire durante las representaciones. El proceso consiste en la preparación de un nacimiento, un desarrollo vital y una muerte que, como ya se ha dicho, coincide con la del espectáculo. Por tanto, Brook recuerda que la obligación del actor consiste en mantener viva la llama del personaje hasta el final. «El actor que trata de fijar su actuación está haciendo algo que es antivida. Así como debe mantener cierta coherencia en lo que está haciendo, porque de lo contrario su actuación sería caótica, cuando habla, cada

línea de su discurso puede llevarlo a que se abra cada vez a una música enteramente nueva, y los puntos radicales de ese fenómeno se hacen circulares» (Brook, 1987a: 164).

Por otra parte, el director señala que «en el teatro [...] ya no necesitamos de ninguna manera estar atados al personaje o la trama. Podemos no utilizar ninguna de estas muletillas tradicionales, y al mismo tiempo seguir siendo reales, dramáticos y profundos» (Brook, 1987a: 63). Proponer una imagen del mundo y de la vida no significa desplegar un abanico de trucos teatrales sobre la escena. Por el contrario, mostrarse abierto y sensible al juego escénico es lo que hará surgir la verdad dramática. Brook propone un salto al vacío en el que el actor, en vez de caer, asciende creativamente, liberado de la exigencia de un resultado conservador. Hay que recordar que el teatro para Brook comienza con un espacio vacío y alguien que lo transita. Una presencia humana que provoca una tensión escénica no determinada. El actor encuentra a su personaje, no lo construye sobre un espacio sin condiciones. «Presentarse ante el público sin defensa y desprevenido, [...] eso es exactamente lo que debe hacer un actor. Ha de destruir y abandonar sus resultados incluso si lo que va aprendiendo parece casi lo mismo. [...] Y esta es la única manera de que un papel nazca en lugar de construirlo. El que ha sido construido es el mismo todas las noches» (Brook, 1968b: 172).

En opinión de Brook, definir y acomodarse en una forma es, pues, matar al personaje, y matar al personaje es destruir el significado del conjunto. Si un actor alcanza alguna certeza en el proceso creativo, puede valerse de ella como medio en el que apoyarse provisionalmente, pero nunca como un lugar en el que echar raíces. Es cierto que definir ciertos aspectos del personaje ayuda en el avance, allana el camino, limpia la maleza y crea los parámetros en los que se moverá dentro del mundo de la obra, pero una vez que la definición ha cumplido su cometido, hay que destruirla (aunque siempre quedarán residuos) y seguir adelante con la exploración (*vid.* Croyden, 2003a: 122).

La preparación del personaje implica el estudio riguroso y consciente del material. La exploración necesita combinar el riesgo con la prudencia. Hay que poner a prueba constantemente el material sin miedo a equivocarse. Entonces el actor se da cuenta de que crear un personaje es exactamente lo opuesto a construirlo. Brook insiste en demoler, desbaratar, echar abajo todas las inhibiciones que constriñen la musculatura del actor y dificultan su proceso creativo. El actor vaciado de sí mismo deja que la piel del personaje cobre vida a través de él. «La creación debe surgir de un choque entre el material en bruto dentro del actor y el material con el que se enfrenta. Y son él —el actor— y eso —el material— luchando juntos» (*apud* Croyden, 2003a: 75). «El intérprete ha de hacer frente a dos exigencias opuestas. Se siente tentado al compromiso, o sea, a rebajar la intensidad de los impulsos del personaje para seguir las necesidades escénicas. Sin embargo, su verdadera tarea se encuentra en la dirección contraria: hacer al personaje vívido y funcional. ¿Cómo? Ahí es donde se requiere la inteligencia» (Brook, 1968b: 185-186).

Otra cuestión a tener en cuenta, según Brook, es que un actor no tiene capacidad infinita para interpretar todos los personajes posibles; su personalidad es flexible hasta cierto punto. Puede ofrecer un amplio abanico de posibilidades, pero existen limitaciones. No obstante, este hecho no puede servir de excusa para estrechar el círculo y delimitar el campo de

acción en el que es capaz de moverse un actor. Una autorreferencialidad exacerbada convierte al actor en una caricatura de sí mismo. Es necesario que amplíe sus registros. Pero también es habitual ver a actores interpretando papeles en los que simplemente no encajan. Un actor es un profesional versátil de ricas y amplias posibilidades al tiempo que «ha de tener la semilla de aquello que se convertirá en el personaje» (*apud* Croyden, 2003a: 157). Este dato es importante a la hora de afrontar un reparto. Un personaje no se revela por una mera caracterización o la habilidad para imitar ciertos patrones de comportamiento; aquí reside la dificultad, el actor debe intuir qué parte de sí mismo presta al personaje. De alguna manera, al revelar al personaje revelará una parte de sí mismo. Un actor no se esconde tras el personaje, sino que muestra al ser humano en toda su dimensión. En cualquier caso, en opinión de Brook, no habría donde esconderse. El escenario siempre delata a quien lo ocupa.

Los actores [...] creían que su trabajo consistía en presentar a su personaje lo más completo posible, todo en una pieza. Eso significaba que el actor concentraba su capacidad observadora e imaginativa en la búsqueda de detalles adicionales para su retrato. [...] Nadie le había dicho al actor que podía haber otro objetivo, [...] [que] cada actor ha de estar al servicio de la acción de la obra, pero que le resultará imposible saber a qué sirve hasta que no entienda cuál es la verdadera acción de la pieza, su verdadero propósito, desde el punto de vista del autor y en relación con las exigencias de un mundo exterior que se transforma, así como en qué lado se encuentra en las luchas que dividen el mundo. Solo cuando comprenda exactamente lo que se le pide, lo que debe realizar, captará de manera adecuada su papel. Cuando el actor se vea en relación con la totalidad de la obra, no solo se dará cuenta de que la excesiva caracterización se opone a menudo a las necesidades de la pieza, sino también de que demasiadas características innecesarias trabajan en su contra y hacen menos convincente su interpretación.

Peter Brook (1968b: 113)

Brook añade que su «interés se concentra en la posibilidad de lograr en el teatro una expresión ritual de las verdaderas fuerzas rectoras de nuestro tiempo, ninguna de las cuales [...] alcanza a ser revelada en la anécdota o en la caracterización, ni por los personajes ni por las situaciones» (Brook, 1987a: 57).

4.6. LA «DOBLE IMAGEN»

El actor de teatro tiene [...] un doble estatuto: es persona real y presente y, «al mismo tiempo», personaje imaginario, ausente, o al menos situado en «otro escenario».

Patrice Pavis

Brook propone la existencia de dos mundos: «el mundo del día a día y el mundo de la imaginación, otros niveles de la realidad, [...] cuando los niños juegan, pasan de un mundo a otro continuamente, de forma muy natural y libre. [...] No hay confusión. Pueden

coexistir, hay libertad total entre los dos mundos. Y eso es algo que los niños tienen y que después pierden» (*apud* Croyden, 2003a: 91).

Al hilo de esta argumentación, el director de cine y teatro Max Reinhardt narra una curiosa anécdota:

Cuando mi hijo pequeño construye un tranvía de un primitivismo envidiable con un sofá y dos sillas, me reclama que crea en él tan incondicionalmente como él mismo. A cambio, él recompensa este acto de fe con una asombrosa serie de realizaciones actorales. Él es jefe de tren, maquinista, viajero, mozo de equipajes y locomotora en una persona. Vive completamente cada uno de estos diferentes papeles, ejecuta todos sus movimientos y sus tareas, y resopla y bufa como una máquina viviente. Está tan absolutamente convencido (y merece la pena verlo) que yo también creo en todo eso. Pero en su ardiente celo nunca olvida que todo aquello no es más que un juego, un jovial y dichoso juego.

En este cotidiano acontecimiento infantil se encuentra la única verdad para el arte del actor. La dicha de la interpretación artística está en la alfombra mágica sobre la cual el actor es transportado hasta tierras y tiempos extraños y al interior de almas ajenas.

Pero incluso en medio de la conmoción más fuerte, de la ira más salvaje y del dolor más profundo, la dichosa jovialidad de la interpretación se entremezcla con la consciencia que observa y que incluso participa desde la sala.

Max Reinhardt

Este juego en el que coexisten dos mundos a un tiempo, Brook lo denomina la «doble imagen». La «doble imagen» es esa asombrosa capacidad que tenemos los seres humanos de desdoblar la realidad a través de la imaginación; la realidad cotidiana coexiste con una realidad imaginada. Esta nueva situación se convierte en una verdad momentánea, simbólica y representativa. Los niños, como hemos visto en la anécdota narrada por Reinhardt, transitan con facilidad de lo real a lo imaginario y viceversa: convierten una habitación en una estación de tren o en un barco pirata, y vuelven a su realidad cotidiana en un abrir y cerrar de ojos sin que lo ocurrido les resulte extraño o ajeno. Esta capacidad, advierte Brook, pierde intensidad con el paso de los años, ya que el cuerpo físico y la imaginación se oxidan y endurecen. Esta es la razón por la que el actor debe entrenar y ser activo en el uso del cuerpo y la imaginación. Su profesión consiste básicamente en ser diestro en este juego de la «doble imagen». En palabras de Brook:

La doble imagen es aquella mediante la cual, a través de la imaginación y del juego, se construye una realidad en el aquí y ahora de la representación, diferente y paralela a la real, pero que en ningún momento genera ningún tipo de confusión. [...] En cualquier forma teatral donde el público y los actores están compartiendo el mismo espacio, surge la posibilidad de la doble imagen. La doble imagen es aquello que aparece siempre a través del juego. Todos los juegos infantiles se basan en esa idea. [...] Y esa doble imagen constituye la fuerza, el poder y el sentido de todo lo que tiene que ver con el teatro.

Peter Brook (*apud* Croyden, 2003a: 199)

Así, el actor cree en aquello que propone y se lo hace creer a los espectadores. Se establece el juego de una ilusión cambiante que estimula la imaginación. El teatro es artificial en tanto que convención, pero verdadero y lleno de sentido cuando es «inmediato». Se vuelve verosímil si se consigue que tanto los espectadores como los intérpretes sean sensibles a este juego de la «doble imagen». Si lo que se ve en el escenario está lleno de vida y es sincero, el espectador se sumerge en la experiencia, aunque nunca olvida que está siendo partícipe de una ilusión convenida. La aparición de la «doble imagen» ocurre en el ajuste entre el mundo escénico que se propone y la realidad del espacio real donde se desarrolla la acción, y es lo que da sentido al juego de la representación.

Brook recuerda que todavía existen sociedades que mantienen intacta una asombrosa capacidad para sugerir y poner en juego, de manera natural y espontánea, este concepto de la «doble imagen» en situaciones de la vida cotidiana. «En ciertas sociedades, sobre todo en África, el mundo poético —el mundo suprasensorial, el mundo imaginario— y el mundo cotidiano se mezclan siempre. Lo que la mente analítica occidental llama la “actitud supersticiosa” no es más que el paso natural de un tipo de realidad a la otra, que se mezclan desde que naces hasta que mueres, así que no se separan. El teatro siempre, en todas sus formas, ha contenido este doble elemento. El teatro es el lugar de encuentro entre esos dos mundos» (*apud* Croyden, 2003a: 91).

De nuevo, desdoblar el mundo a través del juego deja al descubierto ciertas partes de la personalidad que permanecen escondidas y que por lo general no se usan; desnuda algo que en la vida cotidiana, con sus demandas utilitarias, permanece oculto. Se muestra así una dimensión más amplia de lo que uno es. Existen, escondidas, partes de la personalidad que no desaparecen por negarlas. Forman parte de lo que uno es. Todas esas zonas, se podría decir oscuras por poco exploradas, tienen verdadero valor para un actor. Es una prioridad para el intérprete recuperar la espontaneidad, la frescura y la libertad de la que disfrutaban los niños. Carentes de prejuicios o de intenciones estéticas y, por supuesto, carentes de responsabilidad, los niños tienen resuelto el problema de los bloqueos expresivos que acosan al actor. El actor debe aprender a utilizar las distintas posibilidades que ofrece su personalidad y ponerlas a disposición de los personajes que interpreta. En opinión de Brook, puede elegir entre dar rienda suelta al ego, o hacer que ese ego juegue a su favor para que aparezca la verdad a través de uso de la «doble imagen».

4.7. LA FORMA Y EL ESTILO EN EL ACTOR

«Ampliación de la conciencia», ese término retórico de conjuración, carente de propiedades, que más aflora en boca de la gente de teatro cuanto más insegura se halla esta de la utilidad y los resultados de su trabajo.

Botho Strauss (1987: 149)

Brook aspira a «encontrar un no estilo. [...] Infinitos estilos. Un supraestilo» (*apud* Croyden, 2003a: 106-107). «Por eso el teatro nunca deja de buscar. Por eso no nos aferramos a las formas. La base de nuestro trabajo tiene que ser una revolución perpetua. La revolución perpetua es un gran concepto. Y muy necesario» (*ib.*: 107).

«Encontrar un no estilo» resulta algo paradójico, ya que un «no estilo», como señala el propio Brook, resulta ser un estilo: el «no estilo», que él denomina «superestilo». La propia negación se afirma y adquiere posición. Parece una trampa del lenguaje, una aporía, «enunciado [que] expresa o [...] contiene una inviabilidad de orden racional» (DRAE), como las que plantean los *koan* de la filosofía del budismo zen: práctica religiosa que propone un trabajo en el que la mente se desliga de la línea de un pensamiento racional para aumentar su nivel de conciencia. El zen trata de llevar al hombre hacia un despertar, una iluminación denominada *satori*. Todo intento de explicar o entender lo que es zen cae inevitablemente en el fracaso. El cuerpo y la mente son una unidad que aprehende el mundo de manera directa e inmediata, sin seguir una «lógica de enunciado»; a través de la meditación, se alcanza un estado donde la dualidad de la mente se disuelve y se tiene acceso a una forma de conciencia superior o supraconciencia: conciencia pura.

Brook habla (siguiendo esta lógica/ilógica de la adivinanza esotérica de los *koans* zen) de un «supraestilo»: un no estilo teatral que es todos los estilos y no es ninguno. Se accede a él a través de la experiencia de una práctica artística que discierne el fenómeno teatral de manera inmediata, directamente en el aquí y ahora, en su relación con el acto o hecho escénico; una meditación escénica que se basa en una revolución perpetua que se reconoce a sí misma a cada instante, y que nunca encuentra la forma perfecta o definitiva. La forma cambia, no así su esencia. La forma está sometida al inevitable movimiento de lo que está vivo. «Una forma magnífica no es necesariamente el vehículo apropiado para transmitir una experiencia viva cuando el contexto histórico ha cambiado. [...] En el teatro, los movimientos no son otra cosa que la expresión exterior de las ideas, y las ideas cambian y se desarrollan constantemente» (Brook, 1987a: 140). «Una forma una vez creada está ya moribunda» (Brook, 1993a: 62). «Hemos de tratar de descubrir en qué consiste hoy un verdadero lenguaje teatral, y sabemos que no puede estar basado en ninguna forma de imitación. [...] Hoy tenemos que tomar un camino distinto para hacer un lenguaje teatral de hoy, y eso es lo que hay que hacer» (*apud* Croyden, 2003a: 82), proclama Brook con rotundidad.

Siempre hay una forma: el cuerpo del actor en relación con el espacio y la escenografía la conforman, actualizándose en cada representación. Pero, en opinión de Brook, esto no siempre es garantía de no caer en la repetición de un teatro mortal. Por eso «en el trabajo que hacemos, nos negamos a limitarnos a un único estilo. Todo nuestro trabajo es negar la validez de un estilo. Todos los estilos sirven a propósitos determinados, y nuestra tarea consiste en movernos libremente entre diferentes estilos, porque uno tiene cosas distintas que decir, y diferentes necesidades de comunicación» (*apud* Croyden, 2003a: 118).

Según el director, la obsesión por encontrar un estilo, una forma cuya fórmula garantiza un resultado, nace del error de creer que algo así tiene validez. Esto puede ser cierto en otras artes, pero no en el teatro debido a su carácter efímero. La forma en el teatro se sostiene por la sustancia de lo vivo. Un estilo inmóvil que se repite a sí mismo es sinónimo de un «teatro mortal», es una forma moribunda. «La búsqueda del estilo es cada vez más importante precisamente porque falta la sustancia» (Brook, 1987a: 229).

Sin su esencia el estilo es un traje sobre un maniquí sin vida. Un estilo es una forma que recrea de manera imaginaria un asunto humano. Una forma que refiere a un momento vital concreto no puede reproducirse sin entender su origen y qué representa. Todo pasa por una forma, es cierto, pero una forma que surge como expresión de aquello que necesitamos comunicar. «No existe nada en la vida sin forma; en todo momento estamos obligados a buscar la forma. Pero debemos ser conscientes de que esa forma puede convertirse en un obstáculo total para la vida, que carece de forma» (Brook, 1993a: 68).

Pero Brook se pregunta cómo dar forma a un conflicto cuyo origen nos es ajeno, «¿qué sentido tiene reproducir formas de las cuales desconocemos su sentido original?, ¿qué clase de respeto es este?» (Brook, 1993a: 68). «Cuando uno se enfrenta a esta dificultad, no sirve de nada adoptar una actitud purista y esperar que la forma perfecta te caiga del cielo, pues en ese caso nunca llegarás a hacer nada. Esa actitud sería estúpida. Lo que nos lleva de nuevo a la cuestión de la pureza y la impureza. [...] El proceso de dar forma es siempre un compromiso que uno debe aceptar sin dejar de pensar al mismo tiempo: «es solo temporal, tendrá que renovarse». Estamos tratando una cuestión de dinámica que nunca tendrá fin» (Brook, 1993a: 68).

Para Brook no es cuestión de discutir qué forma es la más adecuada, sino de desvelar y ofrecer una verdad. Las formas, al igual que las palabras, solo adquieren significado si se utilizan correctamente. Por eso las barreras culturales ceden ante el esfuerzo de la comunicación verdadera; caen cuando el gesto y la palabra forman parte de un mismo lenguaje, el lenguaje de una verdad compartida, el lenguaje que nace de un deseo esencial. Este es el conductor de todo teatro que tenga la intención de aspirar a ir más allá de la superficie, de las apariencias. Toda forma es válida si está viva y llena de significado. Por eso el teatro no debe ser aburrido ni previsible, sino sorprendente e inesperado. Cuando es así, las barreras se derrumban y se elimina la distancia construida que actúa de mecanismo de defensa. Espectadores y actores se sitúan ante la posibilidad de abrir las puertas a una experiencia compartida. Un encuentro irrepetible en el que se ofrece la posibilidad de la verdadera comunicación.

Una forma llega a su fin cuando se hace necesario transmitir algo nuevo. Todo nace y todo muere en un ciclo vital ineludible. Cada ciclo vital comienza con el quebrar de la vibración original del que el mundo fenomenal emanó. A este acontecimiento los hindúes lo denominan *sphota*. En palabras de Brook, «toda forma es mortal. No hay forma [...] que no esté sujeta a la ley fundamental del universo: la desaparición. Toda religión, toda comprensión, toda tradición y toda sabiduría aceptan el nacimiento y la muerte. El nacimiento es adquirir forma, tanto si se refiere a un ser humano como a una frase, una palabra o un gesto. Es lo que en la India llaman “sphota”» (Brook, 1993 a: 64).

Una vibración natural y espontánea que, según Brook, solo aparece si sabemos escuchar y reservamos un espacio donde pueda desarrollarse. «La forma no tiene que ser algo inventado por el director exclusivamente, sino la *sphota* de una cierta mezcla. Esta *sphota* es como una planta que crece, florece, dura su tiempo, se marchita y finalmente cede su

lugar a otra planta. Debo insistir en esto porque existe un gran error que frecuentemente obstaculiza el trabajo en el teatro y que consiste en creer que lo que el autor o compositor de la obra teatral o la ópera escribieron sobre papel en otro tiempo es una forma sagrada» (Brook, 1993a: 66).

Al fin y al cabo el teatro, en un ciclo como el de la vida, desaparece después de cada acto, de cada representación, dejando solo el rastro de la experiencia de lo ocurrido. Brook se dirige al actor: si no existe un significado profundo detrás de sus acciones, nunca habrá transformación por muy ocurrentes, espectaculares o deslumbrantes que estas sean. Es cierto que la novedad por la novedad rompe con las convenciones, y en esos instantes de perplejidad algún significado nuevo aparece, pero como el humo de un petardo después se desvanece en el aire. «El culto a las sensaciones, a las emociones sin reflexión, conduce al fanatismo, es una negación de la mente» (Brook, 1968b: 78). La novedad debe surgir de un claro propósito que albergue la necesidad de una intención incontenible; si no es así, el espectador, sin haber sido transformado, regresa al punto de partida, habiendo sido testigo de un adorno vacío. «Hay una alegría en las conmociones cuya dificultad es que desaparecen. [...] Ahí radica el obstáculo» (Brook, 1968b: 79), en la dificultad de lograr algo más profundo e intenso que unos simples fuegos de artificio.

Durante el transcurso de sus investigaciones, Brook se pregunta cómo se moldea un impulso para transformarlo en una forma adecuada, qué entendemos por estilo. El actor busca, explora e investiga aquella forma que surge de un impulso interno, tosco en sus inicios, un diamante en bruto que hay que pulir. Pero ¿cómo transforma el actor la piedra en diamante?, ¿cómo distingue la forma adecuada de la que no lo es? Y una vez lo averigua, ¿se convierte la forma en un estilo que hay que respetar?

La postura del cuerpo, el gesto, la actitud, todo movimiento es acción y toda acción tiene un significado; la neutralidad no existe. Brook opina que un impulso puede desembocar en un movimiento y evolucionar mediante un ajuste; mediante la voluntad podemos producir un cambio minúsculo que aproveche la inercia y modifique y complete la forma. El actor expresa, saca hacia fuera lo que bulle en su interior; pero también trabaja de manera inversa, es decir, realiza movimientos, gestos, formas impuestas que lo estimulan y que mediante los ajustes necesarios llena de vida. «Alentábamos a los actores a no verse solo como improvisadores, entregados ciegamente a sus impulsos interiores, sino como artistas responsables de la búsqueda y selección entre las formas, de manera que un gesto, un grito fuera como un objeto descubierto e incluso remoldeado por el actor» (Brook, 1968b: 75).

Brook explica que la expresividad de un actor se compone en su mayor parte de los reflejos de la cultura en la que ha sido educado, no de los impulsos que nacen de su verdadera naturaleza (Brook, 1999: 16). Cree que las formas de una cultura, la expresión de sus códigos, no poseen valor por sí mismos. De nuevo la apuesta del director tiene que ver con dejar que sea la propia sensibilidad del cuerpo del actor la que guíe la expresividad de sus gestos. El actor debe escuchar como si fuera música los mensajes que envía su cuerpo para comprender cómo se unen y transforman los significados, cómo pasan de un movimiento

a otro. Al mismo tiempo, tiene que ser sensible a las sutiles variaciones que suceden en el interior de cada uno de estos movimientos.

La forma no será nunca, en opinión de Brook, la desaparición del actor tras el maquillaje, la máscara o el vestuario. «Al actor no le hace falta desaparecer; es como un narrador. Una de las cosas que mantiene viva la historia es que el público ve como tal al hombre que cuenta la historia, y el público tiene una relación cálida y amable con esa persona» (*apud* Croyden, 2003a: 241). Se relacionan con un ser humano que trata de comunicarse con ellos, y no con una figura de cartón piedra que efectúa gestos extravagantes tratando de hacerles creer algo en lo que él no cree.

Brook piensa que un actor puede asumir como propios asuntos que pueden estar más o menos alejados de su realidad vital. A diferencia de un aficionado, que puede reproducir gestos, emociones y sentimientos que le son propios delante de una cámara, el actor profesional puede hacer suyos los deseos y emociones que pertenecen a otros personajes y conseguir que sus acciones y comportamiento invadan su propia personalidad; aquí radica la diferencia: en manos de un verdadero artista todo parece natural, aunque su forma exterior sea artificial. Así el actor ya no siente como ajena la vida del personaje que interpreta, encuentra en su interior la esencia equivalente que le hace comprender sus acciones. «Para entender a un personaje [hay que] seguirlo paso a paso, sin relacionarlo con ningún sistema de enjuiciamiento moral» (*apud* Croyden, 2003a: 254). El actor debe acercarse a él libre de prejuicios y apoderarse de su comportamiento.

La ilación forma-contenido es fundamental. El contenido necesita siempre una forma para expresarse; pero, en teatro, una forma congelada es una forma que no puede expresar el contenido. «Lo que se puede aislar es qué te interesa. Si dejas que te interese solo la forma, entonces, desde luego, puedes quedar atrapado en el interés de la forma por la forma y en la estética por la estética. Pero si, por otro lado, reconoces que sin la forma no se puede transmitir el contenido y que una forma congelada es una barrera por la cual no puede pasar el contenido...» (*apud* Croyden, 2003a: 127).

Sin embargo, no es posible que una forma quede completamente vacía de contenido. Cuando es enfrentada con un espectador se somete inevitablemente a un sistema de pensamiento. No obstante, la información que ofrece sí puede valorarse en términos mortales. Una forma mortal es aquella que ha olvidado el contenido, es decir, el sentido de su apariencia. El problema, una vez más, no radica en cómo se conforma un estilo, sino en qué es lo que lo sostiene, es decir, de dónde nace y en qué se apoya para estar vivo. No son más reales los gestos o actitudes de la vida cotidiana que empleamos encima de un escenario que los que se utilizan en la ópera o el *ballet*. El naturalismo o el hiperrealismo también son estilos, convenciones susceptibles de ser mortales, aunque nos parezcan más cercanas y naturales. Todo estilo puede ser falso. No es su forma en sí misma lo que otorga verdad a la representación. La tarea de un actor es hacer que toda forma parezca natural y verosímil. «Natural significa que en el momento en que ocurre algo no hay análisis ni comentario, sencillamente parece auténtico» (Brook, 1993a: 88). «Debemos apartar al actor de la falsa

creencia de que hay un estilo sublime de actuación para encarar los clásicos y un estilo más “realista” para las obras actuales. Tendremos que hacerle ver que el desafío que le plantea el verso libre es el de obligarle a aportar en su tratamiento una búsqueda mucho más profunda de la verdad, de la verdad de la emoción, de la verdad de las ideas, de la verdad del personaje —todas ellas claramente separadas y sin embargo interrelacionadas— para encontrar así, en su condición de artista, con objetividad, la forma capaz de dar vida a estos significados» (Brook, 1987a: 146).

El gesto, la actitud o la palabra pueden significar o ser insignificantes, inteligibles o ininteligibles. Ser hipócrita o sincero, verdadero o falso no depende de una forma dada, sino de un movimiento interno. La forma no garantiza la conexión con el espectador. En opinión de Brook, el actor formal es un actor muerto. Una forma o un estilo no tienen valor ni en sí mismos ni de manera independiente; es tarea del intérprete llenar de auténtico significado el estilo definido en la forma adoptada. Es difícil saber qué da calidad o presencia a un actor, pero no es imposible. No es algo inalcanzable. Se puede trabajar y provocar de manera consciente y voluntaria. Afirma Brook: «El actor puede hallar esta presencia en cierto silencio de su propio interior» (Brook, 1993a: 92), en la raíz de lo que no puede verse pero puede sentirse, de lo que no se explica pero se sabe. El silencio interior despierta una verdad, la verdad de lo que somos. Sea cual sea el código o el gesto empleado, este puede llenarse de significado si brota desde una profunda necesidad de querer comunicar algo que se comprende más allá de un contexto determinado. «Toda actuación es un hecho llevado a cabo por una persona, y es por lo tanto personal. Sin embargo, es muy importante intentar distinguir la forma de expresión personal que es inútil y autoindulgente de esa otra clase de expresión, en la que ser impersonal y a la vez genuinamente individual son una sola cosa. Esta confusión es uno de los problemas centrales de la actuación hoy en día» (Brook, 1987a: 115-116), y afecta tanto a la forma y su estilo como al contenido.

4.8. LA RELACIÓN ACTOR-ESPECTADOR

Parece obvio recordar que el público es el testigo auténtico de cualquier representación (Croyden, 2003a: 199). Pero no es tan obvio darse cuenta de que un espectador es siempre un aliado y nunca un enemigo, al que el actor tiene que vencer o doblegar; no está ahí para juzgar, dice Brook, sino para compartir; el actor nunca debe olvidar que el espectador es parte activa de la representación. Al sobreestimarlos se los convierte en juez, al subestimarlos, en víctimas; hay que evitar ambas situaciones y posibilitar un encuentro en igualdad de condiciones. Actores y público se dan cita voluntariamente, ambos van al encuentro del otro, ambos se necesitan, ambos son necesarios para que el teatro sea posible. En opinión de Brook, hay que lamentar cómo al hablar de la relación del actor con los espectadores se utilizan a menudo términos ofensivos como asaltar, capturar o seducir. Todos estos verbos conllevan una estrategia equivocada para Brook; es más interesante el uso de otro tipo de palabras, aquellas que hacen referencia a un encuentro, como dialogar, ofrecer o compartir.

La elección de las palabras adecuadas conlleva una actitud y tiene sus consecuencias. Hay que intentar que los espectadores se abran a la experiencia, a la propuesta de unos actores que están ahí para ofrecerles algo que solo tendrá sentido si ellos se implican.

A menudo, tanto los actores como los directores suelen caer en el equívoco de pensar que el público es el enemigo, una especie de animal peligroso y astuto; incluso los artistas más serios plantean su relación con el espectador a partir de una o dos ideas básicas: «ganarse» al público, «seducir», «dominar», «silenciar», «atrapar»... o sencillamente ignorarlo. [...] Los actores se plantarán frente al público preparados para producir un diálogo, y no para ofrecer una demostración. [...] El actor empieza percibiendo al público de la manera más simple posible. [...] Al hacerlo, está registrando el modo en que el público reacciona, [...] a medida que el actor siente que pisa un terreno y que avanza en él, toma debida cuenta de todos los pequeños signos que revelan cuál es la respuesta del público. También el público le percibe de inmediato y se sorprende gratamente al descubrir que es parte integrante del evento.

Peter Brook (1987a: 193-194)

Así, el objetivo tampoco es complacer al público. Y, sin embargo, a menudo el actor cae en una contradicción cuando, aun sabiéndolo, lo intenta complacer. Existe la idea generalizada de que los espectadores deben quedar satisfechos. Se acude al teatro para presenciar un espectáculo por el que se ha pagado una entrada. Este hecho predispone a los espectadores a adoptar la actitud pasiva del consumidor: el que paga espera la compensación correspondiente al valor del dinero pagado por el producto adquirido. El consumidor no fabrica el producto, recibe solo sus beneficios y espera encontrarlo, entiende que por derecho, en óptimas condiciones para su consumo. En este caso no será poseedor de un objeto material que podrá llevarse a casa, sino de una experiencia garantizada. El espectador al abonar su dinero entiende que debe recibir de los actores la recompensa prometida en el contrato: el producto de la representación teatral. «El actor puede detectar que vive sumergido, permanentemente sumergido en una gran ansiedad, en parte debido a los condicionamientos de la sociedad occidental y en parte como consecuencia de las expectativas del público occidental: algo tiene que pasar, siempre hay que extraer algún resultado. Esto siempre genera cosas que nunca resultan estar suficientemente preparadas» (Brook, 1968b: 75).

El actor se encuentra entonces en una delicada situación: cómo gustar sin complacer, cómo indicar a los espectadores que también son responsables de lo que ocurre en el escenario sin increparles ni aleccionarles. No es difícil que el actor quede atrapado en este dilema, un laberinto que parece no tener salida. Por supuesto, la solución al problema no se encuentra, en opinión de Brook, en las ya sabidas respuestas convencionales. «Cuando un actor hace un gesto crea para sí mismo, de acuerdo con sus necesidades más recónditas, y al mismo tiempo para otra persona. Resulta difícil comprender el concepto verdadero de espectador, de alguien que está y no está, ignorado y sin embargo necesario. El trabajo del actor nunca es para un público y, no obstante, siempre es para alguno. El espectador

es un socio que ha de olvidarse y [al que] al mismo tiempo [hay que] tener siempre en la mente: un gesto es afirmación, expresión, comunicación y privada manifestación de soledad» (Brook, 1968b: 75).

En opinión de Brook, el actor debe llevar a cabo una tarea titánica: debe mantenerse emocionalmente en contacto consigo mismo, con los demás elementos escénicos y con los espectadores, estableciendo así el vínculo que completa el triángulo de la comunicación teatral. La relación con el espectador es un circuito en el que se produce una acción y una reacción recíprocas y continuas. Se produce un intercambio, un diálogo en el que emisor y receptor acaban confundándose. El actor provoca, de esta manera, la liberación de los movimientos ocultos del espectador, y la mirada y la reacción del espectador modifican al actor. Un proceso en el que la tecla que libera la emoción estremece el intelecto. La emoción y la razón van de la mano en un movimiento que se encuentra íntimamente ligado a las intenciones o el conflicto que propone la obra representada. La calidad del encuentro depende de cómo conseguir la sintonía adecuada atendiendo a todas estas cuestiones. Las conciencias de espectadores e intérpretes se unen en un mismo acto y una nueva realidad aparece: la magia del teatro. El mundo invisible se abre paso a través de estas energías y el teatro se vuelve «total» e «inmediato».

Es poco habitual que todas y cada una de tus partes se impliquen en un único momento, [...] la flor solo aparece cuando el público está completamente alerta, en otras palabras, cuando sus cuerpos, sus emociones y su inteligencia están en la misma sintonía, es en ese momento cuando hay vida real en un acto... [es] lo más raro que sucede una vez en la vida, es estar tan implicado que tu incandescencia total se convierte en un brillante. Si llegas al punto en una ceremonia común en que todo está cargado, entonces empieza a cobrar forma una experiencia gratificante. Cuando esto sucede realmente todo el acto teatral se convierte en una llamada a la totalidad.

Peter Brook (*apud* Croyden, 2003a: 58-59)

Por otro lado, cuando un espectador entra en una sala de teatro lo hace inmerso en un realidad que no coincide con esa otra realidad que se propone sobre la escena; viene con la carga de los problemas de la vida diaria, impregnado de lo que conforma su mundo ordinario. Tender el puente que comunica el mundo imaginario de la escena con el mundo de los espectadores es la dificultad con la que se encuentra el actor. El actor debe crear las condiciones adecuadas para que exista la posibilidad de un encuentro que trascienda lo cotidiano. Para ello, el actor desafía al espectador, lo incomoda al movilizarlo con el juego de su interpretación. No lo incomoda de manera agresiva, ya que de esta forma solo encontraría rechazo. Lo reta a un desafío que tiene como objetivo despertar la conciencia y el cuerpo de sus emociones. Brook plantea que hay que tratar de hacer coincidir el mundo ordinario con el mundo invisible que solo aparece cuando la conciencia y la capacidad perceptiva se agudizan. No obstante, explica, esta es una tarea muy complicada, y habla de que el actor trabaja con

una red por cuyos agujeros se escapan constantemente los destellos inefables y escurridizos del anhelado mundo invisible. Afortunadamente, continúa, «existe un público que está presente de manera intensa como uno y que está muy allí, para el que no existe la sensación de urgencia, [...] se llega entonces a un nivel de relajación completamente diferente, a partir del cual podrán surgir cosas de una manera distinta y mucho más orgánica» (Brook, 1987a: 199).

No está de más recordar que el teatro es un evento irreplicable y que no existen dos representaciones iguales, y el actor debe ser sensible a esta cuestión y no caer en el error de reproducir fórmulas aprendidas de antemano. Lograr un encuentro real y verdadero con los espectadores que acuden para ser testigos de lo que el actor les ofrece es una tarea complicada. Requiere un entrenamiento constante, una entrega y un compromiso extraordinarios. «El público debe sentir que el actor lo quiere y lo respeta» (Brook, 1987a: 194).

Brook aspira a provocar una emoción reflexiva en los espectadores. «Digámoslo así: el teatro mejor, más verdadero y más natural, tiene lugar cuando los actores y el público están todo el rato en el mismo mundo» (*apud* Croyden, 2003a: 198). Los espectáculos teatrales más satisfactorios se dan cuando una gran masa de público vibra al unísono. Algo así es posible mediante los esfuerzos coordinados de un grupo. Un grupo de personas que se reúnen para buscar el significado de dicha relación. Solo así surgen las condiciones necesarias para una investigación responsable. El actor realiza un trabajo de investigación acerca de su relación con el público, indaga las formas y los modos en los que se establece la comunicación teatral. Actuar es un acto de comunicación y el actor estudia sus mecanismos. El encuentro con el público es, o debería ser, la situación inevitable con la que más tarde o más temprano se encuentra el actor: la presencia mutua de unos seres humanos que, sin intermediarios, se dan cita en un lugar para hacer realidad un evento al que llamamos teatro. El mayor reto para un actor siempre se produce ante la presencia de los espectadores.

Es muy importante la posibilidad de llegar a ese punto donde los hábitos mentales no se han conformado todavía como para aceptar el desarrollo lineal de una historia, de manera que, de hecho, los eventos se reciben como una serie de impresiones inconexas. Así, de repente pueden ser tomadas por lo que son. En un momento así cambian todos los valores, porque uno puede ver quizá que lo único verdaderamente vital de esos valores reside en aquello a lo cual apunta toda la estructuración de la secuencia, mientras que, tomados parcialmente, segundo a segundo, no resultan ni por asomo tan interesantes. En un momento así, el actor siente que ya no puede apoyarse en la historia porque [...] si no es capaz de producir por sí mismo algo genuinamente completo, la atención del público, de la gente que le rodee, no podrá ser de ninguna manera acrecentada. Y si él no logra crear allí mismo, en ese lugar y en ese momento, la verdadera diferencia que existe entre algo «real» y algo para «hacer creer», el lenguaje de lo que está sucediendo jamás será enteramente aprehendido.

Peter Brook (1987a: 205)

En África, Brook y su compañía encuentran al espectador perfecto que da sentido a sus experimentos. «Ellos nunca habían visto teatro, nunca habían visto actuar». El encuen-

tro consistía en el simple hecho de llegar, tender una alfombra e improvisar. La compañía al completo se presenta en un poblado y propone un intercambio: compartir una situación con el fin de ver si gentes de distintas partes del mundo pueden comunicarse a través del teatro, la danza y el canto. En palabras de Brook: «[somos] un grupo de bailarines, cantantes y acróbatas de muchos lugares del mundo, que están de paso, [...] intentando descubrir qué base hay para entenderse mutuamente de forma directa» (*apud* Croyden, 2003a: 117).

Brook está convencido de que algo ocurrió en la inmediatez de aquel encuentro que nunca habría sido posible en presencia de un público occidental. «En África, dentro del ambiente que recubre la atmósfera de esos poblados, sucedieron un sinfín de ricas y gratificantes experiencias». El director opina que esto fue posible porque en África coexisten de manera natural un mundo visible y uno invisible. Sus ritos y tradiciones conviven y se relacionan naturalmente con los aspectos de la vida cotidiana. Esto hizo, en su opinión, que las gentes de los poblados que él y su equipo encontraron en África en ningún momento mantuvieran una actitud de exigencia con el actor, y por el contrario se mostraran siempre abiertos, curiosos y con enormes ganas de participar.

Brook concluye, por tanto, que los momentos de mayor creatividad de los que disfruta un actor no deben suceder exclusivamente en la intimidad de un ensayo. Surgen más frecuentemente en la intimidad, porque el actor se encuentra relajado y confiado al no estar sometido a la presión de unos espectadores que esperan ser impresionados. Pero pensar que las mejores cosas suceden fuera de la presencia del público es una idea equivocada.

Cuando dos actores ensayan sin público, existe la tentación de que crean que la suya es la única relación. Podrían caer entonces en la trampa de enamorarse del placer de un intercambio dual, olvidando que se trata precisamente de un intercambio a tres. Demasiado tiempo dedicado a ensayar puede conducir a la destrucción de la posibilidad única que aporta el tercer elemento. En el momento en que notamos que hay una tercera persona mirando, las condiciones de un ensayo siempre se transforman. En nuestro trabajo utilizamos a menudo una alfombra como zona de ensayo con un propósito muy claro; fuera de la alfombra el actor está en la vida diaria, puede hacer lo que quiera, [...] pero tan pronto como se halla en la alfombra, está obligado a tener una intención definida, a estar intensamente vivo, por la sencilla razón de que un público lo contempla.

Peter Brook (1993a: 24)

Por otro lado sabemos que Brook rechaza los métodos introspectivos de aislamiento a los que se someten los actores de determinadas compañías de vanguardia⁴⁰. Aunque lo entiende como un trabajo necesario, lo considera insuficiente. En su opinión, es cierto que estas compañías apuestan por la investigación, pero corren el peligro de caer en una actitud egocéntrica y narcisista. «Lo peligroso del movimiento de vanguardia es tomarse a sí mismo más en serio que al público» (*apud* Croyden, 2003a: 200). A las preguntas que unen a todos ellos, ¿qué es el teatro? o ¿para qué hago teatro?, que nacen de la inquietud del grupo por

entender cuál es el sentido de la naturaleza de este arte, Brook responde con un trabajo de carácter abierto, no retraído y alejado de cualquier hermetismo. «La única forma en que estas preguntas teatrales pueden cobrar vida es poniéndose delante de un público que respetas, y dándote cuenta de que, si no llegas a ellos, sales tú perdiendo y el fallo es tuyo» (*apud* Croyden, 2003a: 125).

En África, Brook y su grupo no conciben en ningún momento el trabajo del actor aislado del espectador, van continuamente al encuentro de un público que tiene ganas de participar y compartir una experiencia. Tratan de evitar a toda costa que los prejuicios interfieran. Emprenden una tarea orientada a comprender una relación en la que el actor no es considerado el centro de la experiencia, al contrario de lo que ocurre habitualmente en el teatro occidental.

En conclusión, Brook no admite la posibilidad de un teatro sin espectadores. «Creemos que no puede existir ninguna labor teatral si no es a través de su relación con las personas que la están mirando. Por lo tanto la relación con el espectador es algo que hay que estudiar, sentir y aprender» (*apud* Croyden, 2003a: 114). Colocarse, pues, frente a un público de igual a igual es el reto que para Brook da sentido al hecho escénico. El actor y el espectador experimentan a través del encuentro el significado de la palabra *teatro*. «Si aprendes algo tienes que ponerlo delante de un público. Es el público lo que te da la necesidad» (*apud* Croyden, 2003a: 306). La relación que se establece entre actor y espectador es, por tanto, condición indispensable para que el teatro sea posible.

40. Existe como excepción la labor emprendida por su admirado amigo, el director polaco Jerzy Grotowski. Para Brook, Grotowski es un buscador verdadero, no alguien que repite fórmulas aprendidas. Grotowski llegó a sus propias conclusiones a través de un riguroso sistema de entrenamiento con sus actores, que le llevó a trascender lo teatral para encontrar que el arte puede ser un vehículo con el que alcanzar otros propósitos.

ESPACIO Y

5. ESTRATEGIAS DEL ESPACIO Y EL TIEMPO ESCÉNICOS

Uno no existe sin los otros dos, pues el espacio/tiempo dramático, el trinomio espacio/tiempo/acción, actúa como un solo cuerpo que atrae hacia sí, como por imantación, al resto de la representación. Además, se sitúa en la intersección del mundo concreto del escenario (como materialidad) con la ficción imaginada como mundo posible. Constituye un mundo concreto y un mundo posible en donde se mezclan todos los elementos visuales, sonoros y textuales del escenario.

Patrice Pavis (2000: 157)

El espacio y el tiempo son elementos indispensables en el arte del teatro. Considerados por separado, cada uno de ellos produciría un arte que no sería el del teatro: «Sin espacio, el tiempo sería pura duración, como la música. Sin tiempo, el espacio sería [otro: arquitectura, pintura...]. Sin tiempo y sin espacio, la acción teatral no se puede desarrollar» (*ib.*: 158).

Patrice Pavis, desde una perspectiva semiológica, llama a esta «alianza» del tiempo y el espacio «cronotopo», del griego, *kronos*: tiempo; y *topos*: espacio, lugar. Pavis utiliza el término usado por el lingüista ruso Mijaíl Bajtín, quien a su vez lo recoge del físico Albert Einstein, para definir las conexiones de relaciones temporales y espaciales que se producen, en este caso, en el campo de la literatura.

Llamaremos *cronotopo* a la conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. [...] La unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. Las intersecciones de las series y uniones de esos elementos constituyen la característica del cronotopo artístico.

Mijaíl Bajtín (1938: 237)

En el teatro, tanto la acción como el cuerpo que la produce, el del actor, «se conciben como una amalgama de un espacio y de una temporalidad» (Pavis, 2000: 158) indisolubles, que adquiere carácter formal y expresivo concreto sobre la escena. El actor transita la escena, acciona en ella y sobre ella en un discurrir espacio/temporal que hace visible y apreciable una experiencia estética para el espectador. «Este espacio-tiempo es concreto (espacio teatral y tiempo de la representación) y, a la vez, abstracto (lugar ficticio y temporalidad imaginaria)» (*ib.*). La acción sobre la escena es por tanto física y real al tiempo que ficticia e imaginaria. Se construye así este doble juego («doble imagen») de la presencia de un mundo concreto y otro imaginario que conviven juntos sobre la escena.

5.1. EL ESPACIO ESCÉNICO

Condiciones libres implica abandonar los edificios teatrales. Los que existen son a menudo hermosos y pueden resultar muy satisfactorios para cubrir ciertas necesidades. Pero el hecho de entrar en uno de esos teatros supone adoptar una estructura de condicionamientos y prácticas que influyen enormemente sobre la experiencia que, eventualmente, habrá de tener allí lugar. Esos condicionamientos han disuadido a un gran número de gente joven de volver a pisar un edificio teatral. Una nueva experimentación debe darse en un espacio neutral, que solo llegue a convertirse en teatro por el espectáculo que se está desarrollando en él. En este sentido, un mismo grupo podrá ofrecer distintos tipos de textos, intimistas, populares, serios, en un espacio libre que, de continuo, se redefina a sí mismo. En un espacio libre, todas las convenciones, como el emplazamiento del público, la compleja cuestión de su participación, la duración del espectáculo, su horario, pueden ser revisadas.

Peter Brook

(«Manifestos» publicados en *Primer Acto*, nº 229, pp. 38-43)

El espacio escénico puede concebirse de dos maneras fundamentales. Por un lado, puede entenderse «el espacio como un espacio vacío que hay que llenar, [...] o como un medio que hay que dominar, llenar y lograr que se exprese» («Digo que el escenario es un lugar físico y concreto que reclama que se lo llene, y que se le haga hablar en su lenguaje concreto», dirá Artaud en *El teatro y su doble*). Por otro lado, puede considerarse el espacio como «invisible e ilimitado, [...] ligado a sus usuarios, a partir de sus coordenadas, de sus desplazamientos y de su trayectoria, como una sustancia no a llenar, sino a extender» (Pavis, 2000: 159).

El primero de los casos, que entiende el espacio como un espacio vacío que hay que llenar, puede referirse, según Pavis, a tres posibilidades: el «**lugar teatral**», **edificios destinados** a tal efecto, situados en el paisaje de la ciudad y también lugares que aunque no han sido previstos como espacios teatrales se utilizan como tales (esta última opción es, como se verá, un objetivo de Brook); el «espacio escénico»: lugar por el que transitan tanto los actores como el personal técnico, es decir, lugar de la representación; y el «espacio liminar», aquel que marca la separación, aunque no siempre clara, sí inalienable, entre lo que es el escenario, espacio de juego donde se da la acción, y los espectadores que observan dicha acción.

El segundo de los casos (*ib.*: 160), que entiende el espacio como «emitido», «trazado por el actor e inducido por su corporalidad», puede hacer referencia también a distintas posibilidades: el *terreno*, que cubre la acción del actor, que se moviliza y que cobra sentido cuando conecta con la mirada del espectador; la *experiencia kinestésica*, percepción por parte del actor de las señales que emite su cuerpo; la *subpartitura*, que son los puntos «de referencia y de orientación» que el actor tiene sobre el espacio; la *proxémica*, «que da cuenta de la codificación cultural de las relaciones espaciales de los individuos»; y el *espacio centrífugo*, la prolongación del cuerpo del actor hacia el exterior a través de la dinámica de la acción y de aquellos accesorios que utiliza para dar sentido concreto a su expresividad.

Así de nuevo puede distinguirse el espacio concreto de la representación: espacio escénico, lugar en el que sucede la acción; y el espacio imaginario representado, es decir, el que propone el dramaturgo, la acción ficticia, o los elementos propuestos para ser jugados sobre el espacio real de la escena.

5.2. EL ESPACIO VACÍO

I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre.

Peter Brook (1968d)

Peter Brook comienza así las páginas de su ya clásico libro *El espacio vacío*: «Puedo tomar cualquier espacio y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral» (Brook, 1968b: 11). La imagen de un «espacio vacío» y «libre» como pura posibilidad, como lugar inevitable donde volcar y hacer visibles teoría y práctica, es la estrategia fundamental que Brook ha llevado hasta sus últimas consecuencias en un acto de coherencia radical. La idea de un espacio donde todo es prescindible excepto el actor; el espacio como una hoja en blanco, como un lienzo predispuesto a que el intérprete escriba sobre él la partitura del acontecimiento escénico. «Si la costumbre nos induce a creer que el teatro debe empezar por un escenario, decorados, luces, música, sillones, etc., habremos tomado el camino equivocado, [...] para hacer teatro solo se necesita una cosa: el elemento humano. Esto no significa que el resto carezca de importancia, pero no es lo principal» (Brook, 1993a: 23). Disponer de lo imprescindible no significa de cualquier forma y en cualquier lugar. No hay que descuidar el espacio. Hay que ser sensibles, un espacio nos habla y hay que saber escuchar.

La cualidad más importante que debe poseer un espacio, afirma Brook, es que sea pura posibilidad, que contenga el potencial para poder albergar cualquier mundo imaginario que la magia de lo teatral tenga como propósito crear.

Es necesario crear un espacio vacío para que se produzca algo de calidad. Un espacio vacío permite que nazca un nuevo fenómeno, ya que solo si la experiencia es fresca y nueva podrá existir cuanto se relacione con contenido, significado, expresión, lenguaje y música. No obstante, no hay experiencia fresca y nueva sin un espacio puro, virgen, para albergarla.

Peter Brook (1993a: 12)

Un espacio vacío no cuenta una historia, así que la imaginación, la atención y los procesos mentales de los espectadores son totalmente libres. [...] La ausencia de decorado es un requisito previo para poner en marcha la imaginación. [...] En el teatro, la imaginación

llena el espacio. [...] El vacío en el teatro permite que la imaginación llene los huecos. Paradójicamente, cuanto menos se le da a la imaginación, más feliz se siente, porque es un músculo que disfruta jugando.

Peter Brook (1993a: 36-38)

Por tanto, se puede decir que un espacio vacío (no connotado) es el elemento mínimo imprescindible en el que se apoya el hecho escénico para existir. «Mi experiencia a lo largo de los años me ha enseñado [...] que un buen espacio es aquel donde convergen muchas y variadas energías, y donde desaparece toda clasificación» (Brook, 1993a: 15). Es necesario, por tanto, liberar el espacio para poder evocarlo. «El espacio vacío hace que sea posible convocar ante el espectador un mundo muy complejo que contiene todos los elementos del mundo real, y en el cual las relaciones de toda índole —sociales, políticas, metafísicas, individuales— coexisten y se entremezclan» (Brook, 1987a: 320). «Deseo comparar lo que únicamente puede ocurrir en un escenario estable con decorados y luces, con lo que solo puede darse sin luces, sin decorados, al aire libre, para demostrar que el fenómeno de un teatro vivo no tiene relación con condiciones externas. [...] Cuanto más importante es la obra, mayor es el tedio si la realización y la interpretación no alcanzan el mismo nivel» (Brook, 1993a: 22).

La ausencia de escenografía puede ser entonces, según Brook, un acierto: se trata de despojar los escenarios de todo elemento decorativo que limite la imaginación del público. Por ejemplo, «la ausencia de escenografía del teatro isabelino era una de sus mayores libertades» (Brook, 1968b: 128-129). Hace falta disponer, por tanto, de un escenario abierto a múltiples posibilidades que pueda ser transformado con facilidad: sensible, dinámico y flexible; un espacio concreto libre de albergar el mundo que convoca la imaginación. «El realizador de cine tiene una ventaja que el director de teatro solo podrá adquirir si abandona el decorado realista y se vuelve hacia el escenario abierto. Será entonces cuando el teatro, por ser teatral, volverá a la vida» (Brook, 1993a: 41). Brook no renuncia por completo a una opción escenográfica, pero de ser utilizada, la escenografía debe tener un diálogo con el espacio que ocupa y fundirse en él de manera coherente. «He comprobado a menudo que el decorado es la geometría de la obra, y que una escenografía equivocada hace imposible la interpretación de numerosas escenas e incluso destruye muchas posibilidades para los actores» (Brook, 1968b: 152).

Por otro lado, en opinión de Brook, un escenario despojado de sus efectos lumínicos ayuda a establecer un tipo de relación directa entre intérpretes y espectadores. Un espacio homogéneo en cuanto al uso de sus efectos lumínicos sirve, entre otras cosas, para que actores y espectadores puedan verse las caras: «Bruce Myers dijo en una ocasión: “en los diez años de mi vida profesional jamás había visto a las personas para las que hago este trabajo” [...] y otro de los aspectos del espacio vacío es que el vacío se comparte: es el mismo espacio para todos los presentes» (Brook, 1993a: 14). Durante sus viajes por el continente

africano, Brook y su equipo actúan a plena luz del día. En estas condiciones, los filtros que habitualmente median la experiencia del teatro convencional quedan anulados. La representación, en este caso, no está mediada por ningún elemento artificial. La comunicación queda desnuda y expuesta, se vuelve clara y directa, pura, sin adornos ni intermediarios.

El espacio vacío de Brook es el lugar donde se plasman las figuras de la representación, los volúmenes del acto escénico y, por lo tanto, se sitúa como un lugar donde tiene cabida la experiencia de lo invisible. Las necesidades del teatro son necesidades específicas que se definen en relación con el espacio de la representación. Una obra no adquiere forma por sí misma, necesita de los códigos del espacio. No se puede aplicar al escenario valores de otros campos. El arte escénico dispone de un lenguaje propio, no es una síntesis de otras artes. Hay que reconocer su gramática sobre el terreno, descubrir y aplicar su sintaxis, para construir un lenguaje efectivo que marche acorde con los valores propios de la escena. Hay que «enfrentarse al problema de la propia naturaleza de la expresión dramática» (Brook, 1968b: 52-53). Nos damos cuenta, pues, de cómo los problemas del autor encajan con los del director. Los problemas del teatro solo pueden resolverse en el teatro. Para sacar el sonido a las palabras de la obra, es necesario que su discurso se amplifique en el interior del espacio escénico. Por tanto, se necesita disponer de espacios con cualidades determinadas que tienen que ver, por un lado, con la atmósfera que proporcionan, y por otro, con su infraestructura; con lo imaginario y con lo concreto. «La palabra dicha en un escenario existe o deja de existir solo en relación con las tensiones que crea dicho escenario y dentro de las circunstancias determinadas de ese lugar. Un escenario vacío no es una torre de marfil, si se [le] deja hablar, [...] puede que no emita sonido alguno» (*ib.*).

El espacio influye, por tanto, en la calidad de la representación. El espacio determina la experiencia de una manera radical; en algunos casos un mal espacio puede echar abajo la mejor representación. Además de asegurarse de que un espacio es capaz de dar cabida al mundo imaginario, se deben tener en cuenta cuestiones concretas: cómo se proyecta el volumen de la voz, la calidad del sonido, la comodidad o incomodidad del público, la distancia a la que se encuentran receptor y emisor, la estructura arquitectónica, la orientación, la distribución de los elementos, etc. «Lo importante no es el espacio en teoría, sino el espacio como herramienta» (Brook, 1987a: 253). «Siendo consciente de este principio, se comprende con mayor claridad por qué una obra representada en un escenario central, o en cualquier espacio que no sea un proscenio y en el que el público rodee a los actores, tiene una naturalidad y una vitalidad muy diferentes de las que ofrece un teatro frontal encuadrado» (Brook, 1993a: 49-50).

En cuanto a la relación de los actores con el espacio, Brook afirma: «lo primero que se ve es que la concentración es muy importante. Por eso, si un sitio no tiene buena acústica y buena visibilidad, no tiene lugar la experiencia teatral. Y, por otro lado, si el sitio en el que actúas es abstracto, está separado de la vida, como lo están la mayoría de los teatros, aunque tengan buena acústica y buena visibilidad, algo se ha perdido: la humanidad del entorno, la sensación de que forma parte de tu mundo de todos los días» (*apud* Croyden, 2003a: 197).

«El espacio y la concentración son elementos inseparables» (Brook, 1987a: 255). En el espacio todo se relaciona para mostrar una síntesis. «Esta relación dependerá de las dimensiones del espacio, de la velocidad de los movimientos, de la manera en que habla el actor y de la expresión del experimento; porque llegará un momento en el que el contacto se habrá roto, en el que toda comunicación se habrá quebrado, y el experimento quedará reducido a la nada. Esto es un claro índice de hasta qué punto condiciona el evento la distancia, la duración y el sonido dentro de un determinado espacio» (Brook, 1987a: 255-256).

Lamentablemente, «no hay reglas estrictas que nos digan cuándo un espacio es bueno o malo» (Brook, 1987a: 256). En todo caso, será la experiencia lo que nos dará las claves: el ejercicio de una práctica seguida de una reflexión.

Brook concluye: «si nos hallamos en un espacio libre, todas las convenciones son imaginables» (Brook, 1993a: 38-39). Un espacio libre es la circunstancia indispensable que hace efectivo el hecho teatral, «un teatro del acontecimiento directo». El espacio es el templo donde sucede el ritual de la representación y del encuentro, el canal por el que circula y se desvela lo invisible. Al ser convocado ese mundo paralelo y simbólico que anhelamos, el enclave donde se produce un acto de comunicación real, el lugar de un evento espectacular donde una masa vibra al unísono, el crisol donde se funden *teoría* y *práctica*, el sitio inevitable donde se vuelca la ilusión colectiva de una compañía que comparte inquietudes, y a la que permite adaptarse al entorno cambiante y desarrollar, en la búsqueda, determinados modelos de expresión provisionales para las necesidades concretas de cada momento.

5.3. EL TIEMPO ESCÉNICO

Vimos con Pavis la distinción entre un espacio como continente a llenar y un espacio como lugar al que la acción del actor otorga cualidades determinadas. Esta distinción puede hacerse también cuando se habla del tiempo escénico. Por un lado, existe «una experiencia temporal», «objetiva, cuantitativa y exterior, y, por otro, cualitativa e interior» (*ib.*: 163).

El primer caso, que considera el tiempo como una experiencia objetiva, se refiere al tiempo cuantificable, el tiempo que transcurre desde que da comienzo hasta que termina el espectáculo y que, por lo general, con leves variaciones, se repite en cada representación. «Esta gestión objetiva del tiempo, esta medición del espacio impuesta aparentemente desde el exterior por [...] el director de escena o el actor, y esta evidenciación de la prosodia del texto, de su espacio textual [...] caracterizan al *ritmo*» (*ib.*: 164).

El segundo caso se refiere al tiempo subjetivo de cada individuo, espectadores y actores, que sienten su paso de manera intuitiva como sensación que no es objetiva ni medible. «Este tiempo subjetivo de la variación es el de *tempo*» (*ib.*: 165). El actor determina el *tempo* de la representación a través del juego de la acción, ya que decide sus pausas e interrupciones dentro de un marco irreductible por completo, que ofrece un lugar para la contingencia en el aquí y ahora que se da en el momento del intercambio escénico.

Al mismo tiempo, «y al igual que sucede con el espacio», se ha de distinguir entre «el tiempo de la representación (o tiempo escénico), [y el] tiempo representado (o tiempo dramático; el de los acontecimientos que se relatan)» (*ib.*). Y ocurre un momento, al igual que con el espacio concreto y el imaginario, en que ambos, el tiempo escénico y el tiempo dramático, se extienden e impregnan el uno en el otro, se infiltran, se atraviesan. Fortalecen y consolidan así su credibilidad, aunque nunca llegan a confundirse del todo.

5.4. LA VIDA CONCENTRADA

Si aceptamos que la vida en el teatro es más visible, más vívida que fuera de él, veremos entonces que es lo mismo y simultáneamente algo diferente. [...] La vida en el teatro es más entretenida e intensa porque está más concentrada. La acción de reducir el espacio y compartir el tiempo crea un concentrado. [...] La comprensión consiste en eliminar cuanto no sea estrictamente necesario e intensificar lo que queda. [...] Si se mantiene esta impresión, alcanzamos el punto en que dos personas solo necesitan tres minutos sobre el escenario para decir lo que en la vida real les llevaría tres horas.

Peter Brook (1993a: 19)

Brook se plantea el reto que encierra una sencilla pregunta: ¿cómo conseguir que en un espacio de tiempo limitado se dé la sensación de una vida intensa?

En la escena, una vida más concentrada se aglutina para mostrar su esencia; se eliminan las anécdotas y se expone el meollo del conflicto. Aceptamos la convención, a través de la imaginación, lo real se transforma en ficción verosímil. Una vida entera puede ocurrir en dos horas de representación, sin que ello resulte extraño; el tiempo dramático se inserta en el tiempo escénico: toda una vida queda insertada en dos horas de tiempo real. Mediante una imagen poética puede sugerirse la eternidad: un instante como metáfora de un tiempo eterno. La poesía es la sustancia natural de la que se alimenta el teatro. A través de ella se pueden evocar aspectos esenciales de la vida de los seres humanos. «El éxito de decir unas sencillas palabras y dar la impresión de vida dependerá de que se consiga hallar ese proceso y, aún más, de procurar del arte necesario para disimularlo. En esencia será vida, pero una vida en un forma más concentrada, más comprimida en el espacio y el tiempo» (Brook, 1993a: 20).

5.5. UN ARTE EFÍMERO

El teatro es un arte efímero: se construye en el instante y desaparece en el transcurso de su acción. Conoce el camino, pero no sus accidentes. Lo contingente es un abismo al que hay que arrojar vacío de certezas. En opinión de Brook, intentar asegurar la efectividad de una representación tratando de reproducir un éxito pasado solo conduce a lo «mortal». El teatro queda determinado por su actualidad a través de la relación real e inaprensible que se establece entre actores y espectadores en el espacio concreto y el tiempo escénico

en los que tiene lugar el acontecimiento. Las energías se liberan en consonancia con la calidad de la experiencia. Si esta tiene calidad, permite el intercambio de emociones entre las personas; aunque esto nunca de manera radical, ya que el propio freno impuesto a las emociones protege de lo insoportable de una situación tal. Pero la experiencia también puede resultar vacía, o ser inane, si no se establece la confianza necesaria para que surja una relajada apertura. Para convocar y liberar ciertas fantasías y sus ocultos movimientos, se necesita crear una atmósfera en la que en un tiempo presente y real (tiempo escénico) se evocará al tiempo de la ficción (tiempo dramático). Se propone una cita a una hora y en un lugar (espacio concreto) susceptible de albergar el lugar en el que sucede la acción del drama (espacio dramático). Los actores son los encargados de manejar la situación y el público se predispone y participa de una propuesta de la que, si todo va bien, terminan participando a través de su implicación. El tiempo escénico se combina, entonces, con el tiempo dramático y ambos conviven hasta el final de la representación. Este intercambio es medido por un *ritmo* y un *tempo* adecuados regulados por la acción/reacción recíproca que se da entre actores y espectadores. El tiempo de la ficción (dramático) se condensa en la forma de la propuesta, que establece un diálogo constante con el tiempo real (escénico) de la representación. Entonces, «el aspecto de la realidad que evoca el actor debe provocar una reacción en la misma área de cada espectador, para que, por un instante, el público viva una impresión colectiva» (Brook, 1993a: 99), sabiendo que lo que ocurre en el escenario tiene a su vez un valor efímero, abocado a su desaparición.

DEL OBJETO

6. ESTRATEGIAS DEL OBJETO

Existen otros elementos de la puesta en escena a los que Brook hace referencia que no necesitan la presencia del actor para significar en la escena, ya que por sí mismos disponen de presencia y discurso. No obstante, hay que decir que son elementos que, por lo general, son poseídos o manipulados por los intérpretes, que conjugan y potencian su significación. Brook centra su atención en el objeto vacío, término extensible a cualquier elemento que se elija de la escena; y en la máscara, entendida tanto como accesorio externo al actor, del que este se sirve para crear un personaje, como la propia máscara que conforma la personalidad del intérprete, es decir, las formas que adopta su rostro como persona en la vida real y bajo la cual, en opinión de Brook, se esconde el verdadero yo.

6.1. EL OBJETO VACÍO

La magia del teatro permite alterar la significación de un objeto a través de la imaginación. Un objeto sobre la escena puede ser algo distinto de aquello que representa en su mundo cotidiano. Un objeto vacío es aquel que puede ser cualquier cosa a través de la variación de su uso habitual. Mediante tal acción, se establece una nueva convención acerca del objeto que pasa ahora, y durante el periodo de la representación, a significar algo distinto. Este puede, por tanto, transformarse en lo que no es. Adquiere la identidad de algo que no le corresponde y que le es ajeno. Primero se desprende de sus atributos para obtener un valor neutro, vacío, para transformarse después en algo distinto de su referente original. Así funciona la materia de lo teatral: un actor logra con su fantasía transformar la nuestra y hacernos creer lo que él cree: «si pones una caja de cartón frente a un público y es percibida simultáneamente como una caja de cartón y un objeto poético, el teatro de verdad empieza a suceder» (*apud* Croyden, 2003a: 92).

Existen dos métodos para quien desea conmover realmente al espectador y crear con su ayuda un mundo que esté unido al suyo y que, sin embargo, al mismo tiempo, lo haga más rico, amplio y misterioso que el mundo real. El primero consiste en la búsqueda de la belleza. [...] Se busca la máxima belleza en cada momento para asombrar nuestra imaginación. [...] Es como si, a través de la pureza, uno intentara acercarse a lo sagrado [...] y eliminar lo banal y lo vulgar.

El segundo método, que es diametralmente opuesto, empieza por la noción de que un actor posee un extraordinario potencial para crear un nexo entre su propia imaginación y la imaginación del público, con el resultado de que un objeto banal puede transformarse en uno mágico.

6.2. LA MÁSCARA

Persona significa en el origen «máscara», y es a través de la máscara que el individuo adquiere un rol y una identidad social. Así, en Roma, cada individuo era identificado por un nombre que expresaba su pertenencia a un *gens*, a una estirpe, pero esta estaba, a su vez, definida por la máscara de cera del antepasado que toda la familia patricia custodiaba en el atrio de su propia casa. De aquí a hacer de la *persona* la «personalidad» que define el lugar del individuo en los dramas y en los ritos de la vida social, el paso es breve, y *persona* terminó por significar la capacidad jurídica y la dignidad política del hombre libre. En cuanto al esclavo, así como no tenía ni antepasados ni máscara, ni nombre, tampoco podía tener una «persona», una capacidad jurídica (*servus habet personam*). La lucha por el reconocimiento es, entonces, la lucha por una máscara, pero esta máscara coincide con la «personalidad» que la sociedad le reconoce a todo individuo (o con el «personaje» que esta hace de él, con su complicidad más o menos reticente).

En nuestra cultura, la persona-máscara no tiene, sin embargo, solo un significado jurídico. Esta también ha contribuido de modo decisivo a la formación de la persona moral. El lugar en el que se desarrolló este proceso fue ante todo en el teatro. Y, a su vez, la filosofía estoica, que modeló su ética sobre la relación entre el actor y la máscara. Esta relación está definida por una doble intensidad: por un lado, el actor no puede pretender elegir o rechazar el rol que el autor le ha asignado; por otro lado, tampoco puede identificarse sin más con ese rol, [...] el actor [...] no debe identificarse completamente con su rol, confundirse con su personaje.

Giorgio Agamben (2009: 64-65)

Brook explica que la primera máscara que porta un actor es su propia máscara; la máscara de su personalidad que se apodera del rostro. Luego están las máscaras que llamamos tradicionales: figuras que representan rostros humanos, de animales o imaginarios, con las que el actor anula su personalidad para adoptar la de la máscara. Las máscaras tradicionales, explica Brook, desvelan una imagen de la naturaleza esencial del hombre: son en el fondo el retrato de un hombre sin máscara, puesto que son la exteriorización de un sentimiento verdadero. No son máscaras que ocultan, sino máscaras que muestran. Así, lo que se llama máscara debería, en opinión de Brook, llamarse «antimáscara». La máscara tradicional es un retrato veraz del alma, de algo verdaderamente desarrollado, un envoltorio complejo, sensitivo reflejo de la vida interior del ser humano. En consecuencia, son máscaras en las que no existe lo mórbido ni hay impresión de muerte. Su vitalidad y energía son sorprendentes. Poseen la cualidad de una enorme capacidad expresiva por sí mismas, que puede adquirir el actor que la porta. Sin embargo, se llega así a una paradoja: portada por un hombre sin máscaras, la máscara (tradicional) ayuda a que la naturaleza interior de este hombre esté constantemente revelándose; en cambio, cuando la porta un hombre enmascarado, la naturaleza interior de este está continuamente ocultándose. En palabras de Brook, «la verdadera máscara es la expresión de alguien sin máscara» (Brook, 1987a: 365-366) (*The first basic paradox is that the true mask is the expression of somebody unmasked*) (Brook, 1987b: 219).

En opinión de Brook, las máscaras tradicionales muestran las distintas dimensiones del hombre, aglutinan, condensan y congelan diferentes aspectos que nos informan del

estado de su alma. «Existe el tipo de máscara [...] que revela tipos psicológicos básicos del hombre a través de la descripción muy exacta y realista de sus rasgos» (Brook, 1987a: 378). Básicamente, «la máscara naturalista expresa tipos humanos esenciales y la máscara no naturalista contiene fuerzas, [...] la máscara es una inmovilización aparente de elementos que en la naturaleza están en movimiento» (Brook, 2004: 380).

«La cara es el reflejo del alma», dice el refrán. Aparecen, a veces, en contra de nuestra voluntad, sentimientos escondidos que tratamos de ocultar. Adoptamos, entonces, expresiones (máscaras) que no se corresponden con lo que realmente sentimos. Cuando esto ocurre, colocar en el rostro una máscara tradicional es como colocar una máscara encima de otras máscaras. Las máscaras tradicionales son esencias que deberían colocarse en rostros neutros, para que puedan apoderarse del cuerpo que las alberga y expresar a través de él todo su potencial. Para ayudar al rostro a liberarse de la propia subjetividad, existe una máscara «neutra», una máscara blanca y lisa, con la que el actor puede liberarse de la expresión del propio yo incrustado en su rostro, que deja de esta forma de ser protagonista; anulada la subjetividad, el actor toma conciencia de su cuerpo (Brook, 1987a: 368) y cobra una nueva vida.

La verdadera personalidad del actor, desprovisto ahora del rostro-máscara que la ocultaba, liberada de sus bloqueos, sale a la superficie. Brook cree que el actor puede reconocer e incluso eliminar, a través de un proceso de entrenamiento, los clichés estereotipados en los que ha quedado atrapada su verdadera personalidad y lograr, de este modo, que su rostro se convierta en un espejo más fiel de sí mismo. La personalidad del actor se abre paso entonces y revela su verdadera individualidad (Brook, 1987a: 373). Es así como su cuerpo se convierte en la cámara de resonancia perfecta que cualquier tipo de máscara necesita.

Una máscara es una calle de doble sentido: emite un mensaje de ida y proyecta otro mensaje de vuelta; opera según la ley de ecos. Si la cámara de eco es perfecta, el sonido que entra y el sonido que sale son reflejos; hay una relación perfecta entre la cámara de eco y el sonido. Pero si no sucede así, todo resulta como en un espejo deformante. En este caso, si el actor devuelve una respuesta deformada, distorsionada, la máscara misma adoptará un rostro deformado, [...] la enorme magia de la máscara, que todo actor recibe de ella, reside en que el actor nunca puede saber qué aspecto tiene con ella; no puede saber cuál es la impresión que causa; y sin embargo, lo sabe.

Peter Brook (2001: 368)

Al actor le es imposible imponer nada a la máscara, pero desarrolla una sensibilidad especial hacia ella para revelar lo inexplicable. El actor se coloca la máscara y su rostro se modifica; ya no es su rostro, sino el rostro de una esencia, de alguna manera abandona su propia máscara para portar un sentimiento universal. El actor capta la esencia y su cuerpo expresa el potencial oculto que contiene la máscara, dejando que salga la superficie. Su

personaje ahora no es esquemático, sino esencial. El actor aborda la máscara al igual que si fuera un personaje, es decir, tratando de encontrar el vínculo entre la potencialidad del rol y su propia personalidad (*vid.* Brook, 2001: 370).

Brook es consciente de que el encuentro del actor con una máscara puede dar resultados formales diferentes de los obtenidos en el encuentro con un personaje convencional. «Este encuentro de la exigencia proveniente de lo exterior, o sea el papel que el actor asume y la individualidad del actor, siempre produce nuevas series de combinaciones» (Brook, 2004: 372), de tal forma que el actor enriquece a ambos, tanto a la máscara como al personaje. No obstante, en el encuentro con un personaje, el actor puede chocar con sus propias limitaciones humanas; en estos casos, una máscara puede lograr lo que no es posible lograr de otra manera. La máscara es un medio para acceder a esos lugares donde la brecha entre el actor y aquello que quiere representar es demasiado grande (Brook, 2001: 374). La máscara sirve de trampolín para alcanzar lo que escapa al juego de un personaje convencional. «En el momento en que la máscara nos absuelve de esa manera, el hecho mismo de que nos brinde algo detrás de lo cual ocultarnos hace precisamente que sea innecesaria esa necesidad de ocultarse. Y esta es la paradoja fundamental de toda actuación: como uno está seguro, puede ponerse en peligro. Es muy extraño, pero todo el teatro se basa en esto. Dado que existe una gran seguridad, uno puede tomar grandes riesgos: y porque aquí no estoy yo, no soy yo, todo lo que soy yo está oculto, entonces puedo precisamente dejarme ver, revelarme; puedo permitirme aparecer. Y eso es lo que hace la máscara» (Brook, 1987a: 386).

7. ESTRATEGIAS DEL TEXTO

El verdadero artista no puede nunca olvidar que está llamado a encender, a inflamar los espíritus y los corazones de sus oyentes. Él es consciente de ello en los momentos más altos de su ejecución, y necesita de esta consciencia para alcanzar una vez más el punto máximo.

Max Reinhardt

Para hablar de las estrategias en Brook en lo concerniente al uso del texto dramático, hay que recordar primero a la definición clásica de texto dramático, que explica que no es aquel que debiera tener validez por o en sí mismo, como puede ocurrir en otros campos de la literatura, sino que está pensado y escrito para la presentación y representación en un acontecimiento teatral. Esta sencilla tesis permite hablar directamente del texto dramático como el material que, al ser usado por el actor sobre la escena, adquiere una dimensión sonora, siendo parte de la estructura dramática que se muestra y con la que se pretende un acto de comunicación.

7.1. EL TEXTO DRAMÁTICO

Brook afirma: «Es tremendamente difícil escribir una obra de teatro. La propia esencia del drama exige al dramaturgo que se adentre» (Brook, 1968a: 46-47) en lugares que ponen en evidencia sus propias contradicciones internas. Un dramaturgo «no es un juez, es un creador. [...] Esta entrega total [...] es una tarea sobrehumana. Requiere un talento singular» (*ib.*). Aquí el dramaturgo se encuentra al mismo nivel de exigencia que Brook otorga a un actor o un director.

Poner en pie y dar vida lo que el autor ha escrito sobre un papel se convierte, como se ha visto en apartados anteriores, en una difícil tarea, que se resuelve con la colaboración del director y el actor. Se establece entre ambos un íntimo diálogo con la obra, de tal forma que se puedan desentrañar las tensiones y distensiones que forman los conflictos de los que surge el «drama». Y la puerta de acceso a estos conflictos no es otra que el diálogo que se establece entre los distintos personajes del texto dramático. «El elemento básico de una pieza es el diálogo. Diálogo significa tensión, implica que hay dos personas que no están de acuerdo. Esto significa conflicto; no importa que sea encubierto o explícito. Cuando chocan dos puntos de vista, el autor está obligado a otorgarle a cada uno un mismo grado de credibilidad. Si no es capaz de hacerlo, el resultado será frágil. Debe explorar las dos opiniones contradictorias con una idéntica cuota de compresión» (Brook, 1987a: 36).

Hay una generosidad que tiene que ver con dejar a un lado los prejuicios personales y encontrar las luces y las sombras en cada uno de los conflictos que el texto propone. Hay

que intentar no sesgar el análisis, conseguir una relación adecuada con cada una de las líneas de acción, dotar a todos los personajes del mismo poder de convicción. Del mismo modo, el dramaturgo, al igual que el director o los actores, debe implicarse desde todos los ángulos, para que la tensión que se produce y que recorrerá el escenario sea interesante. «El teatro intenta reflejar el mundo real, y el teatro que se pretenda capaz de provocar alguna consecuencia debe reflejar mucho más que el mundo de un individuo, con todo lo fascinantes que puedan resultar las obsesiones de este. El autor debe ser fiel a sí mismo, y al mismo tiempo saber que debe crear materiales que reflejen mucho más que a él mismo» (Brook, 1987a: 190).

Por tanto, una obra expresa toda su carga dramática cuando mantiene un delicado equilibrio entre la profunda riqueza que ofrece el mundo interior del autor y la experiencia que aporta la vida que lo rodea. «Existe, pues, el autor que explora su experiencia interior en profundidad, o el que se aparta de esta zona para estudiar el mundo exterior; cada uno de ellos convencido de que su mundo es completo. Si no hubiera existido Shakespeare, cabría afirmar que la combinación de los dos era imposible. Sin embargo, el teatro isabelino existió y su ejemplo cuelga constantemente sobre nuestras cabezas» (Brook, 1968b: 49).

El dramaturgo construye el texto dramático en un viaje de ida y vuelta que va de lo interno a lo externo y viceversa, de su universo personal y privado a su relación con el mundo exterior de manera incesante. El dramaturgo propone conflictos sobre el papel, con la esperanza de que el director y su equipo los pongan sobre la escena. Por su parte, el director tiene que entender la intención principal del autor y anticipar la recepción de su puesta en escena en relación a la comunidad a la que va dirigida: ¿qué clase de público acudirá a nuestras representaciones?, ¿qué van a comprender y qué no?, ¿con qué se van a identificar y qué les va a parecer cercano o ajeno?, ¿qué puede ser importante y qué trivial? Aun cuando no se pueda responder con exactitud a estas preguntas, sí se puede, en opinión de Brook, conocer y anticipar reacciones que permitan ajustar contenidos que evitarán posibles malos entendidos. Solo así se establece «una vigorosa relación entre actores y público». Brook pone un claro ejemplo a este respecto: «*Los negros* de Genet [...] en París, ante un público intelectual, [...] era un entretenimiento barroco y literario; en Londres, donde no pude encontrar un público que se interesase por la literatura francesa o por los negros, carecía de significado; en Nueva York [...] era eléctrica y vibrante» (Brook, 1968b: 111).

No todo aquello que figura en el papel de un texto dramático tiene la misma importancia. Los conflictos más superficiales, así como los más ocultos de la naturaleza humana, se encuentran reflejados en las obras de los grandes dramaturgos, y estos son universales y atemporales. Pero no ocurre lo mismo con ciertas acotaciones, que también encontramos en los textos y que están pensadas para hacer frente a las exigencias de producción de los teatros de su época. Por eso, ¿hasta dónde es necesario respetar el texto de un autor?, ¿cuándo es pertinente realizar un ajuste y cuándo no? Es importante entender que, al actualizar una obra clásica, nos dirigimos a un público contemporáneo que no pertenece a la época en que el texto fue escrito. Una obviedad que, en opinión de Brook, se olvida con

facilidad. Se pregunta el director: «¿Debemos respetar el texto? Pienso que hay una actitud dual muy saludable: la del respeto por un lado, y la falta de respeto por el otro. Y toda la cuestión reside en la dialéctica entre ambos opuestos. Si uno se apoya en uno o en el otro extremo, se pierde la posibilidad de capturar la verdad, [...] la fe absoluta, la absoluta convicción que tengamos en un texto nos conducirá a descubrir su perfección» (Brook, 1987a: 165).

Brook explica que no existen, por tanto, reglas exactas, como tampoco trucos o métodos milagrosos. La solución pasa por afrontar el reto con confianza y sensibilidad, asumiendo las consecuencias de nuestras decisiones. En su opinión, si un director entiende que hay que quitar, adaptar, retocar... cualquier parte del texto, está en su derecho y tiene libertad de hacerlo, sin que por ello tenga que ser tachado de irrespetuoso. La cuestión, una vez más, no recae en qué se hace, sino en cómo se hace, y por supuesto en qué resultados se obtienen. Los textos de los grandes autores están ahí como posibilidad con la que dar vida a infinitud de formas, formas en constante evolución. No existen limitaciones para las posibles soluciones escénicas que puede ofrecer un texto dramático determinado, a condición de que alcance toda la dimensión que encierra cuando se muestre sobre la escena.

7.2. EL LENGUAJE DE LA PALABRA

Peter Brook no duda de que el lenguaje verbal —«Conjunto de sonidos articulados con que el hombre manifiesta lo que piensa o siente» (DRAE)— es el código de comunicación más completo y eficiente que existe; no obstante, cree que se ha impuesto de tal manera, que atrofia y limita otras formas de comunicación. En el teatro, la palabra ha relegado al cuerpo a un segundo plano. Afirma: «El lenguaje es una expresión de un nivel de desarrollo. Pero el principio general no altera el hecho de que el lenguaje, tal como se usa, que las palabras tal como se usan, en general —en la calle o en el teatro—, tienen bien poco que ver con el lenguaje como expresión del hombre en el punto más refinado de su evolución» (*apud* Croyden, 2003a: 101). El cuerpo emocionado es el trampolín de la palabra. La palabra debería ser aquello que sucede cuando al cuerpo le es imposible ir más allá.

El lenguaje de la palabra es, por tanto, limitado; no es suficiente para abarcar toda la dimensión de un hecho teatral. Utilizado de manera aislada, sin el apoyo de otros elementos, se convierte, en el mejor de los casos, en un ejercicio intelectual. La palabra, en el conjunto de la actividad teatral, es una herramienta que inevitablemente necesita de apoyo y colaboración. «El lenguaje puede abarcar muchas cosas. Hay un punto en el que la experiencia real tiene lugar entre las palabras. El lenguaje solo llega hasta cierto punto, y después la realidad de la experiencia no es exactamente eso. Está en algún lugar entre las palabras. Y es algo que se da poco frecuentemente. A veces solo una palabra, o una frase, o un error en una palabra, puede dar o perder la esencia» (*apud* Croyden, 2003a: 319).

Brook explora con sus actores el mundo que yace bajo el lenguaje de las palabras, preguntándose en qué debe apoyarse un actor a la hora de expresar las palabras de un

texto teatral, para ir más allá de su enunciado, es decir, más allá de su articulación sonora. Brook descubre, en sus exploraciones por continentes remotos, que hay ciertas estructuras de sonido, que no son palabras pero que están cargadas de significado, y conmueven y promueven el intercambio independientemente del origen cultural del los individuos.

Me interesa tratar de encontrar las raíces auténticas de nuestra cultura. [...] Lo más conmovedor que descubrimos [Brook habla de sus experimentos con el CIRT] fue que la relación más estrecha que establecimos en África fue a través de ciertos sonidos, o ciertos movimientos que serían llamados abstractos. [...] Esto concluyó el final de una larga búsqueda de una relación entre la respiración y la producción de un sonido, que se correspondiese exactamente con un sonido que hace cierta tribu africana, [...] habíamos llegado exactamente a las mismas conclusiones, y que ciertos sonidos le conmueven a uno de cierta forma. Es un sonido emocional cargado de significado. Pero no lo puedes expresar con palabras. No es un sonido hablado. Es un sonido real que produce el cuerpo de una manera determinada, que corresponde a una emoción determinada.

Peter Brook (*apud* Croyden, 2003a: 121)

En el programa de *Orghast* (1971) podemos leer: «¿Cuál es la relación entre el teatro verbal y el no-verbal? ¿Qué sucede cuando el gesto y el sonido se vuelven palabra? ¿Cuál es el lugar exacto de la palabra en la expresión teatral? ¿Es vibración? ¿Es concepto? ¿Es música? ¿Hay alguna revelación oculta en la estructura sonora de ciertos lenguajes antiguos?» (Brook, 1987a: 192). Estas son preguntas que Brook todavía mantiene abiertas y para las que seguramente nunca tendrá respuestas definitivas.

No obstante, ante la pregunta central de cómo debe afrontar el actor el trabajo con la palabra —la palabra como vehículo del que dispone para expresar su discurso—, a Brook no le queda más remedio que asumir certezas provisionales. Está claro que la palabra es el «signo dominante» base de la comunicación humana; que la palabra es «facultad de hablar», signo dotado de distintos niveles de significación, que la sensibilidad del actor debe desentrañar, para conseguir un dominio con el que construir el puente de la comunicación con el espectador. La calidad de la atención prestada modifica, sin duda, la actitud del intérprete. Existe por tanto una responsabilidad que afecta al cómo plantea el actor su discurso, cómo aborda las palabras que ha de decir. El primer error que debe evitar, según Brook, es el adorno y la preocupación por obtener un tono adecuado. El tono, el ritmo, la forma han de fluir de forma natural y encontrar su propio nivel de expresión; tienen que guiar al actor inconscientemente hacia el lugar que le es propio, para comunicar lo que quiere comunicar. Si el actor confía en sí mismo y deja que el discurso de la obra cale en su interior, despeja el camino que conduce a un posible encuentro con el espectador (Brook, 1968b: 32). Si se dan las condiciones y surge el tono adecuado para que una comunicación profunda y verdadera tenga lugar, el teatro se hace realidad. El público está ahí porque quiere encontrarse con el actor y su propuesta, solo hay que saber escuchar. El actor se guía por la intuición sensible

que le coloca en la sintonía adecuada. Deja fluir naturalmente las palabras, que atraviesan el espacio y llegan a todos los asistentes. Brook explica que el actor debe prestar atención al contenido de las palabras, pero también a la forma. Conocer el significado de las palabras evidentemente ayuda a comprender un texto, pero no es suficiente, ya que un texto a menudo entraña niveles más complejos de información. La palabra es una herramienta y es importante que el actor desarrolle toda su sensibilidad y la habilidad para manejarla con destreza.

Cuando el actor busca la forma de un lenguaje, ha de tener cuidado en no decidir demasiado fácilmente qué es lo musical y qué lo rítmico. No basta que el actor que interpreta a Lear diga de carrerilla el verso durante la escena de la tormenta, en la creencia de que las palabras son espléndidas notas de música tempestuosa. Ni es válido decir el verso de manera tranquila, buscando su significado, como si realmente se fraguara en el interior del actor. Un fragmento de verso ha de entenderse como una fórmula que contiene muchas características, como un código en el que cada letra tiene una función diferente. [...] En los ensayos, la forma y el contenido han de examinarse unas veces juntos y otras por separado. En ocasiones, la exploración de la forma nos descubre de repente el significado que dicha forma requiere; en otras, el estudio del contenido nos proporciona un nuevo sonido rítmico.

Peter Brook (1968b: 182-183)

Al menos uno puede comprender que todo es lenguaje para algo y que nada es lenguaje para todo. Cada acto acaece por derecho propio y al mismo tiempo es analogía de algo más. [...] Una metáfora es un signo y una ilustración, o sea, que es un fragmento de lenguaje. Cada tono, cada modelo rítmico, es un modelo de lenguaje y corresponde a una experiencia diferente. [...] Los ritmos de cada personaje son tan distintivos como las huellas dactilares.

Peter Brook (*ib.*: 178)

Precisamente el verso, como forma poética del lenguaje que tienen las palabras que han sido sometidas a una «cadencia», como texto desnaturalizado, contrapuesto al uso cotidiano del lenguaje, supone, en opinión de Brook, un verdadero desafío para el actor.

El problema del actor es dar con un método para afrontar el dilema del verso. Si resuelve trabajarlo demasiado emocionalmente, puede terminar en la más vacua ampulosidad; si lo trabaja demasiado intelectualmente, puede llegar a perder la siempre necesaria humanidad; si lo encara de un modo demasiado literal, cae en el lugar común y pierde el verdadero significado. Nos enfrentamos aquí con problemas verdaderamente graves, relacionados con la técnica, la imaginación y la experiencia de vida, que deben ser resueltos mediante la creación de un conjunto. Eventualmente queremos contar con actores que sepan con suficiente certeza que no existe contradicción alguna entre lo sublime —y lo elevado— y lo real, que ambos niveles pueden desplazarse fluidamente entre los engranajes de la prosa y del verso, siguiendo las modulaciones del texto.

Peter Brook (1987a: 147)

El verso debe sonar «natural», pero eso no significa que haya de ser coloquial ni vulgar. Para hallar el medio de conseguirlo, uno debe tener muy claro por qué existe el verso y qué función absolutamente necesaria ha de cumplir. [...] El problema en sí reside en saber si, momento a momento, en el acto de escribir o en el de actuar, existe una chispa, una pequeña llama, que inflame y dé intensidad a ese momento comprimido, destilado. [...] La chispa es lo importante, y rara es la vez que se encuentra. Esto demuestra hasta qué punto la forma teatral es terriblemente frágil y exigente, pues esa pequeña chispa de vida debe estar presente en cada momento. [...] En el teatro, el público puede perderse en unos segundos si el ritmo no es el adecuado. Es prácticamente sobrehumano ser capaz de renovar el interés continuamente, de hallar la originalidad, la frescura y la intensidad que exige cada nuevo instante. Por este motivo existen tan pocas obras maestras en el mundo del teatro, comparado con otras formas artísticas.

Peter Brook (1993a: 21)

Brook reconoce que un trabajo que niega la palabra no es completo. No obstante, opina que en ocasiones es necesario suspender momentáneamente los niveles discursivos e investigar otros modos de comunicación. Prescindir de la palabra moviliza distintas zonas del cuerpo expresivo, áreas que no han sido exploradas. Hay un momento en que la palabra se hace necesaria, pero su abuso estanca la comunicación. Lo que hace un «teatro no verbal» es cuestionar precisamente esto, y trata de descubrir cuándo la palabra es necesaria y cuándo no lo es. «Un buen actor debe desarrollar un sentido que sustente su palabra» (*apud* Croyden, 2003a: 123). No es posible una palabra sin apoyo. La palabra surgirá como necesidad del cuerpo para completar lo que el actor quiere transmitir. Los experimentos llevados a cabo con la Royal Shakespeare Company permiten a Brook observar qué ocurre a una compañía que dedica todas sus energías a crear un teatro basado en la palabra cuando se le priva de esta. En opinión de Brook, el cuerpo habla y revela lo que quizás las palabras escondían. «El primer paso que teníamos que dar era, obviamente, una negación de la palabra, porque ninguno de nuestros actores tenía una experiencia práctica de no ir directamente a la palabra. Lo primero que les hacía falta, lo primero que les podía ser útil, aunque solo lo consideraras como una base muy terapéutica, era salir de ellos mismos y descubrir qué universo llevaban dentro, sin palabras» (*apud* Croyden, 2003a: 57-52).

Por otro lado, existe una delicada relación entre las palabras que componen un texto. Revelar lo que ocurre entre una palabra y la siguiente, o por debajo de ellas, es algo tan fino y sutil que requiere de una atención extraordinaria. Cuando se logran captar estas corrientes, es imposible saber qué pertenece al actor y qué al autor. Un actor puede mejorar un texto aparentemente mediocre, descubriendo los impulsos internos que se esconden tras él, aportando emociones y sensaciones que sin duda lo enriquecerán (Brook, 1987a: 38). En opinión de Brook, las palabras de un texto dramático solo viven a través del cuerpo del actor que la hace suyas. Surgen sobre la escena a través de sus pensamientos y emociones. Palabra y lenguaje se encuentran de esta manera al servicio del hecho teatral.

8. ESTRATEGIAS DE RECEPCIÓN

El teatro única y exclusivamente existe cuando es percibido y bien percibido.

Max Reinhardt

Pero el espectáculo se dirige de todos modos a las masas, pienso que el teatro está hecho para el público...

Tadeusz Kantor

Durante siglos, la fuerza motivadora tanto del teatro clásico como del teatro comercial ha sido la de provocar efectos en el público.

Peter Brook

Para hablar de estrategias de recepción, hay que aclarar que se hará referencia a la relación que se establece con el espectador en «formas de espectáculos [...] que ponen cuerpos en acción ante un público reunido» (Rancière, 2008: 10). No se entrará a valorar la relación con otro tipo de espectadores, como los de las salas de cine, las galerías de arte o aquellos que se sientan frente a la pantalla de un televisor, por considerarse diferentes, al ser la experiencia de estos espectadores de carácter subjetivo e individual. No obstante, como se verá, el hecho de que unos cuerpos vivientes efectúen acciones delante de un público tampoco garantiza que el acto teatral obtenga, de manera automática, un valor de relación comunitaria. ¿Qué es entonces lo que explica «la esencia viviente y comunitaria del teatro»? (*ib.*: 22) ¿Qué es lo que tiene lugar entre los espectadores de un teatro y aquello que presencian, que no puede suceder en ninguna otra parte? ¿Por qué es más interactivo y comunitario este hecho que aquel que ocurre delante de una pantalla de cine o televisión?

Brook se identifica con el enunciado de Rancière: «No hay teatro sin espectador». Atendiendo a esta premisa, Brook piensa que en el teatro convencional contemporáneo esta relación no se establece de manera idónea. Como observa Rancière, es inconveniente por dos razones: la primera es que un espectador que mira es lo contrario de un espectador que conoce, esto es, «mirar es lo contrario de conocer»; y la segunda es que un espectador que mira no solo no conoce, sino que no actúa, es decir, «mirar es lo contrario de actuar». Este razonamiento llevaría directamente a la conclusión de que el teatro no es bueno, ya que despliega ante nuestros ojos escenas llenas de ilusiones ante las que nos comportamos como consumidores pasivos. Esta situación impide, por tanto, «el conocimiento y la acción» (*ib.*: 11). Es por esto que la ilusión propuesta sobre la escena construye una mirada pasiva y alienada a ese mundo escénico que se muestra. Es lo que Rancière denomina la «paradoja del espectador». Pero no olvidemos que «decir teatro es decir espectador» (*ib.*).

La solución, por tanto, no pasa por abolir el teatro, ni tampoco por crear un teatro sin espectadores. Brook cree que es necesario inventar un tipo de teatro, otro, en el que la acción de la representación llene de energía a los espectadores movilizándolo su pasividad. Un teatro que consiga que el espectador no quede simplemente seducido por las imágenes, sino que se convierta en un participante activo, al igual que lo es el actor.

Para llevar a cabo este cometido se abren, a grandes rasgos, dos vías, en principio opuestas, pero contaminadas la una de la otra, en la mayoría de las prácticas escénicas del teatro moderno, y de las que Brook se vale. La primera opción apuesta por liberar al espectador de su ensimismamiento fascinado por la «apariencia», con la que queda identificado a través de la acción. Para ello, se provoca la extrañeza, algo «inusual» que lo despierta, y se le propone un «enigma» al que tiene que encontrar sentido. Se fuerza así al espectador a cambiar su actitud pasiva por un rol activo que «observa los fenómenos e indaga las causas» (*ib.*: 12). La segunda opción apuesta precisamente por todo lo contrario, es decir, «abolir esa misma distancia razonadora» (*ib.*). Pretende sustraer al espectador de su posición de observador tranquilo para arrastrarlo «al círculo mágico de la acción teatral» (*ib.*), donde recuperará su energía vital, participando de la ceremonia. El paradigma de la primera opción lo constituye el «Teatro Épico» de Bertold Brecht, mientras que el de la segunda opción lo constituye el «Teatro de la Crueldad» de Antonin Artaud. Con el primero, el espectador toma «distancia» y afina su mirada; con el segundo, se abole la distancia y el espectador se funde en la experiencia. Como se verá, Brook, al igual que otros reformadores del teatro moderno, ha «oscilado [en su quehacer escénico] entre estos dos polos, [mezclando o combinando] sus principios y sus efectos» (*ib.*).

Estos reformadores del teatro reformulan «la oposición platónica entre *corea* y *teatro*» (*ib.*), para tratar de hacer de la escena un lugar donde un «público pasivo de espectadores» se transforme en «el cuerpo activo» que pone en juego su energía vital. La barrera, por tanto (y esta es una preocupación prioritaria para Brook), entre actor y espectador, si no desaparece del todo, se diluye hasta volverse casi inapreciable.

El teatro tiene la particularidad de ser un lugar donde el público puede confrontarse «consigo mismo como colectivo». Implica una experiencia compartida, no individual y privada. Alberga el anhelo de comunidad, de anular las distancias y vivir una experiencia común. Estos reformadores de la escena de los que se viene hablando lo que intentarán es precisamente restaurar la idea del teatro como «asamblea o [...] ceremonia de la comunidad» (*ib.*: 13). De aquí Brecht, «siguiendo a Piscator», hablará del teatro como lugar asambleario donde los espectadores toman conciencia de su situación, pudiendo discutir de esta manera sus intereses. Por su parte, Artaud hablará de un «ritual purificador»: el espectador recupera, por medio de la ceremonia, sus energías vitales movilizadoras junto a la «colectividad viviente». En ambos casos se abandona la ilusión de mimesis (algo, no obstante, con lo que Brook no terminará de estar de acuerdo). Afirma Rancière: «son estos mismos principios los que hoy convendría examinar de nuevo, o más bien, la red de presupuestos, el juego de equivalencias y de oposiciones que sostienen su posibilidad: equivalencias entre públi-

co teatral y comunidad, entre mirada y pasividad, exterioridad y separación, mediación y simulacro; oposiciones entre lo colectivo y lo individual, la imagen y la realidad viviente, la actividad y la pasividad, la posesión de sí mismo y la alienación» (*ib.*: 14).

Existe, por tanto, la acusación de un teatro culpable de «volver pasivos a los espectadores», que traiciona la naturaleza y el propósito de crear un espacio compartido y por tanto comunitario. Tal acusación conlleva la asunción de una misión. Los creadores que se erigen en reformadores del teatro revierten esta situación devolviendo al espectador «su conciencia y su actividad» (*ib.*): Brecht invierte la situación volviendo conscientes y críticos a los espectadores, para que puedan actuar sobre la realidad que los rodea transformándola; Artaud, por su parte, sustrae a los espectadores de su posición de meros observadores, para ser arrastrados por la fuerza de la acción y fundirse de esta manera en la colectividad de la experiencia. Según esta lógica, Rancière habla de que «la separación del escenario y la sala es un estado que debe superarse. La finalidad misma de la *performance* consiste en suprimir, de diversas maneras, esta exterioridad: poniendo a los espectadores sobre el escenario y a los *performistas* en la sala, suprimiendo la diferencia entre lo uno y la otra, desplazando la *performance* a otros lugares, identificándola con la toma de posesión de la calle, de la ciudad o de la vida» (*ib.*: 21).

Así hay, por un lado, una distancia que separa a los espectadores de la representación; y por otro, unos creadores que tienen como propósito erradicar dicha distancia, franqueando, rompiendo o disolviendo «el abismo que separa la actividad de la pasividad» (*ib.*: 18). «Pero [se pregunta Rancière], ¿no podríamos invertir los términos del problema, preguntando si no es justamente la voluntad de suprimir la distancia la que crea la distancia?» (*ib.*).

La emancipación del espectador puede producirse, en opinión de Rancière, invirtiendo la relación, de tal forma que no se entienda «ver», «observar» o «mirar» como una acción pasiva que se opone a actuar. Rancière parte de la base de que «**ver**», «**mirar**» u «**observar**» son verbos y, por lo tanto, acción. Es por esta razón que la mirada de un espectador nunca puede ser un acto pasivo. «El espectador también actúa» a través de su mirada. Al igual que el actor, «observa, selecciona, compara [e] interpreta», siendo inevitablemente al mismo tiempo «espectador distante e intérprete activo del espectáculo que se le propone». Como diría Brook, el espectador se sitúa así a la altura del actor, del director y del dramaturgo. Todos utilizan las mismas herramientas de desciframiento, cada uno a su manera, en aquello que los une. Todos participan del mismo modo, aunque de diferentes formas, al volcar su actividad sobre el escenario. Lo que «**el espectador emancipado**» recoge de la representación se encuentra más allá de la pretensión del director, el dramaturgo o el actor. Es algo que incluso él mismo ignora hasta que se produce. A esto hay que añadir que entre el espectador y el actor, en la transmisión del uno hacia el otro, hay una tercera cosa de la que «ninguno es propietario»: el propio acto de la *performance*: experiencia pura cuyos efectos no se pueden controlar ni manejar del todo conscientemente, ya que escapan a la voluntad para convertirse en patrimonio de la contingencia del presente.

Así, en opinión de Rancière, cada una de las personas que participan del hecho teatral se encuentran en igualdad de condiciones. Hay una igualdad de las inteligencias que vincula a actores, espectadores, director y dramaturgo. Todos intercambian y ponen en juego sus aventuras intelectuales durante el transcurso de la representación, al tiempo que cada uno de ellos traza su propio camino. Sus capacidades se ponen en marcha a través de «un juego imprevisible de asociaciones y disociaciones» (*ib.*: 22), que se ejerce a través de una distancia que es irreductible.

No es, por tanto, necesario abolir ninguna distancia. Para Rancière, la relación con el espectador se produce cuando se comprende que no existe situación de privilegio por parte del actor, el director o el dramaturgo. Estos no poseen una clave que deben hacer llegar al espectador a través de la forma más adecuada. Por el contrario, si se dan la confianza y el margen necesarios, cualquier punto de partida es válido, cualquier tipo de relación que abra un camino posible al acto de la comunicación. Es de esta manera que quedan abolidas la «distancia radical, [...] la distribución de los roles [...] y las fronteras entre los territorios» (*ib.*: 23).

También en Brook hay una pretensión de eliminar la distancia radical que se establece entre sala y escenario, actor y espectador. Esto lo sitúa, por un lado, en el grupo de los reformadores del teatro, que dan por hecho la existencia de tal distancia *a priori* y proponen soluciones escénicas para salvarla. Pero, por otro lado, hay también un Brook que, situándose más en la línea de Rancière, no establece estas diferencias o categorías *a priori* que en su opinión no se darían de forma natural.

8.1. EL ENCUENTRO CON LOS ESPECTADORES

An audience comes to the theatre for one reason only, which is to live certain experience, and an experience can only take place at the moment when it is experienced. When this is truly the case, the silence in a theatre changes its density and in every form of theatre, in all different traditions and all the different types of theatre all over the world you can see exactly the same phenomenon.

An audience is composed of people whose minds are whirling. As they watch the event, sometimes this audience is touched —again we do not really know what “touched” means, except that it is a phenomenon. At first the audience isn’t touched —why should it be? Then all of a sudden, something touches everyone.

At the moment that they are touched an exact phenomenon occurs. What has been up till then collection of individual experiences becomes shared, unified. At the moment when the mass of people becomes one, there is one silence and that silence you can taste on the tongue. It’s a different silence from the ordinary silence that is there at the beginning of the performance. This shared recognition expresses itself through the increasing density of the same silence.

Peter Brook (*apud* Kustow, 2005: 266)

Brook se preocupa especialmente por la naturaleza del público a quien va dirigida la obra. En opinión de Brook, es un requisito importante que las salas de los teatros estén ocupadas por un público heterogéneo (Brook, 1999: 11-12). Para ello, es necesario contar historias

que interesen al mayor número de personas posible. A Brook no le interesa que la sala esté ocupada por un reducido número de especialistas, que se supone van a comprender mejor sus propuestas escénicas. Si una sala de teatro está vacía, no es el resultado de que los espectadores sean incapaces de comprender las propuestas escénicas; la responsabilidad no es exclusiva del público, no se debe interpretar en términos de calidad del público; afecta a todos por igual y se debe interpretar en términos de calidad del encuentro.

La naturaleza del público tiene que ser considerada. ¿Qué público es libre? ¿Qué público necesita teatro? ¿Qué público responde con mayor vitalidad a las nuevas forma teatrales? [...] Hoy, el problema no está en restringir el teatro a un determinado grupo de espectadores. Por el contrario, se trata de hacer un teatro que lleve a una experiencia necesaria y, consecuentemente, a una actividad social esencial, a una comunidad entendida como un todo. Esto no puede lograrse popularizando el teatro, en un sentimiento ingenuo. Esto no puede lograrse adaptando el teatro a los gustos del público. Ni puede lograrse limitando el teatro a las expectativas y criterios de una élite.

Tal teatro solo puede ser creado sobre la base de un nuevo público, con la intención de servir a todos aquellos miembros de una comunidad que vean en el teatro una posibilidad de renovación personal.

Este es el camino que puede unir la falsa y estéril separación entre entretenimiento popular y vanguardia.

Peter Brook

(«Manifiestos», publicados en *Primer Acto*, n° 229, pp. 38-43)

La palabra «teatro», del griego *theatrón*, «lugar para contemplar», nos informa de que el acto de acudir a una representación teatral consiste precisamente en mirar u observar aquello que se muestra. Ya se ha visto con Rancière que mirar es una acción y no un acto pasivo. Sabemos que, para que ocurra lo teatral, es necesario que un grupo de personas a las que llamamos espectadores acudan a la representación de ese hecho escénico y puedan mirar y participar, con su mirada, de aquello que sucede en el escenario. El teatro necesita de seres humanos que presencien el acontecimiento, que sean testigos, es decir, que se hallen presentes. Brook afirma: «I watch a play, J'assiste à une piece» (*apud* Kustow, 2005: 155), veo una obra de teatro y asisto a una obra de teatro; *assistance*, asistir, ayudar a la representación, concurrir en ella, hallarse presente. Las diversas acepciones que la palabra *assistance* tiene en francés (al igual que en español) son de suma importancia para Brook. Con esta asistencia, con la que la mirada enfoca concentrando el goce y el deseo, la repetición se convierte en representación. Entonces la palabra «representación» ya no separa al actor de su público. En palabras de Brook: «Occasionally, [...] the actor encounters an audience that by chance brings an active interest and life to its watching role —this audience assists. With this assistance of eyes and focus and desire and enjoyment and concentration, repetition turns into representation. Then the word representation no longer separates actor an audience, show and public: it envelops them: what is present for one is present for the other» (*ib.*).

Para Brook, el teatro es un encuentro, un acto público y abierto a la participación y el intercambio de unos seres humanos que se han reunido para tal fin. Un teatro sin espectadores lleva a un teatro incompleto. Las cosas más inesperadas e interesantes suceden y se liberan en presencia de los espectadores. Lo invisible se hace visible cuando una comunidad de seres humanos, sustraída a sus intereses particulares, crea un vínculo que los une y hace posible, de este modo, el surgimiento de una complicidad de la que todos participan. Entonces el teatro adquiere un sentido claro y preciso.

«Si hacemos hincapié en las relaciones humanas, no estaremos sujetos a una unidad de espacio ni a una unidad de tiempo. Lo que mantiene nuestra atención es la interacción entre una persona y otra» (Brook, 1993a: 40): interacción entre el director con los actores durante el proceso de creación y, posteriormente, de estos con el público durante las representaciones; este es el movimiento de la naturaleza del teatro. Su fuerza motriz durante siglos ha sido la de provocar efectos en el público. Sabemos que Brook ha trabajado lejos de las salas de teatro y de los públicos convencionales en sus viajes por otros continentes, improvisando con sus actores, buscando, precisamente, la forma de comunicarse con sus espectadores en momentos y situaciones imprevisibles. Afirma: «Los actores se plantan frente al público preparados para producir un diálogo, y no para ofrecer una demostración, de manera que al público le sea posible influir en el desarrollo de la representación» (Brook, 1987a: 193). Brook renuncia a establecer una separación entre emisor y receptor: «esta separación entre el que dice y el que escucha termina conduciendo a todo lo que está cerrado y se opone a la fuerza misma de lo teatral. La forma teatral no existe para que un grupo de gente pueda contar, decir; no se trata de una forma de comunicación a través de la que una persona explicaría determinadas cuestiones a otra, una forma que existiría por un lado el que emite un mensaje y por otra el que lo recibe» (*apud* Bablet, entrevista registrada en: *Pipirijaina*, n° 25, pp. 39-52.).

Existe un trabajo previo al encuentro con el espectador. El juego no surge de un encuentro arbitrario, libre y espontáneo. Director y actores, previamente, exploran y adecuan el producto que posteriormente será mostrado. Los actores que guían la acción deben manejar con destreza sus herramientas y ponerlas al servicio de su actuación. Todo esto requiere ensayos y errores, que garantizan un mínimo de calidad en un trabajo en soledad, que tiene lugar antes de hacer pública la experiencia. Durante este proceso, el actor se ocupa de hacer florecer los aspectos más sutiles de la comunicación humana. «Lo que nosotros estamos buscando es [...] frágil. La razón por la cual uno trabaja mucho a puerta cerrada, la razón por la cual uno se restringe a trabajar con un reducido número de personas, o a veces con públicos muy escasos, es que uno está intentando algo que, dado que significa ir un poco más allá por primera vez, es mucho más frágil» (Brook, 1987a: 217). La intimidad de estos procesos hace posible por tanto acostumbrarse a una forma de creación frágil y delicada, pero finalmente, insiste Brook, la experiencia sería incompleta si no se comparte con los espectadores. «Lo que sí es de enorme importancia es el hecho de que el fenómeno teatral solo existe cuando el encuentro químico de lo que ha sido preparado por un grupo

de gente, incompleto por definición, se relaciona con otro grupo, con un círculo más global que está formado por la gente que está allí, por los espectadores. Cuando dicha fusión tiene lugar, entonces sí que puede hablarse de hecho teatral. Cuando dicha fusión no se produce, entonces no hay nada» (Brook, 1987a: 216).

Se ha hablado de cómo Brook, por un lado, afirma en la línea de Rancière que la distancia entre actores y espectadores no existe *a priori*. Explica el director que tal separación no existía en sus orígenes debido a la propia naturaleza del teatro. Occidente, a lo largo de su historia, ha ido introduciendo artificialmente esta distancia que ahora hay que destruir. Para ello, Brook opina que hay que recurrir a la imaginación de los espectadores: «La participación del público consiste en convertirse en cómplice de la acción y aceptar que una botella sea la torre de Pisa o un cohete de camino a la luna. La imaginación se sumará alegremente a este tipo de juegos, con la condición de que el actor no esté en ninguna parte» (Brook, 1993a: 38-39). Con ello, Brook se refiere a un actor que desaparece en un espacio vacío y que hace posible la magia de una experiencia extraordinaria.

Al mismo tiempo, Brook se comporta como uno más de los reformadores de la escena moderna y desarrolla estrategias con el fin salvar la distancia entre actores y espectadores, escenario y auditorio.

En el encuentro con los espectadores, si la acción dramática que se ofrece es dinámica, esta favorece el intercambio e invita a la participación. «En todos nuestros experimentos hemos podido establecer que el público nunca está incómodo si la acción es permanentemente dinámica» (Brook, 1987a: 250).

El ojo del público es el primer elemento de orientación. Cuando sentimos ese escrutinio como una auténtica expectación, que exige en todo momento que no haya nada gratuito, que no se abandone nada a la desidia y que todo surja de una percepción constante, nos damos cuenta de que el público no tiene una función pasiva. No necesita intervenir para manifestarse. Su participación es continua a través de su presencia expectante. Esta presencia debe percibirse como un reto positivo, como un imán frente al cual uno no puede permitirse ser «de cualquier manera». En teatro, «de cualquier manera» es el mayor y más sutil enemigo.

Peter Brook (1993a: 25-26)

Es así que un actor atiende a su público, no le sirve, lo incluye como parte de la representación. Se completa así la relación que se establece entre lo que se muestra y lo que se mira. Si esta relación funciona, se rompe la distancia, y el mundo de la obra pasa a primer plano unificando el conjunto. En el actor «cuando se enfrenta con el público, su principal barómetro consiste en los niveles de silencio. [...] Uno no debe pretender jamás que lo que está haciendo es interesante de por sí, y no debe decirse nunca que el público es malo. El auténtico desafío surge cuando el objetivo no es el éxito, sino despertar significados íntimos sin tratar de gustar a toda costa» (Brook, 1993a: 48-49).

Por otra parte, no hay una verdad que el director posea y que deba ser mostrada a los espectadores. Sin arengas, ni acusaciones, se desafía verdaderamente a los espectadores cuando se es el aguijón de quien está dispuesto a desafiarse a sí mismo. La función del director, nos recuerda Brook, es encontrar el ritmo adecuado en lo que se podría denominar una sincronía: conseguir que el público y los actores compartan, a partir del primer gesto y desde el primer momento, un espacio común. La impresión profunda y convincente de que se ha engendrado un fragmento de vida sobre un escenario se da cuando las energías de los actores y las del público han confluído en un mismo punto y en un mismo momento. Brook dice: «en nuestro teatro, una parte importante del trabajo consistirá, decididamente, en una tarea de ablandamiento, en un verdadero trabajo sobre el espectador para lograr colocarlo en un estado de apertura, de buena disposición» (Brook, 1987a: 217).

Para Brook, el auténtico teatro es aquel que no da la espalda y nunca concibe a su público como un elemento separado del hecho escénico. «Así es como entiendo un teatro necesario, es decir, como aquel en el que entre actor y el público solo existe una diferencia práctica, no fundamental» (Brook, 1968b: 198).

La pregunta «¿qué es teatro?» se convirtió para nosotros en una proposición que debía afrontarse, y dilucidarse, de inmediato. La lección que constantemente aprendíamos y volvíamos a aprender es la de respetar al público y aprender de él, [...] el público es siempre la otra persona; tan vital como la otra persona para comunicarnos, para amar. Las respuestas son difíciles, y nunca son las mismas, pero la conclusión es simple. Para aprender teatro hace falta bastante más que escuelas de teatro o salas de ensayo: es el intento de vivir de acuerdo con las expectativas del prójimo, en el sentido de que todo puede hallarse, que puede descubrirse cualquier cosa. Siempre que, por supuesto, uno tenga confianza en tales expectativas. Por eso la búsqueda de un público es algo siempre tan vital.

Peter Brook (1987a: 226-227)

«Necesitamos conocer las reacciones de la gente, porque queremos saber en qué punto nos encontramos. Necesitamos poner a prueba sus reacciones, quizá tanto como nuestras propias acciones» (Brook, 1987a: 105). Pero esta necesidad de ir al encuentro del otro trae al terreno de juego otra dificultad. Brook cree que es demasiado fácil dejarse llevar por experiencias pobres y superficiales que en principio parecen satisfactorias. En general, las personas estamos siempre dispuestas a vivir una experiencia colectiva. Somos seres sociables y anhelamos el encuentro. Sin embargo, esta necesidad nos vuelve conformistas. Disfrutamos cuando nos reunimos, pero no queremos realizar demasiados esfuerzos; buscamos experiencias relativamente seguras y estables en las que no corramos demasiados riesgos. Abrir nuestro mundo interior a una experiencia colectiva es muchísimo más complicado que hacerlo en privado, aquí radica la dificultad del teatro. Llegar a un lugar profundo de comunicación humana en tales circunstancias es un asunto que entraña una gran dificultad. Se pone en juego lo que Brook llama la «calidad de un encuentro».

Según Brook, el posible vínculo que se establece entre el público y los actores se compone siempre de varias capas de diferente densidad. Estas van desde las más profundas e intensas hasta las más ligeras y superficiales, y se combinan para determinar el *ritmo* y el *tempo* de la experiencia. Si se produce un fuerte impacto con una conmoción intensa, hay que volver a la superficie, donde el aire renovador prepara el terreno para la siguiente inmersión. «Lo que a nosotros nos importa es la posibilidad de tener un contacto viviente y verdadero entre todos. Si este contacto no se produce, entonces todo lo que eventualmente podamos decir sobre el teatro en teoría quedaría invalidado, [...] el teatro se basa en una característica humana muy particular: la necesidad, que surge de vez en cuando, de establecer con el prójimo una relación renovada y más íntima, [...] esto me recuerda uno de los principios que descubrimos, trabajando bajo todo tipo de condiciones. Nada es más irrelevante que la comodidad. La comodidad suele debilitar, quitarle vida a la experiencia» (Brook, 1987a: 249).

Según el director, la relación que se establece habitualmente en los teatros convencionales no es una relación idónea en términos de calidad. El vínculo es demasiado tradicional, artificial, arbitrario, cómodo, aburrido, ortopédico. Brook pone como ejemplo los escenarios de los llamados teatros a la italiana: los actores, a cierta altura respecto al público, están obligados a alzar la vista y el actor se convierte en superhombre. Hay que situar al actor al mismo nivel que el espectador, o en un espacio dispuesto a modo de grada que facilite un contacto natural y verdadero. El problema de cómo el espacio determina dicha relación es crucial, no debe descuidarse, en opinión de Brook. Recibir al público con sencillez se hace prioritario, registrar el modo de sus reacciones y dejarse transformar por ellas, guiándolas, no obstante, hacia el asunto de la obra; por eso se hace imprescindible que el espacio sea el adecuado. Iniciar una conversación en un espacio adecuado es básico para que surja un posible entendimiento. El espacio no es solo el lugar, sino lo que creamos en él. Si las reacciones, los signos que el público emite, pasan desapercibidos para el actor, se hace imposible el encuentro. ¿Cómo puede reaccionar un público en consecuencia si el actor se encuentra distanciado de su interlocutor? El público siente, percibe si se le tiene en cuenta. Solo cuando se apela a su responsabilidad, el público se implica. Cuanto mejores sean las condiciones, cuanto más se trabaje en los aspectos que faciliten un acceso libre y fluido, más rica se volverá la experiencia. Ya que «si no les gusta, tienes que preguntarte muy claramente qué falta en términos humanos para que no nos hayan seguido» (*apud* Croyden, 2003a: 96).

Brook propone en conclusión un teatro sin artificios que rompa las barreras impuestas entre actores y espectadores, para crear un lugar donde el ritual vuelva a tener sentido para la comunidad. Intérpretes y espectadores se dan cita en un espacio en el que es posible el suceso de un acontecimiento extraordinario, al dejarse sorprender por aquello que se actualiza en el momento de la representación. Para tal propósito:

El teatro requiere su perpetua revolución. No obstante la destrucción desenfrenada es criminal; produce una violenta reacción y mayor confusión. Si demolemos un teatro pseu-

dosagrado, hemos de procurar no engañarnos, pensando que está pasada de moda la necesidad de lo sagrado y que los cosmonautas han demostrado de una vez para siempre que los ángeles no existen. De la misma manera, si nos sentimos insatisfechos por la vacuidad de tanto teatro de revolucionarios y propagandistas, no hemos de dar por sentado que la necesidad de hablar del pueblo, del poder, del dinero y de la estructura de la sociedad obedece a una moda periclitada. [...] Antiguamente, el teatro pudo comenzar con magia: magia en el festival sagrado, magia al surgir las candilejas. Hoy día es todo lo contrario. Apenas se necesita el teatro y apenas se confía en sus profesionales. Por lo tanto, no cabe suponer que el público se agrupará devota y atentamente. A nosotros nos toca captar su atención y ganar su fe. Para lograrlo, hemos de convencer de que no hay truco, nada oculto. Debemos abrir nuestras manos y mostrar que no escondemos nada en nuestras mangas. Solo entonces podemos comenzar.

Peter Brook (1968b: 144)

Conozco una prueba concluyente en el teatro. Literalmente, es una prueba concluyente. ¿Qué queda al terminar una representación? Se olvida el entretenimiento, desaparece también la emoción y el argumento pierde su hilván. Cuando emoción y argumento se entrelazan en el deseo del público de verse con mayor claridad, algo se fija entonces en la mente. El acontecimiento marca en la memoria un contorno, un gusto, una huella, un olor, una imagen. Lo que queda es la imagen central de la obra, su silueta, y, si los elementos están rectamente mezclados, dicha silueta será su significado, la esencia de lo que ha de decir. [...] Unas pocas horas podrían modificar mi forma de pensar para siempre. Esto es casi imposible de lograr, aunque no ha de rechazarse por completo.

Peter Brook (*ib.*: 201)

«La respuesta que uno obtiene del público cuando dicen: “Estoy conmovido por dentro”. [...] Experimentan algo que, sin la obra, no habrían experimentado, [...] lo abstracto se hace concreto» (*apud* Croyden, 2003a: 323). El milagro del teatro se hace realidad cuando los espectadores quedan conmovidos por los conflictos de la historia que se narra. «Contar historias, en cualquiera de sus manifestaciones, es el medio de contacto más poderoso que existe. [...] Para lograr un interés compartido a todos los niveles, no hay nada más poderoso que la historia, y por eso decimos muchas veces con respecto a nuestro trabajo que somos narradores de historias» (*apud* Croyden, 2003a: 197). Un narrador de historias necesita contar su historia, hacerla pública. Necesita alguien que esté interesado en escucharla. Ese alguien son los espectadores y hay que ir a su encuentro.

PUESTAS EN ESCENA Y RECEPCIÓN CRÍTICA: 1942-2012

NOTA ACLARATORIA

La recepción de la crítica en otros idiomas recopilada para la elaboración de este trabajo ha sido traducida por el doctorando. Debido a la gran cantidad de información recuperada en lengua extranjera (sobre todo en inglés), se ha optado por incluir en el cuerpo del texto las traducciones y en nota a pie de página las citas del texto original, exceptuando las citas que se incluyen al principio de cada capítulo. La opción inversa, es decir, citas originales en el cuerpo del texto y su traducción en nota a pie de página, habría alterado la continuidad del texto y dificultado su comprensión.

Juan Antonio Bottaro

I asked Brook what he thought was his biggest fault. There was an agonizingly long pause during which he cupped his head into his hands, staring into space.

“What”, replied at long last, “is a fault”?

John Heilpern

I want to see a flood of people and events that echo my inner battlefield. I want to see behind this desperate and ravishing confusion an order, a structure, that will relate to my deepest and truest longings for structure and law. I want through this to find the new forms, and through the new forms the new architecture, and through the new architecture the new patterns and the new rituals of the age that is swirling around us.

Peter Brook

Brook has always thought of himself as empirical in method, metaphysical in thought. Brook has always been driven by a voracious curiosity. Brook has always had a strong awareness of what is realistically possible.

Albert Hunt y Geoffrey Reeves (1995: 18)

9.1. RECUERDO DE LO FALSO VERDADERO

Los hechos del pasado «no son cosas inertes» que se pueden encontrar y a los que luego se relata, por así decirlo, distraidamente. Al contrario, poseen una dialéctica, un movimiento. De ahí que la «revolución copernicana» de la historia habrá sido para Benjamin «pasar del punto de vista del pasado como hecho objetivo al del pasado como hecho de la memoria» como hecho dotado de movimiento. Lo singular es que se parte no de los hechos pasados en sí mismos sino de ese movimiento que los recuerda.

[...] Estamos ante un tiempo «que no es el tiempo de las fechas». Ese tiempo que *no es exactamente el pasado* tiene un nombre: es la memoria. Es ella la que decanta el pasado de su exactitud. Es ella la que humaniza y configura el tiempo, entrelaza sus fibras, asegura sus transmisiones, consagrándolo a una impureza esencial.

Didi-Huberman (2008: 19-60)

Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien.

Jacques Rancière

Para Peter Brook no existe un espacio en el cerebro que congele los recuerdos de manera intacta. Por el contrario, el cerebro almacena señales fragmentarias predispuestas a ser rellenas con el poder de la imaginación (Brook, 1998a: 15). Tampoco siente Brook ningún respeto por la «escuela de la biografía que cree que con sumar todos los detalles sociales, históricos y psicológicos, aparece [el] retrato auténtico de una vida» (Brook, 1998a: 16). La recuperación de los recuerdos por parte de la memoria es un asunto todavía misterioso. Se sabe que los recuerdos más antiguos son más resistentes a los daños en el hipocampo que los más recientes (Poldrack, 2004), no obstante hasta qué punto, plantea Brook, esos recuerdos, ya sean antiguos o recientes, serán exactamente fieles al acontecimiento vivido. Y hasta qué punto esto es importante. Un recuerdo es algo así como la conservación de las propias experiencias reconstruidas en nuestro yo consciente. Pero ¿cómo reconstruye nuestra consciencia la línea argumental de aquello que rememoramos y que actualizamos en el presente ante una determinada exigencia? Sea cual sea el mecanismo fisiológico empleado, y más allá de hasta qué punto podemos estar seguros de la fidelidad de lo ocurrido, la memoria y el testimonio escrito de aquellos que vivieron la experiencia es la única herramienta fiable de que disponemos para construir el mapa de una vida, en este caso de la vida de Peter Brook. Nuestro esfuerzo no va dirigido —y aquí seremos fieles al posicionamiento *brookiano*— a construir un retrato psicológico sobre la persona, sino a realizar una reconstrucción de su trayectoria artística a través de sus puestas en escena y su recepción crítica más importante, que en ocasiones serán inseparables de algunos de los núcleos traumáticos que tuvo que vivir y del nombre y apellido de las personas con las que ha trabajado, así como de determinados posicionamientos o de lugares a los que ha viajado y que influyeron

en algunas decisiones concretas. Somos conscientes de la dificultad que tiene tender un foco sobre la trayectoria artística de Brook a través de la información de aquellos que fueron testigos. Pondremos la esperanza en el pasado, como diría Peter Szondi, para tratar de comprender algo de lo que ocurrió, llevando a cabo un juego perturbador con la memoria, en este caso parafraseando a Benjamin, de aquellos que han hablado de lo que saben o creen saber. Somos conscientes de que se trata de una tarea extremadamente complicada, ya que es como meterse en un gran desván lleno de objetos perdidos, antiguos, llenos de polvo, sin saber muy bien la validez de la información que nos ofrecen al pasarlos por el filtro de nuestra contemporaneidad. Nos encontramos, no ante un mapa lineal orientado a un fin, sino ante «series omnidireccionales» (Huberman, 2008: 155), bifurcaciones en donde todo choca, a veces se mezcla o se distancia en una catástrofe informativa que nos impide reconstruir coherentemente una verdad unívoca. No podemos recoger aisladamente determinados hechos como cosas separadas para tratar después de realizar un relato causal de la trayectoria de Brook. Hay demasiadas «inversiones», «envolvimientos» que hacen que todo explote. Estamos, como plantea Brook, ante la memoria y esta puede ser traicionera e infiel por ser soñadora: desde la actualidad de un presente determinado, el de aquel que recuerda, este nos relata una historia que interpreta un sueño. Pero las huellas están ahí, son la reminiscencia de aquello que fue y realmente con lo único que contamos para trazar una línea humilde que nos puede dar una idea de lo que fue. Nos convertiremos, por tanto, en neófitos arqueólogos que buscan en el desván de la memoria de otros aquello que nos ayude a componer una historia posible.

1942

DOCTOR FAUSTUS

AUTOR: Christopher Marlowe

Londres: Torch Theatre

Director: Peter Brook

REPARTO

Amateur

Doctor Faustus, del poeta y dramaturgo isabelino Christopher Marlowe, es la primera puesta en escena profesional del director Peter Brook fuera del ambiente universitario donde ha realizado sus primeras colaboraciones. La producción se realiza con la ayuda de unos compañeros de estudios y la obra se estrena en el pequeño escenario del *Torch Theatre Club* (Trewin, 1971: 15).

Se trata de la trágica historia del doctor Fausto basada en la famosa leyenda que cuenta cómo un hombre vende su alma al diablo para conseguir poder y conocimiento ilimitados. Un conflicto que rebasa todo tiempo y lugar y que muestra la eterna lucha que libra el ser humano entre la materia y el espíritu como problema existencial. Fausto es doctor en teología y ante el deseo de ampliar su conocimiento realiza un pacto con el diablo: vende su alma a cambio de sabiduría. Mefistófeles se pone a su servicio y le otorga los favores solicitados, pero al final vendrá a reclamar el precio pactado, el alma de Fausto.

Publicada originalmente en 1604, fue llevada a los escenarios por primera vez un año antes, en 1603. Consta de un prólogo y trece escenas más un epílogo, escritos en verso blanco: verso sin rima y breves trozos en prosa.

Brook cuenta con tan solo diecisiete años cuando estrena esta obra de la que no se ha encontrado críticas o reseñas en prensa.

1943

A SENTIMENTAL JOURNEY

AUTOR: Basado en la novela de Lawrence Sterne

Oxford: Oxford Union

17 de enero de 1944

Londres: Torch Theatre

Director: Peter Brook

REPARTO

Amateur

Desde un principio, el cine descubrió el concepto del cambio de perspectivas, del punto de vista, y los públicos de los lugares más dispares del globo aceptaron sin ninguna dificultad la gramática del plano largo y el medio.

Peter Brook (2001: 85)

Recién elegido presidente de la University Film Society, en Oxford, Brook rueda la película *A Sentimental Journey*, una adaptación de la caprichosa comedia *The Life and Opinions of Tristran Shandy* del escritor Laurence Sterne (Kustow, 2005: 30). El director utiliza como modelo de inspiración un *film* francés del director Sacha Guitry, *Le roman d'un tricheur* (1936), comedia sobre las memorias de un hombre al que el destino obliga a ser un caradura. El famoso director de cine François Truffaut, uno de los iniciadores del movimiento denominado *Nouvelle Vague*, calificó la película de Sacha Guitry como una de las mejores obras de arte del cine francés. Con *Le roman d'un tricheur* Sacha Guitry proporciona una importante innovación al mundo del cinematógrafo utilizando la voz en *off* e inventando el *play-back* al ofrecer una narración sonora en pasado superpuesta a la imagen en que se desarrolla la acción, acompañando el conjunto con un romántico fondo musical (Trewin, 1971: 16). Un *film* con evidentes guiños al cine mudo recientemente desaparecido.

Es probable que la elección por parte de Brook de realizar una película muda se encuentre condicionada a la limitación del presupuesto¹. Con una mezcla de inteligente valentía e ingenuo atrevimiento, el director logra sacar adelante la producción de la película. Invierte 250 libras de su propio bolsillo, al tiempo que solicita a familiares y amigos que presten su colaboración. En tiempos de guerra resulta complicado conseguir material cinematográfico: «había restricciones con este tipo de material en tiempos de guerra»², por poner un ejemplo, «la unidad de cámara tenía que usar una máquina cortacésped para desplazarse»³. En cuanto a una parte del reparto, «al igual que en las películas rusas, fueron interpretadas

1. This is also, it should be noted, a good idea for making a film on a severe budget, live sound being much more expensive (Helfer y Lonely, 1998: 10). (La traducción en el cuerpo del texto es mía y lo será en las siguientes.)

2. There were wartime restrictions on such things (Helfer y Lonely, 1998: 10).

3. The unit had to take a garden truck as a trolley (*ib.*).

por gente común reclutados de los *pubs* de Oxford»⁴. Los exteriores se ruedan «en Oxford y en la vecina Abingdon y Woodstock en Blenheim»⁵. Para solventar el problema del vestuario y los interiores Brook recurre a una curiosa maniobra. Se las ingenia para mantener un encuentro con el actor de cine y teatro John Gielgud. Este se encuentra representando *Love for Love* de William Shakespeare en el Haymarket Theatre y le proporciona acceso al fondo de vestuario del teatro y sus instalaciones⁶.

Durante el proceso de filmación Brook vive un desagradable incidente que casi le cuesta la expulsión de la universidad al incumplir una de sus estrictas normas de funcionamiento. Mantiene una reunión con el equipo de rodaje de *A Sentimental Journey* dentro de las dependencias del recinto universitario fuera del horario permitido para visitas. Después de un largo, desagradable y poco amigable proceso administrativo, el padre de Brook, Simon, interviene para evitar la expulsión de su hijo, quien promete no volver a realizar actividad artística alguna fuera de los programas regulados por la institución universitaria. La solución de todo el asunto es asumida no sin contradicciones, ya que el joven Brook entiende esta acción como xenófoba y antisemita, sin otra justificación que el arraigado sistema clasista que todavía existe en algunos sectores de la sociedad inglesa (Kustow, 2005: 33).

Otra interesante anécdota de estos tiempos la cuenta Gavin Lambert, su compañero de habitación, convertido más tarde en destacado novelista y guionista de Hollywood. Lambert relata en su biografía cómo la inquietud y el espíritu aventurero, ávido de nuevas experiencias que forman parte del aprendizaje de unos jóvenes artistas que buscan desmontar los tabúes de una época, les lleva a ambos a mantener un encuentro sexual. Brook justifica el incidente apelando a su libertad para capturar toda clase de experiencias que sin duda lo enriquecen como ser humano. «Cuando estudiaba en Oxford, las chicas se encontraban muy lejos. Solo había dos instituciones para chicas. Así que lo primero que tuve fueron contactos homosexuales. No obstante, cada vez que veía una chica, deseaba estar con ella. Y no podía aceptar que la palabra homosexual me impidiera que me gustasen más las chicas que los chicos. La elección se produjo por un proceso de selección natural: después de haber estado en la cama con criaturas de todo tipo, sentí una preferencia natural hacia los órganos femeninos»⁷.

Sus estudios en la universidad de Oxford finalizan con éxito al término del curso académico de 1943. Realiza ayudantías de dirección y colabora en la redacción y corrección de guiones cinematográficos en el Ministerio de Información, sección de documentación del Gaumont British, gestionado por la Wardour Street Company bajo la dirección de J. Arthur Rank. Brook declara: «I want to be a vampire of the outside world and at intervals to give back the blood I have drawn out, in some creative form. I want to change and develop, and dread the thought of standing still» (*apud* Trewin, 1971: 17). Prepara la *premier* de *A Sentimental Journey* (Kustow, 2005: 35) que se proyecta finalmente en el Torch Theatre, espacio ya utilizado para el estreno de *Doctor Faustus*. Brook y su amigo Gavin Lambert logran la presencia de algunos críticos cuyas reseñas aparecen en la edición local de algunos importantes periódicos. En *The Guardian* se puede leer: «Tiene pasajes muy tedio-

4. As in Russian films, were played by ordinary folk recruited from Oxford pubs and haunts (*ib.*).

5. In Oxford and the nearby country, at Abingdon, and at Woodstock in Blenheim Park (*ib.*).

6. Calling at Gielgud's dressing-room, he asked came into the theatre for some rapid work. Unhappily, because the film was made on short lengths of raw 16mm stock, [...] each roll of which reacted to printing in a different way, *A Sentimental Journey* could not be shown in an ordinary cinema, and when it had its premiere at the Oxford Union, the hall was wrong size, diminishing the images while disconcertingly magnifying the sound (*ib.*).

7. When I was at Oxford, girls were remote, there were only two colleagues for girls. So the first thing I did was to plunge into every homosexual affair I could. Yet whenever I saw a girl I wanted to pick her up, and I could not accept for a moment that there was a definition —“homosexual”— that precluded me liking girls as well as boys. The choice came about by a process of natural selection: having been in bed with creatures of all sorts, I began to find a natural preference for the female organs rather the male (*apud* Kustow, 2005: 28).

sos, una pobre dirección, una peor iluminación y una actuación claramente *amateur*, por no hablar de la fotografía; pero escapa a la estupidez. Hollywood ha hecho cosas peores»⁸. En *The Observer*: «Uno tiene una experiencia extraña viendo *A Sentimental Journey*. Se requiere el cultivo paciente de un estado de ánimo de unos treinta años atrás, cuando todo lo que parpadeaba era como en una película. Está muy bien que estos jóvenes hayan hecho este trabajo, un trabajo por lo demás honesto»⁹. La más extensa de todas ellas aparece en el *Times*. Aun cuando pone en evidencia los problemas de producción sufridos durante el rodaje, es más de lo que el joven Brook puede esperar:

Esta película, hecha por estudiantes de Oxford con un presupuesto de 250 libras, muestra lo espinoso que puede resultar ser un director *amateur*. En teoría debería ser fácil para un hombre que posea una buena cámara y algún conocimiento del medio y de lo que quiere producir, realizar una película estética e intelectualmente satisfactoria sin caer en los lugares comunes de los estándares comerciales. Pero nos damos cuenta de que en realidad no es así.

La película se mantiene bastante cerca del patrón de Sterne. Sin duda tiene virtudes estéticas e intelectuales, pero es difícil de discernir a través de la oscuridad en que la acción transcurre. La cámara encuentra la iluminación correspondiente al clima del que disponemos en Inglaterra, que en este caso resulta perjudicial. A esto hay que añadir los variables ruidos del gramófono combinado con una fotografía incierta que hacen que el público tenga que hacer un esfuerzo extra para transcribir la acción visual en la historia de Sterne. El elenco, a pesar de las pelucas, delata su juventud. *A Sentimental Journey* debe ser considerado como un valiente esfuerzo, teniendo en cuenta las dificultades sorteadas incluso durante la proyección de la película¹⁰.

Desde el rodaje de *A Sentimental Journey* hasta la realización de lo que hasta fecha de hoy es su última aventura audiovisual, *El Mahabharata*, Brook combina sus producciones teatrales con el trabajo en el campo del cine y la televisión, como iremos viendo a lo largo de siguientes capítulos.

La necesidad de viajar se hace presente. Lisboa es el lugar elegido para una de sus más atrevidas y excitantes aventuras de juventud. Aquí visita por primera vez un burdel (Kustow, 2005: 39). Desde el puerto de Lisboa observa maravillado la posibilidad de coger un barco e ir hasta Tánger para poner sus pies en África, un continente que lo fascina.

Decidido a comenzar desde lo más alto, coloca su mirada el Old Vic Theatre, gestionado por el nombrado director Tyrone Guthrie, del que afirma: «era el único director de escena cuyo trabajo admiraba» (Brook, 1998a: 46). Brook visita el teatro animado por la esperanza y con el firme propósito de que Guthrie le permita dirigir un espectáculo. No obstante, este declina amablemente la propuesta de Brook apelando a su juventud e inexperiencia.

8. It has passages of tedium, poor direction, worse lighting, extremely amateur acting and very bad photography, but it escapes stupidity... Hollywood has been known to do worse at many times that sum (*apud* Kustow, 2005: 35).

9. It is an odd experience watching *A Sentimental Journey*. It requires the patient cultivation of a mood of thirty years back when all that flickered was a film... But it is all to the good that these young people have tried to do an honest job of work instead of largely criticizing the work of others (*apud* Trewin, 1971: 16).

10. This film, which was made by Oxford undergraduates at cost of a £250, shows how thorny and difficult is the task of the amateur director. It should, theoretically, be easy enough for a man with a good camera and knowledge of what he wants to produce a film which will be aesthetically and intellectually satisfying and not fall too far short of the technical standards of the commercial cinema. Apparently it is not.

A Sentimental Journey, since it keeps close to the pattern of Sterne —there is no dialogue and gramophone records of passages from the book recited by Mr. Frederick Hudis supply the commentary— doubtless has aesthetic and intellectual virtues, but it is hard to discern through the murk in which the action takes place. The camera seems to find the lighting provided by our weather altogether too much for it, and the variable noises of the gramophone combined with the uncertain photography on the screen continually get between the audience and a sincere effort to transcribe Sterne faithfully into terms of visual acting. The cast, in spite of the wigs, can hardly help looking its youth, and *A Sentimental Journey* must be regarded as a brave attempt at an objective which, in the event, proved too difficult (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 10).

3 de febrero de 1945

THE INFERNAL MACHINE

AUTOR: Jean Cocteau

TRADUCCIÓN: Carl Wildman

Londres: Chanticleer Club Theatre

En cartel hasta el 18 de febrero

Productor (equivalente a director de escena): Peter Brook

Escenografía y pinturas: Corinne Cooper

REPARTO

El joven soldado: Roger Trafford / El soldado: Frank Tregear / El jefe: Ronald Long /
Jocasta, la reina, viuda de Laius: Sigrid Landstad / Tiresias: Robert Marsden / La esfinge:
Joy Harvey / Anubis: Joan Veale / Una matrona tebana: Betty Linton / Creon, hermano
de Jocasta: Roger Trafford / El mensajero de Corinto: Ronald Bowman /
El espectro de Laius: Ronald Long

A Voice tells the story of Oedipus, 'one of the most perfect machines devised by the infernal gods for the mathematical destruction of a mortal'. Jocasta and Tiresias, walking on the ramparts of Thebes, are warned of impending tragedy by the ghost of Laius but cannot see or hear him. When Oedipus appears, the Sphinx, an attractive young woman allied with the Egyptian god of the dead Anubis, falls in love with Oedipus and reveals her secret; he callously abducts her. Oedipus marries Jocasta, happy to find an older woman, but is alarmed when he looks into Tiresias' eyes. Jocasta notices his pierced feet but remains silent. Seventeen years later Oedipus learns the truth. Jocasta hangs herself, and Oedipus blinds himself with her brooch. The dead Jocasta appears and, with her daughter Antigone, leads Oedipus away. Tiresias prevents Creon from stopping them, since they now belong 'to the people, poets, and unspoiled souls', but Creon speaks of their 'dishonour and shame'.

The Guide to World Drama

Nos encontramos en plena década de los años cuarenta del pasado siglo xx. El West End londinense ofrece un tono amable en sus producciones con obras de Noel Coward, Terence Rattigan, Emyln Williams y Daphne du Maurier, entre otros, que combina con clásicos de Shakespeare. Los actores estrella del momento, Edith Evans, John Gielgud, Robert Morley, entre otros, lucen lujosos diseños de vestuario dirigidos a un público marcado por las carencias sufridas durante la guerra. El Old Vic, así como el Shakespeare Memorial Theatre, en Stratford-upon-Avon, ofrecen un repertorio que podría denominarse de buenos propósitos. Al tiempo, otros teatros que se encuentran a las afueras de Londres, como es el caso del Joan Littlewood's Theatre, luchan por mantener y combinar en su cartelera algunos dramas épicos de Bertold Brecht con los movimientos de Rudolf Laban a través de la danza y sus propias producciones, marca de la casa.

El teatro de la década de los cuarenta tuvo muchos nombres gloriosos: fue el teatro de Jouvet y de Bérard, de Jean-Louis Barrault, de Clavé en el *ballet*, de *Don Juan*, *Anfitrión*, *la loca de Cahillot*, de la reposición de *La importancia de llamarse Ernesto* por John Gielgud, de *Peer Gynt* en el Old Vic, de *Edipo* y *Ricardo III* de Olivier, de *la Dama no es para la hoguera* y *Venus observada*, de Massine en el Convent Garden, con *El sombrero de tres picos*, con el mismo montaje de quince años antes: fue un teatro de color y movimiento, de hermosas telas, sombras, palabras excéntricas y en catarata, de vuelo de la fantasía y hábiles trucos mecánicos, de ligereza y de toda clase de toda clase de misterio y sorpresa; el teatro de una Europa destruida que parecía compartir un solo objetivo: recuperar el recuerdo de una gracia perdida.

Peter Brook (1968b: 63)

Este teatro de postguerra es un reflejo fiel de la Sociedad Británica del momento. Una mirada nostálgica al pasado glorioso del imperio, mezclado con la experiencia y la resaca de una guerra en la que Inglaterra no ha probado el sabor de la ocupación enemiga (Kustow, 2005: 39). El teatro Chanticleer, en Kensington, gestionado por Greta Douglas, que mantiene una pequeña compañía de repertorio (Trewin, 1971: 17), es el lugar elegido por Brook para representar *La machine infernale* (1945). *The Infernal Machine*, en su traducción al inglés realizada por Carl Wildman, es una tragedia en prosa en cuatro actos del multifacético artista francés Jean Cocteau, basada en el mito de Edipo de la obra de Sófocles y estrenada por primera vez en 1934 en la Comédie des Champs-Élysées por el actor, director y escenógrafo Louis Jouvet. La obra despliega con acierto y esplendor literario un cuidado lenguaje de gran carga metafórica y un exacto sentido del tiempo teatral. Aunque Cocteau tiene la intención, según sus propias palabras, de «añadir piernas a los bustos clásicos [y] evitar toda parodia, ironía, o fantasía», el periodista Ernesto Schoo observa que, en contraposición a la dramaturgia moderna, la dramaturgia postmoderna de Cocteau «en su esterilidad esencial, no funciona sino precisamente como parodia, ironía, o fantasía. Los recursos puestos en juego por el poeta son insólitos: en los diálogos de Yocasta y Tiresias introduce frases de la correspondencia entre la última zarina de Rusia y Rasputín; la muerte de Yocasta, que en el original de Sófocles se suicida ahorcándose, en la versión Cocteau reproduce el accidente que provocó la muerte de Isadora Duncan, al enredarse su chal en la rueda del automóvil en que viajaba» (Schoo, 2002).

En el mismo artículo, y refiriéndose al estreno llevado a cabo por Jouvet, Schoo continúa:

En su libro sobre Cocteau, Roger Lannes dice: «El recuerdo de las representaciones de *La machine infernale* es, ante todo, el de un espectáculo de belleza absoluta y como no se ha vuelto a ver otro comparable desde entonces». **Evoca el decorado del genial Christian Bérard: «Cortinados púrpuros se agitaban. El lecho del incesto era como un patíbulo, un ara sacrificial. La iluminación era de incendio, pero de un incendio lívido, de mercurio, que descomponía el universo donde corrían a su pérdida los malhadados héroes de la infernal familia de Layo».**

Respecto del vestuario, hubo una querrela curiosa. Jouvet se lo había encargado a la célebre modista Jeanne Lanvin, quien diseñó una ropa rigurosamente clásica, de buen gusto y sobriedad ejemplares. Pero Cocteau, siempre a la caza de lo nuevo y lo original, insistió en confiárselo a su amiga Coco Chanel y al final, como siempre, se salió con la suya. Los trajes fueron confeccionados en telas rústicas, con un gran refinamiento en la oposición de colores más bien fuertes, sobresaturados, y los detalles mostraron imaginación, como el collar de Yocasta, hecho con carreteles de madera, de esos en que antiguamente venía el hilo de coser.

Cocteau escribió *La máquina infernal* durante una estada en el Midi, en Provenza. El texto original abarcaba solo el diálogo de Edipo y la Esfinge, y estaba destinado a dos únicos actores, que iban a ser Marguerite Jamois y Gastón Baty. Fue Jouvét el que se empeñó, al leer el manuscrito, en ampliarlo hasta abarcar a todos los personajes de Sófocles.

Brook coloca su mirada en París e investiga sobre esta colaboración entre Cocteau y Jouvét. Se interesa al tiempo por la forma y el estilo de otras producciones que se estrenan en la capital francesa, absorbe sus ideas y se contamina de un ambiente que lo fascina. La elección del texto de Cocteau, según el propio Brook, se debe al simple hecho coyuntural de que se trata de la obra de un dramaturgo francés; algo intelectualmente atractivo que posee el *glamour* y la distinción que necesita la sociedad inglesa del momento (Brook, 1998b: 27). El interés de Brook por la cultura francesa responde a que, en su opinión, la ocupación alemana después de la guerra ha proporcionado al pueblo francés mentes más abiertas, agudas y sensibles; lo contrario a lo sucedido en Inglaterra, país que ha quedado sumido en una autorreferencialidad poco creativa y complaciente (Kustow, 2005: 39).

Después de un exhaustivo y meticuloso estudio del texto de Cocteau, Brook llega a su primer día de ensayos dispuesto ya a organizar y a rematar hasta los últimos detalles de su puesta en escena (Trewin, 1971: 17). Pronto toma conciencia de la imposibilidad de imponer a la escena aquello que ha sido gestado en la soledad de su estudio. Al parecer no ha tenido en cuenta cuestiones básicas como el comportamiento real de los actores o el uso práctico de los elementos escénicos, lo que le obliga a romper y tirar al suelo su libreto de dirección y comenzar de cero. No obstante, el resultado final conserva de su idea original el contraste entre la elegancia y la imaginación propias de la cultura francesa y la decadente esencia de la sociedad británica. La censura de la época en Inglaterra obliga, por el tema del incesto tratado en la obra, a que el Chanticleer se transforme en un club de acceso restringido aun tratándose de un corto número de funciones y de un espectáculo de poca repercusión mediática.

La recepción de la crítica es en general positiva. En un artículo para *The Evening Standard* que no lleva firma, se puede leer: «creo que en el joven Peter Brook tenemos a un productor con posibilidades de llegar muy lejos»¹, y después de un corto repaso a su recorrido artístico, el artículo continúa: «Se las ingenió para ofrecer amplitud a un espacio diminuto como es el Chanticleer, además de llevar a sus actores a un clímax emocional extraordinario. El señor Brook tiene una rara combinación de dones, es tanto un director sensible y delicado como un cohete de propulsión. No me dio tregua hasta que no fui a ver la obra, y estoy agradecido por su tenacidad»². Y para el periodista, crítico y dramaturgo J. C. Trewin, según declaraciones aparecidas en *The Observer*, la puesta en escena llevada a cabo por Brook, aunque no le permite entrar en el juego que le habría hecho disfrutar con la trama, sí tiene, no obstante, un fantástico despliegue de acertados efectos teatrales que logran sostener las dos horas de duración que tiene el espectáculo: «Su pretensión queda enmascarada por una dirección excepcional. Logra soportar noblemente las dos horas de duración a través del despliegue de un variado repertorio de brillantes efectos teatrales»³.

1. I believe that in young Peter Brook we have a producer who may develop into something first class (apud Helfer y Lonely, 1998: 11).

2. He [sic] contrived to give a sense of space to the miniature stage at the Chanticleer and drove his actors to a splendid emotional climax. Mr. Brook has a rare combination of gifts, in as much as he is a sensitive artist and something of a thruster. He gave me no peace until I went to see *Infernal Machine*, and I am grateful for his pertinacity.

3. Its pretence is masked by the fantastic direction of Mr. Peter Brook. He has done nobly on his two-by hour stage with a play needs all the batteries of theatrical effect (ib.).

3 de julio de 1945

THE BARRETT'S OF WIMPOLE STREET

AUTOR: Rudolf Besier
Londres (Brentford): Q Theatre
En cartel hasta el 8 de julio

Productor: Peter Brook

REPARTO

**Doctor Chambers: Arthur Burne / Elizabeth Barratt Moulton-Barrett: Mary Mackenzie /
Wilson: Mary Vernon / Henrietta Moulton-Barrett: Violet Loxley / Arabel Moulton-Barrett:
Rita Daniel / Octavious Moulton-Barrett: Dennis Fraser /
Charles Moulton-Barrett: Jack Notley / Septimus Moulton-Barrett:
Donald Webster / Henry Moulton-Barrett: Allan Barnes / George Moulton-Barrett:
Frederick Hill / Edward Moulton-Barrett: James Dale / Bella Hedley:
Pamela Stirling / Henry Bevan: John Burch / Robert Browning: Geoffrey Wardwell /
Doctor Ford Waterlow: John Burch / Capitán Surtees Cook: Allan Barnes /
Flush: Rhett Maillard**

Brook dirige en el teatro Q de Kew Bridge y a petición de su director Jack de Leon, *The Barretts of Wimpole Street*, del dramaturgo Rudolf Besier, escrita en 1930.

The Barretts of Wimpole Street es una comedia en cinco actos basada en el romance protagonizado por el poeta y dramaturgo Robert Broning y la escritora Elizabeth Barrett que ven frustradas sus intenciones de matrimonio debido a las continuas trabas puestas por algunos familiares que no están de acuerdo con el enlace.

El texto ya ha sido puesto en pie por el director y productor Barry Jackson quien logra estrenar la obra en Londres después de varios desafortunados intentos y el rechazo de la mayoría de los más importantes productores del momento. No obstante, Jackson logra no solo estrenarla en la capital inglesa sino cruzar el Atlántico y presentar su propuesta un año más tarde en la cartelera de Broadway; concretamente el 9 de febrero de 1931 en el teatro Empire, con Katharine Cornell y Brian Aherne como protagonistas.

En cuanto a la puesta en escena realizada por Brook, el autor de este estudio no ha encontrado material en el que figuren críticas o reseñas que puedan darnos información acerca de su recepción.

1945

PYGMALION

AUTOR: George Bernard Shaw
Entertainments National Service Association Tour of England

Director: Peter Brook

ACTUACIÓN
Mary Grew

Brook dirige *Pygmalion* en colaboración con la actriz Mary Grew y a petición de esta. Un espectáculo de entretenimiento creado por ENSA (Entertainments National Service Association) dirigido a los soldados de las fuerzas armadas británicas (Trewin, 1971: 17). «Entertainments National Service Association era una gran organización que se creó cuando se cayó en la cuenta de que el entretenimiento no solo era un lujo en tiempos de guerra, sino una necesidad, tanto para la moral de los soldados como para la de los ciudadanos. Hubo más producciones como este *Pygmalion* dirigido por Brook, destinados para el consumo doméstico, pero la mayor parte de este tipo de producciones se realizaban para el ejército, aunque sus libros de historia ni siquiera lo mencionen»¹.

Mary Grew ha hecho buena amistad con Brook e invita a un viejo amigo, William Armstrong, director del Liverpool Repertory Theatre en el West End, para que presencie uno de los ensayos (Brook, 1998b: 28). Armstrong elogia la propuesta y expresa su intención de promocionar al joven director dentro de la escena londinense. Las palabras de Armstrong parecen sinceras. Una mañana, en medio del traslado de residencia de la familia que afronta la pérdida del negocio de su padre a causa de las bombas caídas en Londres durante la guerra, Brook recibe una carta de la oficina de correos en la que figura como remitente el director del Repertory Theatre en Birmingham Sir Barry Jackson, pionero del denominado *art theatre*: «Estamos preparando una producción de Shaw titulada *Man and Superman* para comenzar los ensayos en dos semanas. Por recomendación de William Armstrong, nos gustaría que la dirigiera por un sueldo de 25 libras. Barry Jackson»². Brook y Sir Jackson se encuentran en el Hotel Station Birmingham donde Sir Jackson alquila una habitación que comparte con su pareja el actor Scott Sunderland. Ambos directores se entienden a la perfección y Brook dirige para este teatro tres producciones en la temporada de 1945: *Man and Superman* de B. Shaw, *King John* de W. Shakespeare y *The Lady from the Sea* de H. Ibsen (Kustow, 2005: 42). En este tiempo Brook conoce también al legendario actor Paul Scofield con el que entabla una larga amistad.

1. Entertainments National Service Association was a huge organization created when it was realized that entertainment was not just a luxury in wartime, but was a necessity for the morale of soldiers and civilians alike. There were other productions, like Brook's *Pygmalion*, meant for domestic consumption, but the bulk of its activity was intended for troops in the field and overseas; the books covering its history do not even mention Brook (Helfer y Lonely, 1998: 12-13).

2. We are preparing a production of Shaw's *Man and Superman*, to begin rehearsals in two weeks' time. On William Armstrong recommendation, we can invite you to produce it. The fee will be 25£. Barry Jackson. (Brook, 1998b: 29).

14 de agosto de 1945

MAN AND SUPERMAN

AUTOR: Bernard Shaw
Birmingham Repertory Theatre

Director: Peter Brook / Escenografía y ajustes: Paul Shelving

REPARTO

Roebuck Ramsden: Herbert Vanderfelt / Parlormaid: Patricia Meakin /
Octavius Robinsion: John Harrison / John Tanner: Paul Scofield /
Mrs. Whitefield: Maud Gill / Anne Whitefield: Barbara Lott / Miss Ramsden:
Mabel France / Violet Robinson: Joy Parker / Henry Straker: Duncan Ross /
Hector Malone, Junior: Stanley Baker / Hector Malone, Senior: Hugh Barnet

Man and Superman, obra de teatro escrita por George Bernard Shaw en 1903, se construye a través de la reelaboración del mito de Don Juan. Su protagonista, John Tanner, es una versión del mítico seductor convertido en portavoz del pensamiento iconoclasta de su creador. Toda una declaración de principios por parte de Shaw a través de las andanzas de su protagonista, sus temas principales son el sexo y el amor y su relación con la pasión, la seducción y el poder. Aunque puede ser considerada como una «comedia de costumbres», el drama de Shaw pretende sumergir al espectador en un mundo en el que se hace evidente la compleja naturaleza de las relaciones humanas. El título hace referencia a uno de los conceptos de la filosofía de Nietzsche, *Übermensch* o «Superhombre». El personaje principal aspira a crear su propio sistema de valores, aquel que identifica como correcto todo aquello que proviene de su verdadera «voluntad de poder». **John Tanner es el autor de un manual** que sirve a sus propósitos. Solterón empedernido a pesar de la insistencia de Ann Whitefield y sus persistentes esfuerzos por desposarle, parece representar la visión de Shaw que culpabiliza al sexo femenino y considera su empeño en contraer matrimonio como un arma que trata de coartar la libertad de acción de la que disfrutaban los hombres.

Brook prescinde del tercer acto (*Don Juan in Hell*) en el que tiene lugar la conversación entre el protagonista y el diablo y la consecuente condenación al infierno del primero, como se ha hecho a menudo desde su estreno en el Royal Court Theatre en 1905. Este corte se debe en parte a la larga duración de este acto, que obliga a tratarlo como una obra independiente.

De acuerdo al testimonio aparecido en el *Birmingham Mail*, la apuesta de Brook es considerada «como una combinación de drama y comedia sencilla, lo suficientemente provocativa y entretenida como para ofrecer el tono picante del que carece la mayor parte de las piezas de la época»¹. Por su parte, *La Gaceta de Birmingham* considera la puesta en escena como una de las más dignas muestras que del texto de Shaw se han llevado a cabo en el repertorio del teatro contemporáneo.

1. As more-or-less straightforward comedy drama, sufficiently provocative and entertaining to give the play, "more piquancy than most period pieces" (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 14).

No obstante M. F. K. Fraser, periodista de *Dispatch*, centrado en las interpretaciones, califica estas de superficiales. Acerca del trabajo llevado a cabo por Paul Scofield, declara: «aunque finamente fluido en su retórica, no deja de tener un tono irritante»². *The Birmingham Post*, por su parte, pone en cuestión el ritmo del espectáculo, que califica de lento y poco apropiado para un texto como el de Shaw, aunque alaba en Brook un sentido de la dirección delicado e inteligente (Helfer y Lonely, 1998: 14). La mayoría de críticas aparecidas coinciden en destacar los seductores y encantadores vestidos y la excelente puesta en escena del todavía no muy conocido director Peter Brook.

2. Finely flowing and rhetorical [...] despite an irritating accent (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 14).

16 de octubre de 1945

KING JOHN

AUTOR: William Shakespeare
Birmingham Repertory Theatre

Director: Peter Brook / Escenografía y vestuario: Paul Shelving

REPARTO

Rey John: David Rea / Elinor: Mabel France / Conde de Pembroke: Hugh Barnet /
Conde de Sussex: Eric Syree / Conde de Salisbury: Herbert Vanderfelt / Lord Bigot: Stanley
Ellison / Hubert de Burgh: John Harrison / Chatillon: Alun Owen / Philip el bastardo:
Paul Scofield / Faulconbridge: Denis Quilley / Lady Faulconbridge: Maud Gill /
James Gurney: Trevor Barker / Rey de Francia: Michael Madell / Delfín: Duncan Ross /
Duque de Austria: Stanley Baker / Constance: Eileen Beldon / Arthur: Herman Martyn /
Melun: Denis Quilley / Blanca de Castilla: Patricia Brewer / Ciudadano de Angiers:
Bertram Tyrell / Cardenal Pandulph: Scott Sutherland / Ejecutor: Stanley Baker /
Peter de Pomfret: Alun Owen / Prince Henry: Trevor Baker

Soldados, Monjes, Asistentes

Robin Griffin / Eric Syree / Denis Quilley / William Morgan / Stephen Brewer /
Michael Forman / Jay Appleton / Barbara Ormerod / Evanne Salte / Ida Reddish /
Lysbeth Harley / Brenda Barrie

King John es un drama histórico en cinco actos escrito en verso que Shakespeare rescata de una obra preexistente, *El turbulento reinado del rey Juan*, fechada alrededor de 1591. La obra escrita por Shakespeare no se ciñe a los acontecimientos históricos y es redactada antes de 1598: «La vida y muerte del Rey Juan fue escrita antes de 1598, pues para esa fecha Francis Meres ya la había visto, y lo había anotado en su bitácora. La obra trata sobre el derecho al trono —y no tanto sobre la Carta Magna, como era de esperarse. Todo inicia con la impugnación a Felipe II como rey de Francia, para exigirle que deponga la corona que le corresponde al joven Arturo, hijo Godofredo y de Constanza. El rey Juan llega con su ejército a Angers y el Papa interviene amenazándolo con la excomunión. Finalmente, los nobles ingleses traicionan a Juan sin Tierra y el Delfín invade Inglaterra» (Astrana Marín, 1957).

El espectador contemporáneo podría pensar que *King John* es una elección atípica e inusual, pero lo cierto es que esta obra es frecuentemente representada y muy popular en los teatros ingleses de la época, tanto durante el transcurso de la Segunda Guerra Mundial como en la postguerra. Además, la puesta en escena de Brook es producida por The Birmingham Repertory Theatre, cuyo repertorio, en opinión de los críticos, resulta modélico para la época y la situación: «En época de postguerra, los críticos encontraron la producción del Birmingham Repertory como adecuada, aunando la barbarie con la preocupación por la consecuencias políticas de las secuelas de la guerra»¹.

1. In immediate postwar England, the critics found the Birmingham Rep production equally apt, linking the barbarism and concern for expediency with the politics war's aftermath (Helfer y Lonely, 1998: 15).

En cuanto a la recepción de la puesta en escena llevada a cabo por Brook, la crítica aparecida en el *Birmingham Mail*, centrada en los aspectos interpretativos, destaca el retrato del personaje del duque de Austria, interpretado por Stanley Baker, como víctima del mismo síndrome de locura que el mundo en el que habita. Describe un espectáculo plagado de personajes alienados crueles y egoístas, pero evidencia una puesta en escena carente de una verdadera dirección de actores: «Los actores carecían de un sentido auténtico de dirección. Muchos de los personajes eran un puro anacronismo»². W. H. Bush en la *Gazette* opina que la imaginación de Brook enriquece el texto de Shakespeare y se la recomienda, «por razones morales, a todos aquellos que ahora se encuentran en la tarea de reconfiguración del mundo»³. Concluye que la estilizada escenografía y los efectos de luz utilizados se ajustan perfectamente a los propósitos de la obra de Shakespeare. En definitiva, un espectáculo que nadie debería perderse. En el *Dispatch*, M. F. K. Fraser también elogia la apuesta de un Brook al que llama el gran héroe de una de las producciones más esperadas⁴. No obstante, encuentra algunos problemas menores con algunas de las interpretaciones que califica de grotescas o groseras. El crítico del *Post* cuestiona la agitada bacanal, y le llama especialmente la atención el cuadro trágico tras el discurso del bastardo⁵. Las actuaciones de David Read como el Rey John y Paul Scofield como Philip el bastardo son elogiadas de manera unánime por toda la prensa, Read por su excelente voz y la suave dignidad con la que da vida al Rey, Scofield por la deslumbrante y delicada poesía con la que afronta el personaje del bastardo. Algunos críticos hacen notar al comienzo del espectáculo un número de mimo que da cuenta de la inquietud de Brook por introducir elementos innovadores. Por otro lado se encuentran los cortes y añadidos realizados al texto por parte del director. Lo más significativo es un aumento en el parlamento del personaje de Scofield (*Philip, The Bastard*) al final de la escena primera del segundo acto. «Entender emocionalmente este discurso se encuentra entre los intereses centrales de la obra. Y sabiendo el sentido moderno de lo que llaman ir en busca de la materia prima, pudimos ver cómo el director se aplicaba en ello. Brook adaptó este pasaje buscando lo que él llama la esencia y que otros críticos han calificado como conveniencias del director»⁶. Todas estas cuestiones no impiden que la puesta en escena llevada a cabo por Brook se convierta en un acontecimiento extraordinario⁷. El titular de la portada de *The Birmingham Reviews* habla de los destellos de un director que se encuentra en el camino de realizar relevantes puestas en escena a través de una visión innovadora de los clásicos.

2. The players lacked "authentic direction," [...] Eileen Beldon's Constance was a "second mad Ophelia," and felt that Sunderland's melancholic and Calvinistic Cardinal was an anachronism (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 15).

3. On moral grounds to those who are now re-shaping the world (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 15).

4. The hero of the much-awaited production (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 16).

5. Disputed the "fussiness of the bacchanal", the tragic tableau behind the bastard's final speech (*ib.*).

6. Feeling the speech was at the center of the meaning of the play, and knowing that modern meaning of "Commodity" would be read into it, Brook started the passage with, "Commodity, which some do call expedience" (*ib.*: 16).

7. With the grotesque interpretation of Austria and the "royal fishwives" Elinor and Constance [*interpretadas por Mabel France y Eileen Beldon respectivamente*] did not detract from "the magnitude of Mr. Brook's achievement. That is terrific" (*ib.*).

20 de noviembre de 1945

THE LADY FROM THE SEA

AUTOR: Henrik Ibsen
TRADUCCIÓN: William Archer
Birmingham Repertory Theatre

Director: Peter Brook / Diseño de escenografía: Paul Shelving / Vestuario: Edith Hirons

REPARTO

Ballested: Michael Madell / Boletta: Mónica Stutfield / Lyngstrand: Denis Quilley / Hilda: Diana Houlston / Dr. Wangel: Paul Scofield / Arnhom: John Harrison / Ellida Wangel: Eileen Beldon / Un extranjero: Duncan Ross

La obra *Fruen fra havet* en su título original, *The Lady from the Sea* en su traducción al inglés, del dramaturgo noruego Henrik Ibsen, publicada en noviembre de 1888, tuvo su primer estreno en febrero de 1889 en el teatro de Christiania de Oslo entre el estruendo del portazo de Nora de *Casa de muñecas* (1879) y el fatal disparo de *Hedda Gabler* (1891). Se trata de un drama en el que Ibsen explora el tema de la libertad de las mujeres y su responsabilidad para tomar decisiones en sus relaciones sentimentales.

La pieza se divide en cinco actos y sitúa la acción en una pequeña estación balnearia en los márgenes de un fiordo en la costa noruega. Cuenta la historia en Ellida Wangel y su marido, el doctor Wangel, mucho mayor que ella. Wangel tiene dos hijas casi de la misma edad que Ellida de su anterior matrimonio. Ellida y su marido, el doctor, tienen un hijo que muere al poco tiempo de nacer. Antes de casarse con Wangel, Ellida ha estado comprometida con un marinero: «el extranjero». Antes ha vivido felizmente sus primeros años de vida al lado del mar disfrutando de una gran libertad personal junto a su padre, encargado de un faro en la costa del mar de Noruega. En el momento en que su padre muere, y pese a estar comprometida con un marinero, «el extranjero», al encontrarse este huido tras cometer un asesinato, la joven se casa con el doctor Wangel. El conflicto se desencadena cuando el marinero regresa y reclama a Ellida el antiguo compromiso. A partir de aquí la protagonista se debate entre la resignación a una vida de ama de casa burguesa en un pueblo del interior y la aventura junto a su antiguo amante. El drama muestra a través de los ojos de Ellida la dificultad de esta para elegir con quién pasará el resto de su vida.

En opinión de la prensa más destacada, la puesta en escena presentada por Peter Brook presenta sus mayores problemas en la traducción del texto realizada por William Archer y en el concepto de dirección adoptado. Un artículo titulado *Ennui and Sea Spray*, que repasa la crítica aparecida, resume la propuesta del director como un mero ejercicio de estilización dramática. Otros periodistas se quejan de la lentitud y llegan a preguntarse qué hubiera pensado Ibsen acerca de algunas de las innovaciones escénicas realizadas por el director inglés¹.

1. The writer in the Birmingham Mail suggested that de Rep had selected the play as an antidote to the farces running at the other Birmingham theatres; he pronounced the play "dead" and the production a "mere exercise in stylized dramatics." T.C.K. of the Birmingham Post complained about the slow pace, and Tomas Olsen of the Gazette wondered what Ibsen would have thought about Ellida's ocean passage being backed by "The Skater's Waltz" (Helfer y Lonely, 1998: 16).

No es fácil desentrañar las intenciones de Brook atendiendo únicamente a los comentarios de la prensa, ya que no ofrecen la información suficiente para realizar una imagen precisa del conjunto de su puesta en escena. Se dice por ejemplo que Paul Scofield, que interpreta al Dr. Wangel, parece el peligroso «Dr. Cripem» (**personaje que pasó a la historia por ser el primer asesino capturado gracias a la ayuda del telégrafo**); Eileen Beldon, que interpreta a su mujer, Ellida Wangel, logra mantener un alto grado de tensión e interés a través de sus largos silencios, pero se le acusa de ralentizar el ritmo de la acción dramática y de hacer del personaje de la esposa un ser gruñón y desagradable merecedor de unos cuantos azotes². A estas crónicas se añade la opinión de Fraser aparecida en el *Dispatch*, para quien Beldon interpreta su papel con un abandono terrible³. Por su parte, el *Birmingham Mail* habla de unos actores cuyas interpretaciones exageradas no dejan vislumbrar ningún tipo de emoción⁴. Finalmente todas las reseñas parecen coincidir en que la entrada del esperado extranjero se convierte en un verdadero anticlímax.

Lo que parece claro es que en ese momento Brook afronta la dirección de sus espectáculos de manera impulsiva, rebelde y con un claro rechazo al teatro representado por la denominada *old guard*, y esta actitud le ocasiona numerosos problemas con el consejo administrativo del Birmingham Repertory. Por el contrario, con el actor Paul Scofield entabla desde el primer momento una relación afín que acaba por convertirse en una sólida y duradera amistad. De sus primeros trabajos con el director inglés y apelando a su manera de dirigir, Scofield declara: «Peter nunca estuvo interesado en las reglas, en un tratado que tuviera la fórmula del éxito. Sus cualidades son misteriosas. Se encuentran al servicio de una idea, de la palabra, y de su imaginación caleidoscópica»⁵. Por su parte Brook también elogia al actor inglés. Declara que su relación le hace comprender el significado de «encarnar» a un personaje. Habla de Scofield como de un actor que utiliza el juego de la imaginación para encontrar la esencia del personaje, interpretándolo de tal forma que queda poseído. Afirma: «[el] teatro es un lugar de encuentro entre la imitación y un poder de transformación llamado imaginación que carece de efecto si se queda en la mente. Tiene que impregnarse el cuerpo» (Brook, 1998a: 50). La intuición juega un papel importante en el modo en que Scofield pone en juego su imaginación, en cómo capta la esencia de las palabras propuestas por el director. Transforma las exigencias intelectuales a través del diálogo en acción dramática. Traduce las palabras del director en imágenes. Primero las compone en su cabeza y luego las coloca en el cuerpo, combinando a la perfección su propia creatividad con las exigencias externas. A través de su colaboración con Scofield, Brook se convence de que abrumar a los actores con conceptos e ideas preconcebidas no ayuda a que interpreten mejor sus personajes, por el contrario puede llegar a despistarlos, al tiempo que bloquearlos. Un actor no representa ideas, sino que necesita que las palabras del director movilizan creativamente la acción de su personaje (Brook, 1998a: 52-53).

2. A nagging wife who deserves spanking (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 17).

3. Played the part with terrific abandon (*ib.*).

4. Saw this as overplaying, leaving no emotion unturned (*ib.*).

5. Peter is not interested in rules, in tried and tested formulae for success; and if the criterion for success is whether or not it works, he will treat that stricture with calm disregard. His qualities are mysterious; he is the servant of the "idea" "word", and of his kaleidoscopic imagination (*apud* Kustow, 2005: 42).

26 de abril de 1946

LOVE'S LABOUR'S LOST

AUTOR: William Shakespeare
Stratford-upon-Avon: Shakespeare Memorial Theatre
Presentado por el Shakespeare Festival
Bajo la dirección de Sir Barry Jackson

Director: Peter Brook / Escenografía y vestuario: Reginald Leefe / Música: Allan Gray

REPARTO

Ferdinand, Rey de Navarra: Paul Stephenson / Berowne: David King-Wood / Longvilee: John Harrison / Dumaine: Donald Sinden / Boyet: John Ruddock / Don Adriano de Armado: Paul Scofield / Sir Nathaniel, un cura: Dudley Jones / Dull, alguacil: William March / Holofernes, un maestro de escuela: Hugh Griffith / Costard, un payaso: Dudley Jones / Príncipe de Francia: Valerie Taylor / Rosaline: Ruth Lodge / María: Joy Parker / Katherine: Muriel Davidson

Reestreno 14 de abril de 1947

LOVE'S LABOUR'S LOST

En repertorio hasta agosto del mismo año

CAMBIOS EN EL REPARTO

Berowne: Lawrence Payne / Holofernes: John Blatchley / Princesa de Francia: Verónica Turleigh / Rosaline: Helen Burns

En 1946, Sir Barry Jackson se hace cargo de la dirección del festival del Shakespeare Memorial Theatre en Stratford-upon-Avon e inmediatamente se pone en contacto con Brook para que dirija un montaje: «He sido invitado a dirigir el festival de Stratford. Parto hacia allí mañana. ¿Le gustaría unirse a mí?»¹. Sir Jackson confía plenamente en el director del que dice: «es el joven con más energía que he conocido en mi vida»². El apellido Brook significa aires de renovación para el festival y esas son las intenciones de Jackson: transformar el festival que representa al gran dramaturgo inglés. Quiere evitar el tono convencional y arcaico del que hace gala para que pase de ser un anecdótico acontecimiento provinciano a convertirse en un referente internacional a la altura de importantes festivales como el de Salzburgo (Brook, 1998b: 33).

Con el estreno de *Love's Labour's Lost*, Brook se convierte en el director más joven en acudir al festival de Stratford-upon-Avon (Trewin, 1971: 23). Durante su estancia en la tierra que vio nacer

1. I've been asked to take over the Stratford festival. I'm going to Stratford tomorrow. Would you like to join me? (Brook, 1998b: 32).

2. The youngest earthquake I have known (*apud* Kustow, 2005: 42).

a Shakespeare, se cuele en un ensayo general de otro de los espectáculos programados en el festival y queda sorprendido y deslumbrado por el vestuario y la escenografía de la puesta en escena. No obstante se decepciona cuando, horas más tarde, durante la representación real, se da cuenta de que toda la fascinación sentida durante el ensayo general ha desaparecido como por arte de magia. ¿Qué ha ocurrido? Los trajes y la escenografía han perdido la vitalidad alcanzada antes del estreno. La reflexión se hace evidente: «Nada tiene significado en el teatro fuera del contexto de la representación» (Brook, 1998b). La impresión que ofrecen los elementos al ser observados en la intimidad parece distinta en el momento de la representación delante de los espectadores. Al igual que con la lección aprendida en *La machine infernale* un año antes, Brook lamenta el tiempo que malgastan los directores antes de los ensayos cuando se dedican a preparar bonitos efectos de luz e idear sorprendentes cuadros escénicos, al caer en la cuenta de que todo pierde su sentido al ser contrastado con la realidad de las funciones. Con esta experiencia, el director se afianza en la idea de que el teatro requiere de un intercambio continuo entre las supuestas certezas y los hallazgos reales que se producen durante el proceso de creación.

Love's Labour's Lost no está basada en ningún argumento previo de otras fuentes como ocurre con la mayoría de las obras de Shakespeare, no obstante sí parece influenciada, tanto en su estructura como en su planteamiento, por la Commedia del'Arte italiana. Su argumento se podría resumir del siguiente modo:

El rey de Navarra pacta con sus tres vasallos dedicarse al estudio durante tres años, manteniendo una vida ascética que excluye el contacto con las mujeres. Pero la Princesa de Francia y su séquito llegan a la corte. Existe una subtrama protagonizada por un personaje español, el excéntrico Armado, cuyo paje se llama Moth. Se hacen acompañar de Costard, un torpe villano. Armado ama a Jaquineta. Otro grupo de personajes secundarios está formado por Holofernes, pedante maestro de escuela, el cura Nataniel y Dull, el alguacil. Como no podía ser de otra manera, el rey y sus tres nobles rompen el pacto y se enamoran respectivamente de la princesa y las tres damas de su séquito.

José María Valverde (1967-1968)

De la propuesta de Brook, los críticos elogian una puesta en escena inspirada en pinturas de Jean-Antoine Watteau, en especial en el cuadro *L'embarquement pour l'île de Cythère* (Kustow, 2005: 45). La acción comienza con un prólogo en el que se lee una proclamación del Rey. Durante su monólogo, unas puertas se desplazan y dejan ver al fondo una imagen inspirada en la pintura de Watteau³. *The Picture Post* abre su artículo del siguiente modo: «Un extravagante y admirable espectáculo lleno de ligereza y elegancia. El primer trabajo profesional de un genio»⁴. Los periodistas hablan de un espectáculo poco complaciente convertido en un gran acontecimiento cuyo éxito quedará enmarcado en las crónicas del festival. La revista *Punch* apunta una puesta en escena de grandes efectos visuales: «la excitación constante de los ojos es una con el maravilloso juego del escenario con el que uno queda encantado»⁵. Nos encontramos ante un abrupto decorado mane-

3. The production opened with a dumbshow prologue showing the tearful women on Navarre reading the King's proclamation from a scroll on the gates. When this painted drop was removed, the court was a vision out of Watteau (Helfer y Lonely, 1998: 27)

4. An extravaganza of admirable lightness [...] his first professional work of genius (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 27).

5. The constant excitement of the eye is at one with the play, buoying its nonsense and carrying us on delighted (*ib.*: 18).

jado con gran simplicidad, un espectáculo tumultuoso y retorcido, una puesta en escena donde se mezclan periodos y estilos. Los enamorados visten trajes de principios del siglo XVIII, mientras que el alguacil Dull utiliza un yelmo victoriano y porta una porra con una ristra de cintas rojas de estilo contemporáneo. El personaje de la princesa de Francia es seguido por un mudo asistente con el rostro envuelto en maquillaje color tiza que viste completamente de blanco. Don Adriano de Armado, por su parte, viste con ropajes que parecen sacados de un cuadro de Velázquez, mientras que Costard, el *clown*, utiliza una pistola de agua con la que bromea en escena. Anacronismos vanguardistas que resultan atractivos y que funcionan en el contexto de la representación. *Punch* añade: «El Sr. Brook se las ha arreglado para combinar la sátira y el humor delicado sin que nada de ello resulte en ningún momento pretencioso»⁶. Y el *Times* concluye: «de principio a fin, el espectáculo muestra una gran consistencia»⁷.

No obstante, una parte de la crítica aparecida ve una puesta en escena artificiosa cuyas formas distraen del contenido de la obra. Como resultado, en opinión de estos críticos, se asiste a una visión superficial de los aspectos dramáticos del texto de Shakespeare. El mismo Brook toma conciencia y reflexiona sobre este asunto de la artificiosidad. Se convence de que el teatro no debe ser ni un arte prestado, ni una síntesis de otras artes, sino que tiene que valerse de sus propios medios; la intención de reproducir la esencia y el espíritu de los cuadros de Watteau ha sido un error. «El teatro existe en movimiento» (Brook, 1998a: 56). Un traje, una escenografía, un objeto aislado no nos informan por sí mismos. El significado y el sentido de la representación teatral son algo más. Declara Brook: «Al comenzar un montaje [...] simplemente seguía un deseo instintivo de hacer fotos que se movieran» (Brook, 1998a: 58). Son tiempos en los que el director concentra sus esfuerzos en la iluminación, la música y la imagen, es decir, en los aspectos formales de la puesta en escena. Su deseo es conjugar un mundo paralelo a la realidad atractivo y seductor; encontrar cuadros en movimiento llenos de imágenes sorprendentes. «Era el concepto básico a partir del cual crecerían todos los significados y acciones subsiguientes. Si el concepto era sólido el resto del montaje iría surgiendo casi sin esfuerzo. [...] Me fascinaban las formas, la interrelación de las formas en el fluir del movimiento... hasta que una composición se disolviera en otra. [...] La imagen que viera tenía que ser completa y coherente; debía evocar el mundo imaginario en su totalidad, en relieve, en tres dimensiones» (Brook, 1998a: 58).

La presencia de Brook en el festival de Stratford va a ser una constante habitual hasta finales de los años setenta, siguiendo una línea de renovación que irá evolucionando con el tiempo: *Romeo and Juliet*, 1947; *Measure for Measure*, 1950; *Titus Andronicus*, 1955; *The Tempest*, 1957; *King Lear*, 1962; *A Midsummer Night's Dream*, 1970; y *Anthony and Cleopatra*, 1978.

6. Mr. Peter Brook has contrived to blend delicate satire and gusty humor without any sense of strain or pretentiousness (*ib.*).

7. From first to last, consistent with itself (*ib.*: 19).

4 de junio de 1946

THE BROTHERS KARAMAZOV

AUTOR: Basado en la novela de Fedor Dostoievsky

ADAPTACIÓN: Alec Guinness

Londres (Hammersmith): Lyric Theatre

- 39 representaciones -

Director: Peter Brook / Productor: The Company of Four /

Diseño de escenografía: Gruschner

EQUIPO compuesto por The Company of Four

Gerente: Lovat Fraser / Director de escena: Reginald Grosse / Gerentes de producción:

Jean Ingram, Kay Bradley / Asistentes: Betty Woolfe, Sheila Spence

REPARTO

Smerdyakov: James Donald / Padre Zossina: Ernest Milton / Natasya: Marriott Longman / Prohorovna: Meg Maxwell / Mujer con un niño: Betty Woolfe / Madame Hohlakov: Veronica Turleigh / Lise: Dorothy Gordon / Alyosha Karamazov: Pierre Lefevre / Karamazov: Frederick Valk / Miusov: Douglas Bradley-Smith / Padre Paissy: Laurier Lister / Ivan Karamazov: Raymond Jaquarrello / Padre Librarian: Roderick Walker / Mitya Daramazov: Alec Guinness / Grigory: Aubrey Richards / Katerina: Hazed Terry / Grushey: Donald Pleasance / Capitán de policía: Rhoderick Walker / Monksnka: Elizabeth Sellars / Trifon: Victor Clarke / Mavrik Campesinos: Bernard Bennett / Michael Byrne / Douglas Danvers / Gordon Pullar / Sheila Spence

Brook dirige la adaptación de Alec Guinness de la famosa novela del escritor ruso Feodor Dostoievsky, *The Brothers Karamazov*, *Братья Карамазовы* en su título original, que narra el enfrentamiento entre tres hermanos atravesado por el misterio de un asesinato. La historia de un parricidio.

Brook cuenta para este espectáculo con la presencia de Alec Guinness y Ernest Milton, ambos estrellas del teatro inglés del momento. En aquel momento el West End londinense parece ser el único lugar en el que un director puede hacer carrera. Se vive la calma de la postguerra y los teatros tratan de hacer visible todo su *glamour* (Brook, 1998: 35). Sin embargo, la intención de Brook es realizar puestas en escena lo suficientemente innovadoras como para que supongan una atractiva alternativa a los estrenos más comerciales del West End (Kustow, 2005: 45). *The Brothers Karamazov* se estrena en el Lyric Hammersmith, una casa antigua dedicada al melodrama, que se esconde tras un mercado de calle y que Nigel Playfair hacía tiempo que había transformado¹.

La opinión de la crítica se centra sobre todo en la problemática que ocasiona poner en escena una novela de tales características. Se califica el intento de Brook como pretencioso y arriesgado. El esfuerzo realizado por el director se torna tan previsible como insatisfactorio, aun cuando algunos críticos le reconocen su puntual efectividad. Brook utiliza un recurso narrativo a través de uno de los

1. An ancient melodrama house huddled behind a street market, that Nigel Playfair had long ago transformed (Trewin, 1971: 27).

personajes haciendo que se desprenda de su rol dentro de la historia para relatar los acontecimientos e ir guiando a los espectadores por el transcurso de la trama. Un recurso innecesario, en opinión de la mayor parte de los periodistas, que no añade nuevas perspectivas y que incluso confunde a aquel público que no se encuentra familiarizado con el argumento de la novela. James Agate escribe en el *Sunday Times*: «uno de esos errores colosales. Algo tremendamente penoso»². J. C. Trewin describe la atmósfera creada por Brook como cuadros pictóricos compuestos sobre la escena con una iluminación de pesadilla³. Las interpretaciones reciben en cambio críticas favorables.

Brook no queda amedrentado por la crítica aparecida. Por el contrario cree en la coherencia de su puesta en escena y no duda en mostrarse orgulloso al haber sido capaz de construir lo que él mismo considera como verdaderos cuadros en movimiento (Helfer y Lonely, 1998: 21).

2. One of those colossal mistakes which are tremendously worthwhile (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 21).

3. One remembers *The Karamazov* principally for its production; for its atmospherics, its grouping, the painting of the scene around Father Zossima outside the monastery, the curious rapture of Zossima's death, the sweeping lights of the nightmare (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 21).

16 de julio de 1946

VICIOUS CIRCLE

AUTOR: Jean Paul Sartre

TRADUCCIÓN: Marjorie Cabain y Joan Swinstead

Londres: Arts Theatre Club

Limitado a 27 representaciones hasta el 8 de agosto del mismo año

Director: Peter Brook / Productor: Peter Brook / Diseño de escenografía: Rolf Gérard

REPARTO

Garcín: Alec Guinness / El asistente: Donald Pleasance / Inés: Beatrix Lehmann / Estelle
Betty: Ann Davies

Huis clos en su versión original, traducida al inglés como *Vicious Circle*, es una obra dramática en un acto escrita por Jean Paul Sartre y estrenada por primera vez en el teatro Vieux-Colombier de París en 1944. La acción se desarrolla íntegramente en una habitación cerrada que se convierte en un verdadero infierno para los tres protagonistas, Garcín, Inés y Estelle, a los que se añade un cuarto personaje, un camarero que los ha guiado hasta allí. Entre los presentes se establece una extraña relación. Durante el transcurso de la velada cada uno narra la historia de su vida y su muerte. Las limitaciones que les supone estar juntos en un espacio tan reducido acaban por engendrar un odio irreprimible. En opinión de Brook, la obra refleja mejor la idea y la sensación de lo que es el infierno de lo que lo pueden hacer el fuego, la tortura o la horca: «creo que cualquier persona que vea *A puerta cerrada* [su traducción al español] asociará más claramente el infierno a esta habitación cerrada que a las típicas imágenes del fuego y el tridente»¹. El editor, Siriol Hugh-Jones llama a la habitación ideada por Brook en su propuesta «la cabina hermética». Un reservado con todos los ingredientes de luz y calor necesarios para crear un ambiente de infierno². En realidad, el drama de Sartre propone un salón doméstico que representa al infierno dentro de lo que son los parámetros de una obra profana.

Ya en el título (*A puerta cerrada*) revela la obra su condición de experimento a ejecutar en un espacio herméticamente cerrado. El escenario es un *salon style Second Empire* sito en el infierno. [...] Con su versión secularizada Sartre desea señalar que la vida social es el infierno; pero además invierte la predicación mostrando el infierno como un *salon style Second Empire* donde poco antes de caer el telón su protagonista proclama el enunciado capital: *Lenfer, c'est les Autres*. La inversión permite poner bajo un prisma inusitado un existencialismo puesto en entredicho —el de «ser-congènere-humano», esto es, el fundamento de la vida en sociedad y,

1. I think that to anyone who saw *Vicious Circle*, the word Hell is more likely to evoke that closed room than fire and pitchfork (*apud* Trewin, 1971: 28).

2. A stuffy cabinet particulier glaring with every diabolical device of heat and light (*apud* Trewin, 1971: 28).

por tanto, el fundamento sobre el que descansa la propia posibilidad del salón—, permitiendo con dicha situación «trascendental» que se perciba como algo nuevo.

Péter Szondi (1978: 162-163)

En su presentación en la capital inglesa, en el Arts Theatre Club, Brook y sus productores publicitan el espectáculo como un acontecimiento privado, lo que ofrece al asunto un cierto aire clandestino. Se restringe la entrada a socios y allegados para evitar la censura de un texto innovador y transgresor que resulta excesivo para la cartelera teatral del Londres de la época. En opinión de J. C. Trewin, la propuesta de Brook posee algo de la escalofriante fiebre del mejor Guiñol (*Grand Guignol*). Un horror que oscila de manera admirable y precisa³ durante toda la representación. No ofrece la misma opinión una reseña sin firma aparecida en el *Times*. Se critica un montaje convencional que propone una visión del infierno poco inquietante y demasiado acogedora (Helfer y Lonely, 1998: 22). Quizá aquí radica el acierto de Brook que el crítico del *Times* no supo ver.

París y su cultura no son ni mucho menos el infierno para Brook, por el contrario viaja a la capital francesa siempre que le es posible. El ambiente artístico de la ciudad le nutre los sentidos y llena su mente de inspiración (Trewin, 1971: 24). Allí descubre no solo a Sartre, sino la obra de dramaturgos como Cocteau, Duvivier, Louis Jouvet... En París también asiste a las representaciones de las obras de Shakespeare que traducidas al francés adquieren una sonoridad distinta que le recuerdan al lenguaje utilizado por autores como Molière, Miravaux y Musset, por los que el director inglés siente una gran admiración.

3. *Has something of the fever chills of the better Guignol, a pit and pendulum horror [...] admirably precise* (apud Helfer y Lonely, 1998: 22).

5 de abril de 1947

ROMEO AND JULIET

AUTOR: William Shakespeare
Stratford-upon-Avon: Shakespeare Memorial Theatre
Presentado por The Shakespeare Festival
Bajo la dirección de Sir Barry Jackson

Director: Peter Brook / Escenografía y vestuario: Rolf Gérard / Música: Roberto Gerhard /
Maestros de lucha escénica: Rex Rickman y Patrick Crean

REPARTO

Coro: John Harrison / Escalus, Príncipe de Verona: Robert Harris / Paris: Donald Sinden /
Montague: Michael Golden / Romeo: Lawrence Payne / Mercutio: Paul Scofield / Benvolio:
John Harrison / Tybalt: Myles Eason / Friar Lawrence: John Ruddock / Lady Montague:
Gwen Williams / Lady Capulet: Veronica Turleigh / Juliet: Daphne Slater / Ama: Beatrice
Lehmann / Balthasar: William Avenell / Sampson: William March / Gregory: Anthony
Groser / Peter: Leigh Crutchley / Abraham: George Cooper / Un boticario: Douglas Seale

ACTÚAN TAMBIÉN

Joss Ackland, Julian Amyes, David Hobman, Maxwell Jackson, John Mayer, David Oxley,
Lennard Pearce, John Randall, Richard Renny, Herbert Roland, Duncan Ross, John Wormer,
Kenneth Wynne, Helen Bruns, Margaret Courtnay, Anne Daniels, Elizabeth Ewbank, Mar-
garet Godwin, Lois Johnson, Joanna Mackie, Diana Mahoney, Irene Sutcliffe, Beryl Wright

6 de octubre de 1947

ROMEO AND JULIET

Londres: His Majesty Theatre
Once representaciones en repertorio hasta el 24 de octubre

CAMBIOS EN EL REPARTO

Lady Capulet: Muriel Davidson

Después del éxito obtenido con *Love's Labour's Lost*, en Stratford-upon-Avon, Brook toma la audaz y atrevida decisión de dirigir *Romeo and Juliet* para el festival: la historia de dos jóvenes enamorados que a pesar de la oposición de sus familias (rivales entre sí) deciden luchar por su amor hasta casarse de forma clandestina obviando los peligros que les acechan. Finalmente, una serie de fatalidades concluyen en una inevitable tragedia. Un hecho que aunque logra cambiar la actitud de las familias, aunque demasiado tarde para los desafortunados jóvenes.

Los ensayos tienen lugar en el London's Arctic Circle, distrito de Holloway, teatro perteneciente a Donald Wolfitt (Trewin, 1971: 31). Un espacio frío y desolador. La nieve se acumula en los

tejadados del edificio y se derrite sobre el techo de la sala de ensayos. El equipo de trabajo trata de adiestrar la imaginación para ahuyentar el frío y recrear el perfecto verano que necesitan las calles de Verona. Brook tiene problemas con el *casting* al solicitar una actriz adolescente para el papel de Julieta. En su opinión *Romeo y Julieta* no es una obra de teatro para ser interpretada por envejecidas *prima donnas*¹. Los productores, por el contrario, se inclinan por el nombre de alguna de las actrices estrella del momento, aunque no cumplan el requisito de edad exigido por el director. Finalmente, llegados a un acuerdo, *Juliet* es encarnada por Daphne Slater, de diecinueve años (dieciocho, según otras fuentes consultadas), actriz formada en la Royal Academy Of Dramatic Art de la que la crítica opina: «una chiquilla y nada más» (*Times*); «parlotea sin tener claro el sentido de las frases, es decir, mal dirigida o sin tutor» (*Observer*); «una preciosa chiquilla balbuceando cosas que no entiende» (*Sunday Times*) (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 24). En cuanto a Romeo, le da vida un actor de origen italiano llamado Laurence Payne, ocho años mayor, del que el crítico Lionel Hale opina: «bien parecido y de clara expresión». Por su parte, Ivor Brown no cree que Payne sea mal actor, sino que piensa que no es apto para el papel debido a un *casting* equivocado. A esto se añade el hecho de que, en su opinión, está «mal dirigido, lo que provoca que deambule por el escenario sin sentido» (*ib.*). Beatrix Lechmann y Paul Scofield interpretan al ama y a Mercutio respectivamente. Tanto *Punch* como *Times* concuerdan en la buena interpretación de Mercutio. *Sunday Times* y *Observer* ven la actuación de Scofield graciosa y divertida. A la interpretación de Beatrix Lechmann se la califica como algo acartonada y de gran parecido con el personaje de la Reina Roja de la obra de Lewis Carroll (Helfer y Lonely, 1998: 25). Myles Eason es elogiado por su papel de Tybalt y Verónica Turleigh también es aplaudida por su interpretación de Lady Capulet (*ib.*).

Otros aspectos del espectáculo, calificados como recursos contemporáneos o de vanguardia, como la música a cargo del compositor español Roberto Gerhard, son duramente criticados. Brook explica que el montaje es un intento de hacer actual el concepto de teatro isabelino, tratando de contrarrestar las opiniones volcadas por la crítica². Su intención consiste en expresar la violencia, la pasión y la emoción de la multitud maloliente; las peleas e intrigas que suceden en las calles de Verona. Quiere recuperar la belleza y la poesía que surgen de los bajos fondos de la ciudad italiana; la sangre que se agita debido al calor de los días en que se desarrolla la acción³. La idea para la puesta en escena surge a partir de una búsqueda en la que la mayoría de elementos dispuestos al inicio de los ensayos acaban en el cubo de basura. El resultado final es un amplio espacio vacío cubierto de una arena anaranjada, en el que reposa una escenografía compuesta de unos pocos palos y telas colgantes. Estas decisiones adoptadas por el director ponen en guardia a unos productores acostumbrados a propuestas más espectaculares⁴.

En general la crítica ataca un espectáculo que considera fallido. En resumen: un *casting* equivocado, un mal diseño escenográfico y una mala composición musical; aunque elogian las partes de acción

1. *Romeo and Juliet* is not a play for ageing *prima donnas* (*apud* Trewin, 1971: 31-32).

2. I tried to make the production essentially [...] in its approach to the staging and essentially Elizabethan in atmosphere (*apud* Trewin, 1971: 32-33).

3. These hot days is the mad blood stirring. [...] The violence, the passion, and the excitement of the stinking crowds, the feuds and the intrigues. To recapture the poetry and the beauty that arises from the Veronese sewer (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 24).

4. When Rolf Gérard and I did *Romeo and Juliet* at Stratford we began throwing out our own scenery at the dress rehearsal. Gradually we came down to an empty orange arena, a few sticks – and the wings were full of elaborate and expensive discarded units. We were very proud of ourselves, but management was furious... Nothing is as beautiful as a bare stage: yet its loneliness and its openness is often too strong a statement and it must be enclosed. How? What objects should be put into this great void? The problem is always agonizing. Not too little, not too much. What is appropriate...? (*apud* Trewin, 1971: 32-33).

y la lucha escénica llevada a cabo por Rex Rickman y Patrick Crean. En este sentido se entienden los comentarios aparecidos en el *Daily Worker*: «sin duda un Shakespeare muy vivo que dará mucho de que hablar»⁵. A lo hay que añadir las palabras aparecidas en *Times*: «sus realistas escenas corales y la acción de los duelos deleitaron a la audiencia, convirtiéndose en el acontecimiento más popular del año»⁶.

El estreno tiene lugar en una inapropiada tarde de lluvia y ventisca que parece presagiar el desastre (Trewin, 1971: 33). El director de escena Peter Hall, que por entonces es un joven adolescente, declara haber visto una obra en la que los actores protagonistas no parecían capaces de captar y ofrecer el lirismo que el texto necesita. «Se pudo sentir el calor, sin embargo la atmósfera no era lo suficientemente potente como para ocultar sus defectos»⁷.

Algunos críticos lamentan lo que en su opinión es una temeridad sin sentido. Cookman, para el *Times*, declara que la obra es una arriesgada y temeraria versión que sacrifica poesía, actuación e incluso la historia misma, que quedan sometidas únicamente a su esplendor pictórico⁸. Gordon Phillips, para el *Manchester Guardian*, habla de una ligera y levantina Verona, luchando contra las pretensiones de su director⁹. Lionel Hale, para el *Daily Mail*, observa un tratamiento de la obra al estilo de un *ballet* lleno de color y movimiento. Concretamente «un concurso de *ballet* contra el poeta, con el poeta como claro perdedor»¹⁰. Philip Hope-Wallace, para *Time and Tide*, ve trozos de realismo aislados, bañados en una luz transparente como si de un cuadro de Carpaccio se tratase¹¹. El periodista se refiere, en este caso, al espacio escénico creado por Rolf Gérard, dejando constancia, no obstante, de que le disgustan algunos aspectos del espectáculo que califica como extravagantes, y pone como ejemplo la tumba de los enamorados creada a partir de trozos de chatarra, algo así como el fragmento dañado de un bomba; disfruta, eso sí, de lo que a veces le parece un maravilloso *ballet* giratorio de Verona, y admite que el espectáculo carece de sus rápidos e incandescentes aspectos líricos, coincidiendo con la crítica realizada por Hall; afirma: «si la producción hubiera sido estrenada en Praga o Moscú, nunca la hubieran dejado llegar hasta el final»¹². Con respecto a la escenografía, la atmósfera y el vestuario de los actores, Philip Bolsover, para el *Daily Worker*, los califica de gran llamarada de colorido: «Trajes de color carmesí, oro y azul que con una feroz iluminación supieron ambientar el tiempo estival de la ciudad de Verona»¹³. Hobson insiste en esta idea cuando afirma que toda la vida de la puesta en escena se juega en los ardientes pavimentos bajo el sol deslumbrante¹⁴. Y el propio Brook declara: «el gran espacio abierto creado hace que el paisaje y la escenografía se conviertan en algo irrelevante»¹⁵. Para

5. Undoubtedly it was living Shakespeare -to be argued about and discussed (apud Helfer y Lonely, 1998: 23).

6. Its realistic crowd scenes and elaborate dueling pleased festival audiences and... became the most popular thing of the year (ib.).

7. Brook's *Romeo and Juliet* had no lyricism, because the leading actors couldn't hack it. It was hot; that was its thin. But the atmosphere was not strong enough to hide the flaws (apud Kustow, 2005: 49).

8. Recklessly spectacular version which sacrifices poetry, acting, and even the story itself to pictorial splendor (apud Trewin, 1971: 34).

9. Slightly Levantine Verona [...] fighting a losing battle against his determined producer (ib.).

10. Much of the treatment belongs to ballet, alive with colour and movement. Indeed, it turns out to be a contest of Ballet versus the Bard, with the Bard an easy loser (ib.).

11. With little bits of isolated realism bathed in translucent light as it might be in a picture by Carpaccio (ib.).

12. A fragment of bomb damage [...] a wonderful whirling ballet of Verona [...] "If this kind of production were to be given in Prague or Moscow, we should never hear the last of it" (ib.).

13. A great blaze of colours. Costumes of crimson and gold and blue; fierce lighting that caught the glare of an Italian summer (apud Helfer y Lonely, 1998: 24).

14. All the life of this production is packed into the burning pavements under the glaring sun (ib.).

15. It is a play of wide open space in which all scenery and decoration becomes an irrelevance (ib.).

el periodista y crítico teatral Ivor Brown, la pieza es un galante despropósito y, aunque Brook asegure haber estudiado concienzudamente el texto, su puesta en escena carece de una coherencia que lo justifique. En opinión de Brown, Brook debe dejar a un lado sus obsesiones intelectuales y confiar más en sus instintos y sobre todo en su sentido común (Hunt y Reeves, 1995: 11). En un artículo escrito para el *Observer* se habla de un vasto y frío ciclorama azul al frente del escenario que sugiere lo que en opinión del crítico son las ruinas megalíticas de un ataque aéreo. Afirma, además, que en ningún momento tiene la sensación de encontrarse en la ciudad italiana donde se supone suceden los hechos¹⁶.

Así, la mayoría de los críticos coincide en que, en la propuesta de Brook, la esencia o el corazón de la obra son traicionados a favor de los efectos visuales. Un gran despliegue de colorido y artificio para deleite del ojo que hace un flaco favor a los aspectos poéticos y dramáticos del texto de Shakespeare. Por otro lado la crítica también parece molesta con los cortes efectuados en el texto, los cuales hacen imposible, por momentos, el seguimiento de la trama (Helfer y Lonely, 1998: 24).

La respuesta de Brook no se hace esperar. En un artículo publicado en la revista *Orpheus*, declara que aunque Inglaterra dispone de una proporción bastante amplia de inteligentes aficionados que conocen bien el teatro de W. Shakespeare, no son capaces de acudir y presenciar las representaciones con la voluntad suspendida y libre de prejuicios. Por el contrario asisten con actitud fría en la esperanza de escuchar las familiares líneas de manera convencional. Necesitan actores que manejen adecuadamente las palabras de un autor que ha sido canonizado por su literatura (Hunt y Reeves, 1995: 13), pero cuyas puestas en escena han sido ridículamente insertadas en una tradición que no le pertenece.

Si Brook es considerado el *enfant terrible* de los directores, el crítico y escritor Kenneth Tynan, dos años menor que él, es considerado el *enfant terrible* de la crítica londinense. En respuesta a Ivor Brown y en defensa de Brook, Tynan declara que «existe un grupo de viejos críticos que piensa que Brook no es lo suficientemente maduro como para apreciar la obra. A lo que yo respondería, y espero ser grosero, que son ellos los que en todo caso no son lo suficientemente jóvenes»¹⁷.

El público en general sí parece haber disfrutado con las funciones. En su gran mayoría se declaran testigos de una verdadera experiencia teatral¹⁸. En este sentido, el futuro parece recompensar al director inglés, ya que Clive Barnes, otro combativo crítico londinense, con los años recordará el espectáculo de Brook como un punto de inflexión en la historia del teatro británico. Para Barnes, su puesta en escena es una aproximación a la obra de Shakespeare libre de prejuicios en la que se ofrece un conflicto vivo y actual. Aunque carece de estilo, declara Barnes, las escenas de lucha son magníficas y los actores no utilizan el lenguaje de manera pesada como habitualmente sucede la mayor parte del tiempo en las puestas en escena convencionales. Hay que decir que Barnes no niega las observaciones expuestas por la crítica adversa, solo que lo que para estos críticos son errores, son

16. A vast cold, blue cyclorama, with fragmentary scenery in front, suggests chiefly that the play is happening among a few megaliths and air-raid ruins... I never had the slightest sense of... an Italian city. We seemed to be outside the walls, no within them (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 24).

17. There is an elderly group of critics which insists that Mr. Brook is not nearly old enough to appreciate Romeo: to then I would say (and I hope rudely) that they are not nearly young enough (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 17).

18. Real theatre experience.

19. No much liked by the critics of the day, Peter Brook's *Romeo and Juliet* was, I suspect a turning point in the history of the British theatre. It approached Shakespeare with few preconceptions; it tried to treat the text as if it were living theatre, and proved in the process that it was. The production had little style, but the fight scenes were magnificent and the actors did not speak Shakespeare as if they wanted to spit the plum-stones out. Its qualities misunderstood, its mistakes batted upon, Brook's production merely went to add to the store of trouble he was accumulating for himself by his opera productions at Covent Garden. But without his *Romeo*, I have feeling that the British theatre would have been a very different place in 1963 (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 25). If we ever get a national theatre, I will always think of Brook's *Romeo* as its first production (*apud* Kustow, 2005: 50).

para Barnes aciertos revolucionarios¹⁹. Otro valioso argumento en esta dirección es la opinión del actor, escritor y dramaturgo Peter Ustinow. En un artículo para la revista *New Theatre*, escribe: «La producción tiene pocos desaciertos si la comparamos con el estándar. Brook logra traducir sobre la escena lo que uno lee en las páginas del texto con una imaginación deslumbrante²⁰.

Por otro lado, John Harrison, que interpreta en este montaje el personaje de Benvolio, nos ofrece un valioso testimonio sobre la relación y la forma de dirigir de Brook en esos años. Cuenta cómo el éxito volvió a Brook muy dictatorial en sus métodos. Harrison habla de un director prepotente dirigiéndose a los actores a través de un megáfono, y cuenta cómo Nancy Bauman, director de producción, logró calmar los ánimos y evitar un verdadero motín del equipo de intérpretes²¹.

Retrospectivamente, la crítica coincidirá en la importancia innovadora del espectáculo de Brook en su contexto histórico, y su importancia para la renovación del teatro inglés. Brook, no obstante, piensa que cualquier información a posteriori siempre juega con una ventaja irreal que la convierte en impostura, afirma que una producción solo tiene sentido en el momento en el que ha sido mostrada. Para el director es un obviedad recordar que todo lo que se afirma dogmáticamente hoy, estará equivocado dentro de cincuenta años, sea en el sentido que sea. A lo que añade que cualquier intento de arreglar las cosas en nombre de una tradición en el momento presente, está condenado a un callejón sin salida que perpetúa la falta de vida de los teatros nacionales²².

20. This production had quite a few faults by any standard. But it translated into dramatic terms what the mind reads in the written page. Its huge, blue, empty cyclorama was a glorious background, not only for the passionate riot colour but also for the rushing imagination... It may well be that Peter Brook has been wrong entirely all the way all the way down the line. If that is so, all I ask for is the privilege of being wrong with him (*apud* Trewin, 1971: 36).

21. That *Love's Labour's Lost* was a joy to be in, though killing on the feet. The whole stage was ablaze with style and light and comic crankiness. I never expect to see a better. It saved the artistic features of Barry Jackson's first festival after that disastrous *Tempest* and old-fashioned *Cymbeline*. The mad blood was stirring all right. But I always felt it stirred to less effect the following year in *Romeo and Juliet*.

Success was making Peter more dictatorial in his methods. He was obsessed with his central pair and let many of the rest of us go hang. I remember Paul and I, desperate for rehearsals, eventually taking ourselves off to the circle foyer and working out something for the Mercutio conjuring scene after the ball; then literally grabbing Peter by the scruff of the neck and forcing him to watch it. He chuckled a lot and pronounced himself perfectly satisfied. So that's how we played it. He was very high-handed with us all in the ball and fight scenes, masterminding through a megaphone, and only Nancy Burman [then Production Manager], pouring oil on troubled waters, prevented downright mutiny. He also left a great deal to chance inspiration at the dress rehearsal. I was not until then, for example, if memory serves me right, that he decided to cut the reconciliation of the houses (the only point to the play, apart from the poetry which he'd strewn on the floor) and awarded the Prince of Verona's final speech to me as Chorus.

Chorus, also, was improvisatory. He had originally intended a recorded disembodied voice, and even had a go at recording I himself. I still have the result (though he doesn't know it) Anyway, dissatisfied and a little amazed by the sound of his own voice, he then had a bunch of us record it. My version was selected. Then he decided to let me do it traversing the stage in a black cloak and this worked rather well. He even put back at my request, the second chorus which had been cut. He still trusted the tyros from Birmingham implicitly. I remember he asked me to cut Benvolio's long speech about the fight myself – merely saying that it had to come down in length.

That reminds me of a similar instance in the previous year. He knew that though I was playing *Longaville*, I had a great affection for Dumains' poem, *On a day, alack the day*. So he switched the poems.

To him I was very much the poetic young actor, the ideal Ricki-Ticki-Tavy in *Man and Superman*, which was the first part I played for him. He couldn't understand why I wanted to direct. "Why?" he asked. "You're a good actor." Almost as if, at that time, if he had been a good actor, he wouldn't have bothered to direct. I remember him saying once, "Of course, the only part I would be right for is *Hamlet*, I long to see it."

I was tremendously fond of him. When he came up to Birmingham a few years ago to collect an honorary degree, he didn't seem to have changed. He's never needed to put on airs. Same small, smiling, squeaky presence. Very much the cuddly toy. I think that is how we thought of him in those far-off-days-as our mascot. The kind of mascot, like Alec Rose's, that gives all the orders (*apud* Trewin, 1971: 35-36).

22. A production is only right at a given moment, and anything that it asserts dogmatically today will be wrong fifty years from now... Any attempt to fix productions by tradition is doomed to lead to the lifeless *cul-de-sac* of National Theatres (*apud* Trewin, 1971: 36).

17 de julio de 1947

MEN WITHOUT SHADOWS

-

THE RESPECTABLE PROSTITUTE

AUTOR: Jean Paul Sartre

TRADUCCIÓN Y ADAPTACIÓN: Kitty Black

Londres (Hammersmith): Lyric Theatre

- 51 representaciones -

Director: Peter Brook / **Productores:** H. M. Tennent Ltd, The Company of Four,
Peter Brook / **Diseño de escenografía:** Rolf Gérard

The Company of Four

Manager: Lovat Fraser / **Director de escena:** Alison Covil

MEN WITHOUT SHADOWS

REPARTO

François, hermano de Lucie: Aubrey Woods / **Sorbier:** John Byron / **Canoris, el griego:** Lyn
Evans / **Lucie:** Mary Morris / **Henri:** Hector MacGregor / **Jean:** David Markhan / **Landrieu:**
Philip Leaver / **Pellerin:** Sidney James / **Clochet:** Denis Carey /
Militiamen: Alan Tilvern / Derek Ensor

THE RESPECTABLE PROSTITUTE

REPARTO

Lizzie Betty: Ann Davies / **El negro:** Orlando Martins / **Fred:** David Markham /
John: Alan Tilvern / **James:** Dale MacDonald

Brook se interesa de nuevo por dos textos de Jean Paul Sartre: *The Respectable Prostitute* y *Men Without Shadows*. Ambas obras, *Morts sans sépulture* y *La putain respectueuse* en su versión original, han sido recientemente estrenadas en París bajo la dirección de Simone Berriau en el Théâtre Antoine.

Brook ha apostado hasta la fecha por dramaturgias consagradas o de importante repercusión mediática, para pasar a abordar ahora dos obras consideradas como textos menores¹. No obstante, aunque consideradas como piezas menores, su autor, Jean Paul Sartre, es un intelectual que está de

1. Minor Sartre plays (Hunt y Reeves, 1995: 6).

moda. Así no es de extrañar que un joven y curioso director como Brook se encuentre atraído por uno de los autores más controvertidos de la intelectualidad francesa del momento y por cualquiera de sus textos².

La historia *Men Without Shadows* transcurre durante el año 1944. Francia se encuentra ocupada por el ejército nazi durante la Segunda Guerra Mundial. Un grupo de prisioneros de la resistencia han sido detenidos y recluidos en una habitación donde son interrogados y torturados por la Gestapo, la policía secreta oficial de la Alemania nazi.

La recepción por parte de la prensa del montaje de Brook de la obra *Men Without Shadows* es menos entusiasta que la de un año antes con la obra *Vicious Circle* del mismo autor. Su puesta en escena es una exhibición descarnada de las torturas practicadas por la Gestapo a los protagonistas. La decisión de Brook, según la crítica más generalizada, resulta ingenua al exponer de manera tan explícita el repertorio violento de las torturas. Harold Hobson, para *The Sunday Times*, declara que las imágenes de asesinatos, violaciones, sadismo y tortura presentadas por el director inglés tienen el mismo efecto estético que un accidente callejero. Stephen Potter, para el *The New Statesman*, habla de la fastuosa puerilidad con la que Brook trata la violencia y el placer excesivo con el que la Gestapo se deleita torturando al enemigo. Ivor Brown, en *The Observer*, comenta la náusea producida por la indiscriminada muestra de bestialidad física, destinada únicamente a amputar la imaginación de los espectadores: el lento baño de sangre presentado por Brook apaga toda impaciencia por continuar escuchando, provocando la inevitable desconexión de los asistentes (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 7).

The Respectable Prostitute satiriza, desde una prudente distancia, acerca de las actitudes racistas hacia las personas de raza negra y el trato hostil que reciben en una población marginal del sur de los Estados Unidos, situada en el corazón de eso que se ha venido a llamar la América profunda. La acción transcurre en un tenso periodo de la historia de los Estados Unidos. Un negro es injustamente acusado de violar a una mujer blanca, una prostituta que ha sido coaccionada por un senador con la intención de hacer cargar con la culpa a un hombre inocente. «Sartre sitúa esta pieza teatral en una ciudad americana del Sur y en ella un triángulo fatídico condenado a entenderse: la puta respetuosa (el pueblo llano), el político (los gobernantes) y el negro (el chivo expiatorio). No se limita a narrarnos una historia de racismo (blancos contra negros), sino que va más allá. La historia de cómo una sociedad se constituye y se relaciona entre sí, la ausencia de ética, el asomo de algún remordimiento, de algún acto bueno, pero la sombra alargada de que el hombre es el lobo del hombre siempre está ahí» (*El País*).

La puesta en escena de *The Respectable Prostitute* tiene mejor acogida que la recibida con *Men Without Shadows*. No obstante, de nuevo se cuestiona el excesivo interés de Brook por mostrar detalles que da como resultado un realismo exacerbado —torturas, violaciones, sadismo...—, innecesario en opinión de los críticos. En cualquier caso la apuesta tiene los ingredientes óptimos para provocar el escándalo que tan ansiosamente busca el director inglés (Helfer y Lonely, 1998: 27).

El existencialismo es la corriente filosófica de moda en la Europa occidental de postguerra³. Brook, no obstante, no parece interesado en provocar con sus espectáculos debates filosóficos para intelectuales, como es frecuente en París, sino crear experiencias cercanas al común de los mortales. El director está más interesado en la fricción y el conflicto de los *dramatis personae* que en el concep-

2. Sartre was very fashionable [...] and it is not surprising that an inquisitive young man would be drawn to the plays of one of its major proponents, however weak dramaturgically they might be (Hunt y Reeves, 1995: 8).

3. Existentialism was the prevailing, and highly dramatic, philosophy of post-war Western Europe (Hunt y Reeves, 1995: 8).

to o idea filosófica propuestos en los textos de Sartre (Hunt y Reeves, 1995: 8); parece no comulgar con un teatro aleccionador; no se acerca a una obra por razones ideológicas, sino por razones estéticas. Permanece atento y comprende la cuestión coyuntural relativa a tiempo y lugar: recepción, vigencia y razones por las que es oportuno llevar a escena un texto en un determinado momento; no obstante, la decisión de hacerlo se guía por lo que él mismo va a denominar una intuición sin forma en relación con cuestiones sensoriales y emocionales, más que con una fría y calculada toma de posición intelectual. Declara: «Cuando comienzo a trabajar una pieza, empiezo con una profunda intuición, sin forma, que es como una aroma, un color, una sombra. Esa es la base de mi trabajo, de mi papel; así me preparo para los ensayos cada vez que monto una obra. Hay una intuición sin forma que es mi relación con la obra. Es la convicción que tengo de que dicha obra debe ser hecha hoy; sin esa convicción no puedo hacerla. No tengo técnica. [...] No poseo noción alguna de estructura para poner en escena una obra, porque trabajo a partir de esa sensación vaga y amorfa; a partir de ella comienzo los preparativos»⁴.

Ambos espectáculos son un absoluto fracaso de taquilla y Jean Paul Sartre no será un autor recuperado por Brook en el futuro.

En aquel tiempo, al margen de su labor como director, Brook continúa volcando sus inquietudes intelectuales en artículos que publica en diferentes medios. El propio Brook cuenta cómo un día, de manera inexplicable, fue invitado por el periódico *The Observer* y su editor Ivor Brown para que se hiciera cargo de las críticas de ballet⁵. Ha resurgido una edad de oro de la danza y *The Observer* necesita un ojo crítico que cubra tan goloso acontecimiento. Brook es el elegido por Brown para acudir a todos los estrenos y escribir reseñas que no excedan las 150 palabras (Kustow, 2005: 46). A Brook le entusiasma el trabajo y defiende no solo su valor sino su necesidad contemporánea⁶. Esta afirmación la realiza tras asistir a *La boutique fantasque*, espectáculo estrenado en Covent Garden. Su atracción por los aspectos de la cultura oriental se hacen evidentes al asistir a otro de sus compromisos editoriales: un espectáculo de danzas tradicionales organizado por la embajada china (Kustow, 2005: 46-47). Brook queda fascinado por la simplicidad, la economía expresiva y el aire minimalista de su puesta en escena; aspectos que, como veremos, tanta repercusión tendrán en su trabajo.

4. When I begin to work in a play, I start with a deep, formless hunch which is like a smell, a colour, a shadow. That's the basis of my job, my role—that's my preparation for rehearsals with any play I do. There's a formless hunch that is my relationship with the play. It's my conviction that this play must be done today, and without that conviction I can't do it. I have no technique. [...] I have no structure for doing a play, because I work from that amorphous non-formed feeling, and from that I start preparing (Brook, 1987a: 3; Brook, 1987b: 17).

5. One day, quite unaccountably since I had no qualifications whatsoever, The Observer invited me to be its ballet critic (Brook, 1998b: 39).

6. To slip back from that pool of civilization into the encircling gloom is to realize not only the function of ballet but its present necessity (apud Trewin, 1971: 31).

12 de mayo de 1948

BORIS GODUNOV

Ópera

COMPOSITOR: Modest Petrovich Mussorgsky
AUTOR: Adaptación de Modest Petrovich Mussorgsky,
del texto de Alexander Sergeevich Pushkin
TEXTO EN INGLÉS: M. D. Calvocoressi
Londres: Royal Opera House, Covent Garden

Director: Peter Book / Vestuario y escenografía: Georges Wakhevitch /
Director de Orquesta: Karl Rankl

REPARTO (estreno)

Nikitich: Ronald Lewis / Mitiukha: Hubert Littlewood / Andrei Shchelkalof:
Rhydderch Davies / Boris Godunov: Paolo Silveri / Feodor: Barbara Britton /
Xenia: Jean Carpenter / Pimen: David Franklin / Grigory, el pretendiente:
Edgar Evans / Anfitrión: Edith Coates / Varlaam: Howell Glynne / Missail: David Tree /
Oficial de policía: Geraint Evans / Ama de Xenia: Beatrice Gibson / Boyar: Emlyn Jones /
Príncipe Shuisky: Hubert Norville / Marina Mnishek: Constance Shacklock / Rangoni:
Tom Williams / El boyardo Khrushchov: Thomas Fletcher / Lavitsky: Rhydderch Davies /
El simplón: Richard Lewis

Grand opera is the Deadly Theatre carried to Absurdity.

Peter Brook

A finales de la década de los cuarenta Peter Brook es un director que recibe muchas ofertas de trabajo. El éxito de sus espectáculos y las mediáticas colaboraciones con Paul Scofield en las producciones de obras de Shakespeare, en Stratford-upon-Avon, así como sus polémicos montajes de las obras de Jean Paul Sartre en el Arts Theatre, hacen de él una joven promesa muy solicitada: un sentido de la dirección inteligente, entusiasta, independiente y creativo se afianza como el sello característico de su labor artística (Kustow, 2005: 38).

En 1947 David Webster, director y administrador de la Royal Opera House de Londres, no sale de su asombro cuando recibe una atrevida carta del joven Brook en la que le expone de manera detallada una propuesta para realizar algunos cambios en la estructura administrativa de la institución. Brook tiene la intención de refrescar los códigos anticuados de los espectáculos que allí se representan, convencido del necesario lavado de cara que necesita el género de la ópera en Inglaterra. La propuesta consiste, además, en hacerse cargo él mismo de tales reformas y trabajar como director de producciones del teatro, cargo que ha ideado para sí mismo. Desea fervientemente, además, introducir un toque innovador en la política de la institución. Ambos se entrevistan y Webster queda seducido y entusiasmado ante las ideas del joven director. De manera impulsiva, aunque no sin contradicciones, accede y aparta del cargo al hasta ahora director consultivo, el famoso coreógrafo Frederick Ashton, apostando en su lugar por la brillante y rápida

trayectoria de Brook (Kustow, 2005: 50). De esta manera, y con tan solo veintitrés años, Brook se convierte en el director residente de producciones más joven de la Royal Opera House.

Esta sed de renovación parece venirle a Brook del profundo aburrimiento que le ocasionan sus primeras experiencias como espectador de teatro y ópera: «El aburrimiento siempre me ha parecido uno de los estados mentales más constructivos. Si he tenido un guía que me ha ayudado una y otra vez es el teatro. [...] Es mi hondo deseo de no infligir a otros esa miseria que se retuerce y serpentea, ese tedio matacerebros que tantas veces fue mi experiencia durante mis primeros años de ir al teatro» (Brook, 1998a: 60).

Para Brook el repertorio del Covent Garden es desastroso, además de ridículo y artificial. En su opinión, se trabaja de forma desorganizada y con demasiadas prisas. Cualquier producción cuenta tan solo con una semana de ensayos antes de su estreno (Brook, 1998a: 66). El director tiene como objetivo «dar a aquella soñolienta institución pasada de moda una serie de sacudidas que la [coloquen] de un salto en el mundo actual» (Brook, 1998a: 66). Su punto de partida es la escenografía; la escenografía como revolución estética. Está horrorizado por el acabado de los espectáculos. Su intento pasa por una ruptura radical con las formas convencionales y arcaicas que perpetúan una herencia mal entendida (Brook, 1998a: 72-74).

Pero Brook tropieza de pleno con la tradición, «un encanto que procedía del polvo y de la cola de pegar antigua» (Brook, 1998a: 67) y con ciertas condiciones que le son impuestas. Está obligado a cuidar y preservar la integridad de las producciones originales, es decir, llevar a escena los tradicionales *revivals*, si quiere crear sus propios espectáculos. Su llegada provoca tensiones y no es bien recibida por los más conservadores, entre los que se encuentra el director de orquesta Kart Rankl (Kustow, 2005: 50).

En cualquier caso, Brook se pone rápidamente manos a la obra con la producción de *Boris Godunov* de Modest Petrovich Mussorgsky, basada en el drama del mismo título del escritor Alexander Sergeevich Pushkin, que estrena el 12 de mayo de 1948.

El argumento narra la historia de la controvertida coronación de Boris Godunov, quien toma el trono de Rusia en el año 1598. Boris Godunov gobierna de manera autoritaria y con mano de hierro, pero hace florecer la sociedad de su país. Los enemigos políticos se cuentan por doquier y nadie olvida que Boris mandó matar al joven Dimitri, el verdadero heredero de la monarquía. El miedo a una conspiración consume a Godunov, que se torna cada vez más violento y desconfiado en el mando del gobierno de la nación. Un noble llamado Gregori asume la personalidad de Dimitri y comienza a correr el rumor de que el auténtico sucesor al trono en realidad no ha muerto y avanza con sus tropas desde el Oeste.

Brook pide reunirse en París con el reputado diseñador ruso Georges Wakhevitch, antiguo asistente del director de cine Lazare Meerson (Brook, 1998a: 74). El embajador británico en la capital francesa Jonathan Griffin organiza el encuentro. Brook se halla fascinado con el trabajo de este diseñador tras ver su puesta en escena de una producción del Roland Petit Company con el *ballet* de Conteau, *Le jeune homme et la mort* (Brook, 1998a: 47). Wakhevitch es contratado para la puesta en escena de *Boris Godunov* tras rechazar Brook una primera propuesta en la que figuraba el nombre de Christian Bérard (Trewin, 1971: 39), colaborador habitual de los montajes del Covent Garden.

Boris Godunov es la primera ópera que Brook dirige y sus ansias de innovación desbordan la producción. Opta por la versión más austera del propio Mussorgsky en vez de por la exuberante versión extendida de 1874 de Rimsky Korsakov (Brook, 1998a: 47), presentando una gran tragedia épica de estética cinematográfica acompañada con una música oscura y estridente que

contrasta con el colorido de la escenografía: «sustituí los temblores artificios del realismo operístico por una Rusia cruel, en la que la ferocidad, la opresión y el dolor pudiesen ser totalmente creíbles, [...] buscábamos metáforas que rebasaran lo común, que llenasen las proporciones de un escenario de ópera y crearan impresiones que cortaran la respiración» (Brook, 1998a: 74).

El famoso cantante Paolo Silveri interpreta el personaje de Boris. Brook plantea a este y al resto de intérpretes un trabajo muy físico que les lleva hasta la extenuación; busca una actuación vivaz que trascienda la voz de los cantantes para que aparezca el cuerpo del que Brook piensa que hacen un uso equivocado. Pronto los más conservadores así como fastidiosos críticos se quejan abiertamente al encontrar en el joven director a un intruso merodeador que acecha y desestabiliza el consolidado mundo de la ópera.

Con un coste prodigioso para la época, que ronda entre las 10 000 y las 18 000 libras esterlinas, además de un montón de ensayos extra (Helfer y Lonely, 1998: 30), lo que choca con los métodos habituales, Brook se pone manos a la obra valiéndose de toda la infraestructura que le ofrece el Covent Garden. Para el clímax de la muerte de Boris, utiliza un atrevido e innovador recurso lanzando al protagonista escaleras abajo por el corredor principal, para terminar con un silencioso cierre de puertas al estilo de un oscuro cinematográfico. Al fondo observamos la imagen de un Cristo bizantino de desgarradores y penetrantes ojos, en palabras del crítico Philip Hope-Wallace: «la opulenta pantomima de la escena de la coronación»¹. La puesta en escena consta de muchísima acción, lo que conlleva un gran despliegue de movimiento escénico y tras las bambalinas el ambiente se encuentra caldeado. El desencanto entre algunos miembros del reparto y determinados cargos del teatro se hace evidente. Este deambular de los intérpretes de un sitio a otro es para gran parte de la crítica conservadora algo innecesario, que solo tiene la función de subrayar lo que ya expresan las frases musicales de la partitura, convirtiendo el espectáculo en una coreografía de *ballet* que no encaja bien con el estilo operístico (Brook, 1998a: 69). Es cierto que Brook, años más tarde, afirmará que «no hay que confundir vitalidad con agitación» (Brook, 1998a: 69) al extraer inteligentemente el valor de las críticas aportadas por sus colegas en estos tiempos.

De la prensa rescatada, Arthur Notcutt, para el *Musical Corrier*, habla del anticlímax que provoca el final de la muerte de Boris y de la perplejidad en los rostros de aquellos que asisten por primera vez a escuchar la ópera de Mussorgsky². Ernest Newman, para el *Sunday Times*, cuenta cómo es testigo del más bajo nivel al que puede haber llegado el repertorio del Covent Garden. Declara que, aunque alguno de los elementos escenográficos y el coro son correctos, la mayor parte de la producción se encamina más allá de los límites permisibles hasta llegar al ridículo³. Charles Stuart, para *The Observer* habla de un espectáculo excesivo y suntuoso en sus recursos

1. The pantomime opulence of the coronation scene (Trewin, 1971: 40).

2. To conclude the opera with the Forest Scene, with the Idiot singing his plaintive phrases, was a complete anti-climax after the tremendous death scene of Boris and his farewell to his son. Those who had not heard the opera before were obviously puzzled (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 30).

3. *Boris Godunov* on Wednesday evening touched, for the most part, the lowest depth to which the new Covent Garden has yet fallen. Most of the solo singing and acting did no more than awaken nostalgic memories of greater days. Some of the settings were excellent, and the chorus was always good; but the greater part of the production went beyond all permissible limits of the ludicrous (*ib.*).

4. The elaborate technical means here used by Peter Brook (producer) and Wakhevitch, his designer, instead of swaddling and smothering, enhance the musico-dramatic end. Harried by self-torment, Boris comes panting and reeling to his death scene down an endless corridor, with doors sliding silently behind him, sealing off light, air, and sanity. The ultimate door, when its wings meet, forms a giant image of the Christ, dark-bearded and Byzantine, with piercing eyes. Those luminous eyes are the last thing we see as the curtain falls on a darkened stage: the imperial corse is folded in the blackness and forgotten (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 30).

de los que en su opinión no se hace un uso adecuado⁴. *The Times*, por el contrario, elogia la producción. Destaca el excelente coro del Opera House, aunque este hecho no parece negarlo nadie. También habla de la efectiva utilización de los recursos que ofrecen un magnífico y estruendoso impacto dramático, elogiando incluso el anticlímax de la escena final tan criticado en otros medios. Un innovador impulso al mundo de la ópera. Una propuesta en la que la secuencia y la estructura dramática ya no son los principales puntos de apoyo. En definitiva, un espectáculo de gran imaginación ejecutado a la perfección⁵.

5. *Boris* demands production on a grand scale and its crowd scenes (in which the excellent chorus of the Royal Opera excelled itself) put even the central figure into the second place. They were devised by Mr. Peter Brook, whose first operatic production this was, with such resource that they made a thundering dramatic impact, sustaining even the anti-climax of the final scene. One stage picture succeeding another with mounting effect added further impetus to an opera in which structure and dramatic sequence are not strong points. Two motifs persisted, tall icons and various suspensions, bells, lamps, a pendulum, a swing. Out of this grew an elaboration of magnificence, conceived with a grand imaginative sweep and executed without a flaw or a hitch (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 30).

15 de octubre de 1948

LA BOHÈME

Ópera

COMPOSITOR: Giacomo Puccini

LIBRETO: Giuseppe Giacosa y Luigi Illica

VERSIÓN EN INGLÉS: W. Grist y Percy Pinkerton

Londres: Royal Opera House, Covent Garden

PRODUCCIÓN

Del repertorio del Covent Garden, revisado por Peter Brook

Director: Peter Brook / Director musical: Karl Rankl

REPARTO

Marcel: Paolo Silveri / Rudolph: Rudolf Schock / Colline: David Franklin /
Schaunard: Geraint Evans / Benoit: Grahame Clifford / Mimi: Elizabeth Schwarzkopf /
Parpignon: Dennis Stephenson / Musetta: Ljuba Welitsch / Alcindoro: David Tree / Oficial
de aduana: Hubert Littlewood

Brook estrena su siguiente producción para el Covent Garden, *La bohème* de Giacomo Puccini con libreto de Giuseppe Giacosa y Luigi Illica, bajo la dirección de orquesta de Karl Rankl. La dramática historia de la relación de amor entre una bordadora de flores llamada Mimi y un bohemio poeta, Rudolph, en una destaralada buhardilla del romántico París del siglo XIX.

Ballard, jefe del *backstage* del teatro, sugiere a Brook mantener intactas las indicaciones del libreto original de los autores. Un Brook molesto por la intromisión sugiere a su vez a David Webster, director y administrador general, que Ballard debería pensar en su jubilación. Por su lado, los cantantes se muestran reacios a las directrices y métodos de ensayo; no entienden los cambios que Brook propone ni sus metafóricas indicaciones. Karl Rankl, director de orquesta, se queja de que Brook no respeta las partituras originales y que le es difícil trabajar así; Brook se justifica argumentando que la ópera no debe ser una piedra inamovible estancada en el tiempo, sino un espectáculo vivo y dinámico (Kustow, 2005: 53-54). Su estrategia parece consistir gritar más tiempo y más alto que los demás. Afirma: «En la ópera hay mucha gente que lucha con egoísmo por imponer su propio punto de vista. Conseguir lo que uno quiere es cuestión de hacer el mayor alboroto posible durante más tiempo. Desde muy joven aprendí a gritar un poco más alto»¹.

En el caso de *La bohème* la escenografía y los vestuarios proceden del *stock* del teatro, lo que abarata considerablemente la producción. Su estreno, aunque no pasa desapercibido, provoca mucho menos revuelo que el de *Boris Godunov* y, aunque los críticos se encargan de realizar alguna que otra reseña, en algunos casos el nombre de Brook ni siquiera aparece mencionado. Curioso es el comentario del crítico Ernest Newman, quien lamenta un reparto compuesto por cantantes de diferentes nacionalidades (Helfer y Lonely, 1998: 32).

1. In opera there are so many people who fight with complete selfishness for their own point of view. Getting what you want is simply a matter of making the biggest fuss for the longest time... at an early age I learned to scream a little longer (*apud* Trewin, 1971: 43).

Brook está empeñado en el desarrollo de un trabajo interpretativo profundo con los cantantes, debido a las carencias que encuentra en sus interpretaciones. Propone experimentos para mejorar sus actuaciones que le ocasionan más de un enfrentamiento. Esto parece obligarle a imponer sus criterios sin tener en cuenta la opinión de los propios intérpretes. Sin embargo, Brook toma conciencia de que esta forma de dirigir no tiene la menor posibilidad de prosperar y mucho menos de producir buenos resultados. Afirma: «La fricción y la tensión en un ensayo no ayudan a nadie; solo la calma, la serenidad y una gran confianza pueden producir el más delicado destello de creatividad» (Brook, 1998a: 78).

22 de enero de 1949

LE NOZZE DI FIGARO, OSSIA LA FOLLE GIORNATA

Ópera

COMPOSITOR: Wolfgang Amadeus Mozart

LIBRETO: Lorenzo da Ponte

Basado en la obra de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais

La folle journée, ou Le mariage de Figaro

VERSIÓN EN INGLÉS: Edward J. Dent

Londres: Royal Opera House, Covent Garden

Director: Peter Brook / Vestuario y escenografía: Rolf Gérard /

Director de orquesta: Karl Rankl

REPARTO

Figaro: Geraint Evans / Susanna: Elizabeth Schwartzkopf / Doctor Bartolo: Howell Glynne / Marcelina: Edith Coates / Cherubino: Eugenia Zareska / Conde de Almaviva: Hans Braun / Don Basilio: Murray Dickie / Condesa de Almaviva: Sylvia Fisher / Antonio: Rhydderch Davies / Don Curzio: David Tree / Barbarina: Adele Leigh / Damas de Honor: Irene Baldry, Iris Kells

La siguiente aventura de Brook al frente de la Royal Opera House es *Le nozze di Figaro*, ópera bufa compuesta por Wolfgang Amadeus Mozart en 1786 con libreto de Lorenzo da Ponte, basada en la obra del dramaturgo Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais *La folle journée, ou Le mariage de Figaro*, de 1784. El diseñador de decorados es en esta ocasión Rolf Gérard y el director de orquesta, de nuevo, el director asociado Karl Rankl.

Fígaro y Susanna, ayudantes de cámara del conde y la condesa de Almaviva, respectivamente, desean casarse, pero ponen la condición al conde de que renuncie a su privilegio feudal de pasar la noche de bodas con la novia. El conde acepta la petición, pero aun así no podrá evitar intentar seducir a Susanna. La cosa se complica a través de una trama de enredos e intrigas: conspiraciones, juegos de falsas identidades, amores, desamores. Finalmente todo acabará en felicidad y los enamorados podrán casarse.

Este trabajo tampoco causa demasiado revuelo entre los críticos y pasa prácticamente inadvertido. No obstante, en *The Times* podemos leer un artículo que habla de un Brook más acertado que de costumbre por mostrar la intriga de manera clara, preservando las diferencias de clase latentes en el libreto. También alaba una mejor iluminación que en trabajos anteriores y un decorado atractivo que no cae en la opulencia, vicio, por otra parte, muy asociado a las producciones del Covent Garden¹. Ernest Newman, para el *Sunday Times*, siendo algo más crítico sentencia: «La producción es exigentemente quisquillosa donde no es necesario, mostrándose, por el contrario, desnuda de recursos en todo el tercer acto»².

1. an irrelevant crow of scullions at the end of act one. [Brook] was more than usually successful in making the intrigue clear and in preserving the sharp class distinctions on which it turns — Susanna, for instance, never forgot that she was a lady's maid. His lighting showed an improvement on Covent Garden's previous standards- the fourth act was especially well managed. [El decorado] sufficiently attractive to the eye without falling into the opulence that is Covent Garden's besetting vice (apud Helfer y Lonely, 1998: 33).

2. The production is fussy where it need not be and unnecessarily bare in the third act (ib.).

9 de marzo de 1949

DARK OF THE MOON

AUTOR: Howard Richardson y William Berney
Londres (Hammersmith): Lyric Theatre
Producción transferida desde el Ambassadors Theatre
Presentado por Tennet Production Ltd.
En coproducción con el Arts Council of Great Britain

Equipo de A Company of Four Production
Director: Peter Brook / Escenografía: Gurscher y Stanly Moore

REPARTO

John: William Sylvester / Hechizero: Hugh Pryse / Bruja Negra (Mala): Mary Laura Wook / Bruja Justa (Buena): Sandra Dorne / Hechizera: Joan Young / Hank Gudger: Gordon Tanner / Edna Summey: Gabrielle Blunt / Mr. Summey: Bartlett Mullins / Mrs. Summey: Joan MacArthur / Atkins: Denis Shaw / Tío Smelicue: Gerald Lawson / Floyd Allen: Peter George / Bergen: Gauylord Cavallaro / Mrs. Bergen: Edie Martin / Burt Dinwitty: Donald Reed / Mrs. Gorman: Evelyn Moore / Mr. Biggs: John Murphy / Hattie: Nina Polan / Marvin Hudgens: David Greene / Barbara Allen: Sheila Burrell / Mrs. Allen: Joan Young / Mr. Allen: John Kidd / Predicador Hagglar: Craddock Munro / Hombre con guitarra: Tommy Modeleton / Hombre con violín: Jack Thomas

El West End de la época se encuentra gobernado por Benkey Beaumont, uno de los productores más persuasivos y discretos del teatro inglés. En palabras del propio Brook: un dictador sutilmente escondido que no solo ama el poder y el dinero sino que es un ferviente admirador de la calidad y el estilo, enamorado de todo lo bello; hombre dotado de un extraordinario talento que le permite exprimir al máximo todos los aspectos de su existencia (Brook, 1998a: 38-39). Beaumont y H. M. Tennent producen casi todas las funciones de éxito que se estrenan en capital inglesa. Después de muchos intentos y un acoso sin tregua, Brook logra colarse en el despacho de Tennent y lo convence para que le deje dirigir *Dark of the Moon* (1949), escrita por dos jóvenes dramaturgos norteamericanos, Howard Richardson y William Berney (Brook, 1998a: 38). La obra se estrena en el Theatre de Lyric Hammersmith, de donde salta al West End.

Obra costumbrista con tintes neoclásicos ambientada en el oeste de los Estados Unidos, adaptada del poema *La balada de Bárbara Alle*, retrata la historia de un chico embrujado. Su enamorada, la exorcista Bárbara, trata de devolverlo al mundo humano para que ambos puedan consumir su amor. Su deseo de hacer regresar al niño al mundo de los humanos será concedido a Bárbara a condición de que esta le sea fiel al menos durante un año. Los familiares de Bárbara se las ingenian para que duerma con otro hombre, antiguo amor fruto de una vieja historia. Es así que su todavía no humano marido tendrá que permanecer en el mundo de los hechizos. La historia se ubica en el espacio de unas montañas humeantes de niebla, donde suenan himnos religiosos, cantos y dialectos regionales en un desconcertante y misterioso ambiente.

La crítica alaba la destreza y vitalidad con que Brook afronta la puesta en escena y el trabajo con los actores. J. C. Trewin en *The Observer* declara haber visto un espectáculo asombroso, lleno de

fantasía e inventiva escénica, sobre todo en lo relativo a la iluminación y al movimiento del reparto. La crítica aparecida en *The Times* habla de un ritmo estimulante que al director inglés nunca se le escapa de las manos. Pasa sin dificultad de los pasajes cómicos a los románticos y de la suavidad delicada de los diálogos al galope de un ritmo desenfrenado. Brook juega y se divierte con fantásticos e imaginativos efectos realistas, como la niebla de las montañas, entre otros. Por último, resalta la crítica la capacidad de Brook para dotar de identidad incluso a los personajes más pequeños¹. Por su parte, Harold Hobson, para el *Sunday Times*, dice sentirse algo ofendido por algunas escenas que pueden encontrarse como blasfemas siempre y cuando, declara con ironía, uno las tome en serio; por lo que lo que concluye haber sido testigo de un suceso inclasificable, aunque magnífico en el torbellino de un elenco que canta, baila, y jaranea magníficamente².

1. He drives his company at an exhilarating pace, but they are never allowed to get out of hand. When they have galloped through a comic passage they drop to the gentle trot becoming to romance and return at need with the utmost smoothness to the breakneck gallop. Nor do they cut their corners at this pace. Every twist and turn of the course is clearly taken. Mr. Brook obviously enjoys himself causing real mist to flood along the witch's mountain ridge and with curtains that allow for degrees of definition. Most of these tricks are justified by their imaginative quality, but what chiefly distinguishes this production is that even small characters are given a telling individuality (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 34).

2. The piece is, in fact, something that must be seen, heard, and savoured. It is a mixture of folk legend, religious hysteria, bawdiness, dancing, Mooly and Sankey, belly laughs and poetry which Mr. Howard Richardson and Mr. William Berney might have written if, after seeing Oklahoma!, they had spent a night in the [Isle of] Skye, with the winds howling in the valleys and the goblins creeping down the mountainsides. Mr. Peter Brook, in producing it, has magnificently ridden the whirlwind and directed the storm, making a large cast speak, sing, dance and roister superbly (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 35).

29 de septiembre de 1949

THE OLYMPIANS

(Estreno absoluto)

AUTOR: Arthur Bliss

LIBRETO: John Boynton Priestley

Londres: Royal Opera House Theatre, Covent Garden

Director: Peter Brook / Director de Orquesta: Karl Rankl /
Escenografía y Vestuario: John Bryan / Coreografía: Pauline Grant

REPARTO (estreno)

El cura: Murray Dickie / Madam Bardeau: Edith Coates / Jean: Ronald Lewis /
Joseph Lavatte: Howell Glynee / Hector de Florac: James Johnston / Madeleine:
Shirley Russell / Alfredo: Rhydderch Davies

LOS OLÍMPICOS, Cómicos de la legua

Mercurio: Robert Helpmann / Venus: Moyra Fraser / Baco: Thorstenn Hannesson /
Marte: David Franklin / Diana: Margherita Grandi / Júpiter: Kenneth Schon

Brook continúa su labor en Covent Garden con la producción de *The Olympians* trabajando estrechamente con J. B. Priestley en la adaptación del libreto. Por su parte Karl Rankl, el director musical, vuelve a notar la falta de respeto hacia la partitura original compuesta por Bliss y rompe definitivamente toda relación con Brook, por lo que Priestley debe mediar entre ambos para lograr un posible entendimiento.

En todo drama con música el director se halla en una posición más objetiva que el director de orquesta, porque este, al igual que el actor, se ve limitado por su especialidad. Por supuesto, el director de orquesta acusa al director de la puesta en escena de ser antimusical. Y con frecuencia no se equivoca. Pero si todos los escenógrafos antimusicales se juntaran, su número total sería insignificante comparado con el monstruoso ejército de músicos insensibles a todas las atrocidades con las que el ojo se ve permanentemente asaltado en todos los teatros de ópera del mundo. ¿Cómo es posible, me pregunto, que los músicos soporten cuadros escénicos de un formato de cuarenta por veinte pies que no podrían tolerar ni un minuto colgados de la pared de sus casas?

Peter Brook (1987a: 290)

El hecho de tratarse de una nueva ópera inglesa provoca gran expectación en Londres y convierte el estreno de *The Olympians* en un importante acontecimiento. Hay que tener en cuenta el deseo de los ingleses de disponer de su propio repertorio operístico: atiéndase, por ejemplo, el éxito, solo cuatro años antes, de otra ópera del compositor británico Benjamin Britten, con libreto

del también inglés Montagu Slater, titulada *Peter Grimes* y basada en el poema de *The Borough* de George Crabbe, en este caso estrenada no en Covent Garden, sino en Sadler's Wells Theatre. La gran repercusión mediática de *The Olympians* se debe, en su mayor parte a este hecho, más que a los posibles logros de la producción de Brook.

El libreto de Priestley se basa en la leyenda de los doce dioses de la mitología griega (Helfer y Lonely, 1998: 36). La historia cuenta el momento en el que los hombres dejaron de creer en tales deidades. Debido a esta circunstancia algunos de estos dioses decidieron transformarse y asumir la identidad de un grupo de actores ambulantes (cómicos de la legua) que giran alrededor del continente europeo realizando sus representaciones. Cada vez que transcurre un siglo se convierten de nuevo en dioses y recuperan sus poderes divinos durante el periodo de una sola noche.

Edward Lockspeiser, para el periódico *Musical America*, destaca el segundo acto como la parte más espectacular del montaje de Brook, a su vez que la menos consistente desde el punto de vista dramático y la más superficial musicalmente hablando. Destaca la prevalencia del arte del director sobre las exigencias del director musical¹.

El crítico Ernest Newman, una de las cabezas de la facción opositora de la gestión que Brook está llevando a cabo en la Royal Opera House, declara en las páginas del *The Sunday Times* que la puesta en escena de Brook deja mucho que desear. A Newman le resulta difícil que se pueda manejar de peor modo el segundo acto. No le parece que lo que se muestra en el escenario sea el Olimpo de los dioses sino algo más cercano al ambiente de una comedia musical. Opina que el señor Brook no ha reparado en gastos y ha llenado el escenario de gente inquieta que solo ha contribuido a una desesperada diversión. Cree que el director no entiende el hecho de que un productor (director) de ópera no debe nunca obstaculizar la música del director de orquesta, sino aprender a potenciarla. En este caso, afirma, resulta difícil atender la dirección de Karl Rankl ya que Brook ha echado abajo toda la partitura. Concluye diciendo que lo primero que tiene que aprender el encargado de un teatro de ópera es a encontrar su verdadero lugar, algo en lo que Brook hierra constantemente².

Es difícil saber si Newman se encuentra en contra de los estándares musicales de la institución (The Royal Opera House), que venían sufriendo un deterioro desde la Segunda Guerra Mundial, o más bien reacio a los métodos empleados por Brook en sus producciones. En cualquier caso, el siguiente montaje será la gota que colme el vaso de todas estas desavenencias y la causa que obligue a Brook a abandonar definitivamente la institución (Helfer y Lonely, 1998: 36).

1. The most spectacular part of the opera, the second act, is also the weakest dramatically, and the most superficial musically. The art of the producer, Peter Brook, is allowed to take precedence over the demands of the composer, whose fluency and melodic gift often descend here into mere facility (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 36).

2. The production left a great deal to be desired. I found it difficult to image a worse handling of the second act. This was not the Olympus of the Gods, and, for a space of mortals privileged to catch a glimpse of it, but something near a musical comedy. Regardless of expense, the stage was packed with people going through those fidgety evolutions that have contributed so much to our exasperation or amusement at Covent Garden during the last few years. When will Mr. Peter Brook realize that the opera producer's business is to give more power to the music's aim, not to hamper it? The more the eye is distracted by those stage fidgets the less we are able to concentrate on what the music is saying. The first thing a theatrical producer has to do in an opera house is to learn his true place there (*apud* Trewin, 1971: 43; Helfer y Lonely, 1998: 37).

11 de noviembre de 1949

SALOME

Ópera

COMPOSITOR: Richard Strauss

AUTOR: Oscar Wilde

Londres: Royal Opera House Theatre, Covent Garden

Director: Peter Brook / Escenografía, vestuario y efectos especiales: Salvador Dalí /
Director de Orquesta: Karl Rankl

REPARTO (estreno)

Narrador: Edgar Evans / Paje de Herodias: Jean Watson / Primer soldado: Norman Walker /
Segundo soldado: Geraint Evans / Jokannan: Kenneth Schon /
Un capadociano: Kenneth Stevenson / Salomé: Ljuba Welitsch /
Herod: Franz Lechleitner / Herodias: Constance Shacklock / Primer judío: Murray Dickie /
Segundo judío: David Tree / Tercer judío: Dennis Stephenson / Cuarto judío: Emlyn Jones /
Quinto judío: Rhydderch Davies / Primer nazareno: Marian Nowakowski /
Segundo nazareno: Thorstenn Hannesson

Brook comentó: «Cuando le pedí a Salvador Dalí que creara los diseños para nuestra puesta en escena de *Salomé*, [...] ni se me pasó por la cabeza que mi petición pudiera ser vista como un estorbo. Simplemente, Dalí me parecía la persona más indicada en el mundo para el encargo. [...] Entonces, ¿por qué Salvador Dalí? Porque es el único artista del mundo que conozco cuyo estilo posee a la vez lo que uno podría definir como la erótica degeneración de Strauss y la imaginería de Wilde» (Brook, 1987a: 285).

Con el estreno de *Salomé*, los desacuerdos internos con la institución del Covent Garden alcanzan su clímax. Los problemas y discrepancias de Brook con sus opositores llegan a un punto insostenible. A toda la carga de tensión se añade la decisión de Brook contratar a un provocativo Salvador Dalí para el diseño de la escenografía. Las pinturas de Dalí muestran la insidiosa erótica de *Salomé* sobre el escenario provocando un gran escándalo en los círculos del conservador ambiente operístico. La prensa se divide. Eric Blom así como Ernest Newman, en el *Sunday Times*, critican con dureza el montaje: la más miserable *Salomé*¹. Por el contrario, Hubert Griffith, del *Sunday Graphics*, así como Robert Muller, lo elogian (Kustow, 2005: 54). Un artículo aparecido en el diario *The Times* declara que los peores temores suscitados por el anuncio del nombre de Dalí como el encargado de la escenografía, después de lo que había podido demostrar con su excentricidad y locura artísticas, no fueron, afortunadamente, para tanto. «Más allá de algunos tocados que amenazaban con decapitar a los intérpretes y que le daban un aire macabro, el asunto no pasó de algunos efectos especiales a los que se añadían unos pavos reales sobre un pabellón en el que transcurrió el drama sin demasiados sobresaltos»².

1. The most miserable Salome (apud Kustow, 2005: 54).

2. The worst fears aroused by the announcement of Dalí's name after he had shown what he can perpetrate in his *Mad Tristan* were fortunately not realized. Apart from some head-dresses that threatened decapitation to their wearers, the general effect was properly macabre, and the special effects, pomegranates, peacocks, and a pavilion, served to mark the progress of the drama without calling too much attention to themselves (apud Trewin, 1971: 46).

Richard Capell se muestra rotundo y escribe en el *Daily Telegraph*: «Esta nueva producción es el abismo. La naturaleza de las intenciones del trabajo de Strauss no se han tenido en cuenta»³. El diario *New Statesman* lo resume en estos términos: «idiota, desesperante y con unos trajes horribles»⁴. Arthur Notcutt tampoco parece tener pelos en la lengua, y describe en el *Musical Courier* una producción extraña y fea⁵. Edward Lockspeiser se muestra algo más moderado, escribe en el *Musical America* que Brook, deliberadamente y como una provocación, elige no respetar las partituras del compositor. Una producción que trae a la ópera hacia los bordes del campo cinematográfico creando un ambiente desconcertante. Y habla de una especie de nueva aventura de la ópera inglesa que no debe ser evitada⁶.

Eric Blom salva la dirección musical llevada a cabo por Karl Rankl, escribe en *The Observer* que musicalmente es una de las mejores cosas que se han hecho en la Royal. No obstante, deja claro que la rareza en sí misma no puede hacer interesante un espectáculo, como tampoco quedan justificadas las decisiones de Brook al apelar a las perversidades latentes en la obra de Strauss⁷.

Charles Reid, en *Theatre News Letter*, se une a los argumentos de Robert Muller y Hubert Griffith elogiando la propuesta de Brook y opina que tanto el diseño como la puesta en escena y la atmósfera creada sugieren de manera clara el mundo de Strauss y Wilde.

La crítica más dura, y también la más extensa, viene de Ernest Newman. Hay que tener en cuenta, como ya se ha mencionado, que Newman no está solo en contra de Brook sino contra la dirección musical de la institución que se encuentra a cargo de Thomas Beecham. En un artículo para el *Sunday Times* realiza un duro repaso al montaje de Brook criticando duramente su puesta en escena, para concluir diciendo que la propuesta del director inglés es ineficaz, incoherente y sin sentido dramático⁸.

También aparece en la prensa un ataque directo contra Brook, aunque sin firma, que lo acusa de falta de responsabilidad en su osadía de realizar experimentos en una institución pública como la Royal Opera House perteneciente a los ingleses y que es pagada con los impuestos de sus ciu-

3. The new production is the abyss. The nature and intentions of Strauss's work were disregarded *in toto* (*apud* Trewin, 1971: 46).

4. Idiotic, exasperating, and hideous costumes (*apud* Trewin, 1971: 46).

5. The production by Peter Brook as bizarre and ugly (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 38).

6. often deliberately disregardful of the composer's expressed directions. [...] While such a production brings opera to the verge of cinema—a bewildering circumstance, certainly, after the civilized Glyndebourne production for Carl Ebert—it does display a sense of adventure in English opera productions that is not to be discouraged (*ib.*).

7. musically one of the best things done at the Royal Opera since its partial naturalization, [...] many oddities fail to make either an interesting work of art by themselves or to suit the half-hearted perversities and whole-hogging opulence of the Straussian score—or, for that matter, to match the mastery of that score (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 38).

8. Of the production in general it is difficult to speak in the restrained language appropriate to a Sunday paper.

One absurdity followed fast on the heels of another: space fails me to deal with all of them. Jochanaan was conducted by the soldiers from the cistern to a sort of platform in the centre of the stage, there to harangue the audiences full face... The decapitated head looked like a large steamed pudding, though Salome's airy handling of it suggested that it was much lighter than this sort of pudding usually is... The soldiers and others should remain in view all through Salome's final monologue; we should feel that, when Herod's maddened cry of "kill that woman" comes, that they are liberating their own reactions of disgust as well as his when they crush her under their shields. What we saw was a couple of soldiers emerging from somewhere or other with apparatus that struck others besides myself as being the sister of the Iron Maiden of Nuremberg, which they proceeded to fit around the passive form of Salome in couturier fashion.

... at the climactic moment—towards which the whole opera has been steadily moving from the beginning—the moon comes out again throwing a ghastly light on the ecstasy of madness in her face. Of all this co-operation of sound and sight and inner drama there was not a hint in the production: the moon, which had been absent without leave during the whole of the scene, suddenly took it into its head to make an ineffective and meaningless reappearance after the crisis was over (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 39).

dadanos. En su artículo el periodista los considera delitos contra el patrimonio público, algo que los ciudadanos no deberían estar dispuestos a soportar, e invita a preguntarse cómo es posible que determinadas personas ocupen cargos de tal envergadura⁹.

En varias declaraciones públicas vertidas sobre diferentes medios, Brook responde directamente a las críticas recibidas y justifica sus decisiones, atacando de nuevo al anticuado y conservador mundo de la ópera.

¿Qué define el estilo que debe tener una puesta en escena de *Salomé*? La música y el libreto. ¿Cuáles son los rasgos más extraordinarios de ambos? Son extraños, poéticos, no realistas. La contrapartida visual, el diseño escénico, la utillería, el vestuario, ¿deben ser «tradicionales»? Seguramente no. El realismo debe respetarse en aquellas obras escritas en un estilo realista [...]. Pero ubicar el fantástico mito de Strauss y Wilde en un decorado documental de Judea es tan absurdo como representar *El Rey Lear* en el decorado de una sala de estar de una típica comedia del West End.

[...] El estilo es el intento de crear un estilo de ópera que resulte dramático, visualmente excitante y que al mismo tiempo no pretenda que los artistas que en él participen sean actores, bailarines, o, en fin, cualquier cosa menos cantantes.

[...] ¿Por qué deberíamos temer a la fantasía y la imaginación, incluso en un teatro de ópera? Cuando se alza el telón, unas extrañas alas que parecen de buitres batan suavemente el aire, bajo la luna; una enorme cola de pavo real, que se abra en el mismo momento en que comienza la danza, sugiere la decadente lujuria del reino de Herodes.

Muchos otros recursos visuales semejantes se despliegan a lo largo de los noventa y seis minutos de duración de la ópera para elevar al público al extraño universo de Wilde-Strauss y para subrayar las etapas esenciales de la tragedia.

Siento que puedo decir con absoluta tranquilidad que, toda vez que *Salomé* se aparta de la puesta en escena tradicional, su objetivo es musical. Es una *Salomé* diseñada más para cantantes que lo que propone la puesta en escena tradicional.

Peter Brook (1987a: 285- 287)

En una carta impresa en las páginas del *Sunday Times*¹⁰, Brook discute las críticas recibidas revertiendo los mismos argumentos en contra hacia una postura positiva. Afirma estar de acuerdo en que los efectos escénicos no deben distraer de la música, pero discute lo que para él es una distracción. Para Brook las propuestas anticuadas de estilo convencional son tan aburridas que también distraen de la música. Brook pone el ejemplo de una de sus óperas favoritas, *Don Giovanni*, a la que asistió años atrás y en la que el estatismo de los intérpretes le distrajo sobremanera debido a la irritación que le producía. Continúa hablando de los peligros de la sencillez mal entendida o por el contrario de los efectos de una elaboración exagerada sin sentido. Sigue explicando que aunque un director de ópera debe escuchar las sugerencias de la tradición, no debe hacer más que lo que la propia obra le sugiera a él. Y concluye explicando la razón por la que ha cambiado el momento en el que debe caer la cortina al final del espectáculo, alegando que Strauss estaba equivocado en su indicación.

9. I merely ask the people responsible for these offences against opera and against us to take my word for it that we have had as much in the way of burlesque as we are prepared to put up with. We must ask ourselves once more how some of these people who are running opera in what is in fact, if not in mine, the British State Opera House... ever came to hold the positions they now do (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 39).

Brook no duda de la calidad de su puesta en escena; para él *Salomé* es el espectáculo más extraordinario desde el siglo XVI. Está convencido de haber logrado una fantasía alucinatoria que no se distancia ni un ápice de lo que Wilde y Strauss sugerían. Y declara: «Para mí el teatro debe ser un milagro con ciertas dosis de ritual»¹¹. «Si la imagen del escenario es fea o inadecuada, distrae de la música; si está claramente en sintonía con la música, entonces uno puede escuchar totalmente prendido» (Brook, 1998a: 79). *Salomé* es un espectáculo acertado. El director cree que los críticos musicales han pasado por alto todas sus intenciones y las de Dalí, así como su estudiado y concienzudo estudio de los decorados y su puesta en escena:

Dalí estudió conmigo la partitura y empezamos la tarea de hacer un verdadero drama musical en el estilo de los grandes pintores religiosos. Concebimos *Salomé* como una suerte de tríptico. Hicimos que la planta escénica fuera simétrica, que tuviera un punto focal, una losa de piedra, [...] vieja, ya derruida, enterrada en la roca, fuera del escenario y bien alejada de este, en el mismo corazón acústico del Covent Garden. Desde el mismo fondo del escenario surgía la entrada de Salomé. Tradicionalmente, se la hace entrar por el lado; nosotros quisimos que entrara por el centro. ¿Escandaloso? ¿O mejor teatro? A un lado de la losa descendían una serie de estrechos escalones que conducían a la fuente. Cuando aparece Jokanaan se pasa sobre la losa, y cuando Salomé yace en pleno frenesí erótico sobre el escenario se la ve tumbada sobre el mismo. Cuando baila es como si toda la caja del escenario fuera una enorme cisterna, bajo la cual Jokanaan está prisionero. Cuando Jokanaan es asesinado bajo la tierra, la piedra sangra, según una lógica fatal, donde Salomé es arrastrada a la muerte.

[...] Después de cada nueva puesta en escena uno atraviesa un agónico proceso de búsqueda de sí mismo, y no me hago ilusiones respecto a lo abrumadoramente lejos que está uno de haber cumplido los objetivos que se ha trazado. La crítica, buena o mala, siempre es importante y útil, y por eso es una pena cuando los críticos no saben apreciar esos rasgos que pre-

10. Sir,

The opera critics say that an opera production must be based on the music. I agree. They say that the stage picture, the scenic effects, the movements, must not distract from the music. I agree again. But what exactly is a "distraction"? Here we part company.

Isn't ugliness distracting? Isn't clumsiness distracting? I find the scenery of most traditional opera productions so tedious that I cannot listen. To me all the traditional paraphernalia of opera, the meaningless positions, the exaggerated agony, the stock-in-trade gestures, the out-of-date scenery, are so removed from the style of any great composer that they destroy all pretensions at drama.

A couple of years ago there was a production of *Don Giovanni* that was played in a single stone set that resembled the Arc de Triumph. The singers stood in grey costumes in static position, as though at a concert performance of Elijah. I remember critics praised this production, saying it hadn't distracted from the music. I was puzzled. *Don Giovanni* had always been my favorite opera; its composer labled it a *dramma giocosa*. Its music, to me, demands life, colour, movement, excitement; frozen immobility distracted me far more than the fussiest action could have done.

My experience teaches me that simplicity can, at times, be more worrying than elaboration, and that elaboration can, at times, achieve great simplicity. The most complicated and unconventional stage effect that is dramatically relevant can give conviction to the picture, reality the illusion, and thus increase one's receptivity to the music.

An opera producer must work entirely from what he finds in the score. He will be surrounded by good people who will tell him where the doors and windows have stood for generations, where, in fact, they must stand for evermore. He will be told how it was all done in the past and how it is done in Milan today. He must, of course, listen. But then he must do exactly what the score seems to dictate to him and what he believes is right (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 39).

We think it is wrong that the curtain should fall where Strauss indicates it. He was neither actor, producer, nor electrician. He miscalculated his curtain, which is indicated to come down when the crushing is only getting under way, though whole work leads to his inexorable climax. I am not taking the curtain down — a quick one, of course — until on or bar after the last note (*apud* Trewin, 1971: 45-48).

11. *Salome* [is] the most extraordinary spectacle since the sixteenth century. We have made a hallucinatory fantasy that does not depart one iota from Strauss and Wilde. [...] To me the theatre should be a miracle with a certain amount of ritual (*apud* Trewin, 1971: 45).

cisamente son dignos de ser considerados. Pero todos estuvieron de acuerdo en que Dalí y yo nos habíamos reunido con el exclusivo afán de fastidiarlos. Y eso al menos me da la oportunidad de decirles que nos han subestimado porque de haber sido esa nuestra intención, pienso que las cosas hubieran resultado muchísimo peor.

Peter Brook (1987a: 286-288)

Para trabajar con Salvador Dalí, Brook se hospeda en la casa que el primero posee en Cadaqués, localidad situada en la Costa Brava española, en la provincia de Gerona. Allí descubre un libro titulado *Essais sur la proportion* del novelista, matemático, historiador y filósofo príncipe Matila Ghyka, que realiza un análisis de los arcos, los vanos y las columnas de edificios cuyas proporciones coinciden con las de algunos rostros retratados en célebres pinturas de grandes artistas. Ghyka se refiere a la «Sección Áurea», un concepto que fascina a Brook (Brook, 1998a: 84). Alude a la armónica proporción que se encuentra en algunas figuras geométricas y en la propia naturaleza. Podemos encontrarla en las nervaduras de las hojas de algunos árboles, en el grosor de las ramas o en el caparazón de un caracol. La «Sección Áurea» parece seguir ciertas reglas matemáticas que ofrecen propiedades armónicas de dimensiones místicas a los objetos que las poseen. A lo largo de la historia, ha cobrado importancia en el arte y la arquitectura. Parece haber quedado demostrado que, siguiendo sus proporciones, el resultado formal que ofrece siempre resulta agradable al ojo humano. En el mes de junio de 1950, Brook no renueva su contrato como director de la Royal Opera House y abandona la institución.

26 de enero de 1950

RING ROUND THE MOON

AUTOR: Jean Anouilh

TRADUCCIÓN: Christopher Fry

Presentado por Tennent Productions Ltd.

Coproducción con The Arts Council of Great Britain

Londres: Globe Theatre

- 678 representaciones -

Director: Peter Brook / Decorados: Oliver Messel / Música: Richard Addinsell

REPARTO

Joshua: David Horne / Hugo: Paul Scofield / Frederic: Paul Scofield /

Diana Messerschmann: Audrey Fildes / Lady India: Marjorie Stewart /

Patrice Bombelles: Richard Wattis / Madame Desmortes: Margaret Rutherford /

Capulet: Daphne Newton / Messerschmann: Cecil Truncer / Romainville: William Mervyn /

Isabelle: Claire Bloom / Madre de Isabelle: Mona Washbourne / Un general: Mayne Lynton

/ Caminante: Richard Scott, David Phethean

Binkie Beaumont y Tennent Production Ltd dan la ocasión a Brook para que dirija en el West End londinense la obra *Ring Round the Moon* (Brook, 1998a: 29). Se trata de una adaptación de la satírica comedia de Jean Anouilh *L'invitation au château*, escrita en 1947, en la que Brook cuenta con unos ya reconocidos Paul Scofield, Claire Bloom y Margaret Rutherford. Un conservador diseño compuesto por Oliver Messel y la traducción de Christopher Fry completan la propuesta (Trewin, 1971: 50).

La obra cuenta la historia de dos gemelos (ambos personajes interpretados por Paul Scofield): un frío y calculador *playboy* llamado Hugo y su sensitivo y delicado hermano Frédéric. Este último está enamorado de Diana, la consentida hija de un orgulloso millonario que se ha hecho a sí mismo. Por su parte Diana está enamorada de Hugo. Hugo quiere que su hermano Frédéric se olvide de Diana y para ello convierte a una bailarina llamada Isabelle que trabaja en la ópera de París en una bella y distinguida aristócrata con la intención de que se enamore de ella.

T. C. Worsley habla en *The New Statesman* de un espectáculo elegante, irónico e inmensamente cortés. Compara la producción de Brook con una compleja maniobra de patinaje artístico y habla de una puesta en escena altamente pulida en su superficie¹. En el *Manchester Guardian* leemos: «Sin duda, gran parte del éxito de esta producción se debe a las habilidades del productor Peter Brook quien realiza una propuesta tan delicada como un *ballet*»². *The Sunday Times* habla de las diferentes habilidades que se dan cita sobre el escenario: «la del productor que dio alas a la interpretación de Scofield en sus dos papeles, al hacerlo correr de un lado a otro del escenario en su intento de interpretar a los dos gemelos, y sobre todo a la magia del lenguaje, de la decoración y

1. Elegant, ironic, immensely mannered, it performs a skilful intricate figure-skating over the most highly polished of self-conscious surfaces, keeping just on the right side, if it does indeed always do that, of a certain kind of twentyish French *chic* (apud Hunt y Reeves, 1995: 20).

2. Undoubtedly much of the success is due to the animated production by Peter Brook, which is as dainty as a ballet... (ib.).

de la música»³. Y en *The Times* podemos leer el siguiente comentario: «El más encantador de sus espectáculos, una hábil contribución de Mr. Brook a la cartelera, quien además no ha optado por posesivos diseños que podrían haber ahogado el fondo y el tema de la obra»⁴.

Es tiempo de una frenética actividad para Brook: «Veía doble. Cada avance era contrarrestado por su opuesto. Si había un tirón en una dirección, después seguiría el empujón en otra; para cada convicción había una incredulidad, para cada deseo un rechazo. [...] Un auténtico cambio de dirección en la vida solo se produce cuando un largo periodo de fricción ha creado una intensidad a través de la cual las oposiciones disminuyen por sí solas. [...] Las decisiones no las tomamos nosotros, las decisiones se toman por sí mismas, pero solo si nos hemos concedido preparar el terreno explorando apasionadamente todas las opciones» (Brook, 1998a: 132).

Brook hace referencia a un momento de su experiencia vital en el que todo se balancea como un péndulo que tira de él y lo lleva de un país a otro y de uno a otro continente, viajando alrededor del mundo. Suspicious ante cualquier credo y cualquier convicción, ante cualquier programa que ignore las contradicciones, entiende que solo a través del silencio y del recogimiento interior puede dar sentido a todo el torbellino que lo arrastra sin remedio⁵.

Continúa publicando artículos sobre teatro en revistas especializadas en los que reflexiona acerca de su trabajo y la responsabilidad del productor, que es como se denomina al director de escena. Desmonta el tópico de un productor sometido al texto dramático. Cree que su tarea consiste en encontrar el medio de que aquello que está en el corazón de la obra del autor pueda ser percibido sobre el escenario y comunicado al espectador. El texto en sí mismo no es un asunto sagrado. Piensa que si es necesario realizar cambios, deben ser realizados sin contemplaciones y pone el ejemplo del teatro clásico, cuya esencia debe ser rescatada para el público contemporáneo; este tipo de decisiones hacen más por la obra que aquellas propuestas que conservan el cuerpo del texto intacto creyendo ser fieles a una tradición sin sentido, cuya alma se encuentra perdida⁶. Algunos de sus posicionamientos característicos toman ya en estos momentos una forma claramente definida. Habla de los peligros del estancamiento y declara: si algo se queda quieto acaba por morir. Cada respuesta plantea una nueva pregunta. Toda teoría que restringe el teatro es una teoría equivocada. Una idea puede ser interesante en un momento dado, pero nada garantiza que su aplicación tenga éxito en el futuro⁷.

3. There were several kinds of magic on the stage, that of the producer who took Mr. Scofield off into the wings at one moment and brought him on at the other side of the stage literally two seconds later, but above all the magic of the language, of the decor, and of the music (*ib.*).

4. It is the more enchanting since Mr. Peter Brook's imaginatively deft contribution as producer betrays no possessive designs on the theme... (*apud Helfer y Lonely, 1998: 41*).

5. Now my experience was swinging like a great pendulum, pulling me between countries and people, between travel and theatre, between various ways of life. I have always been suspicious of any creed, of any conviction, of any program that ignores contradictions. The meaning of chaos, the need for order; the wish for action, the power of inaction; the silence that alone gives sense to sound... [...] then, as now, I was driven by these shifting themes (*apud Kustow, 2005: 94-95*).

6. It is said that the producer is the servant of his text: this cliché is as misleading as it is common. The producer is the servant of the author's intentions, which is quite another matter. The producer's task is to find new means of communicating the poetic heart of the play. The text itself can never be sacred. If the most drastic changes in the text appear essential, then they must not be shirked. A production that cuts, transposes and then re-writes a classical play, and in doing so brings the essence of that play closer to modern audience, is performing a far more legitimate service than the production that preserves the body of the play, but misses its soul (*apud Kustow, 2005: 55*).

7. In the theatre is no stopping place, no sudden final solution in which the atom is exploded. The moment anything stands still it dies, and every answer begs a new question. [...] Any theory that restricts the theatre is a wrong theory. It may be an interesting idea to perform all plays in arenas, or in theatres without a curtain, or in costumes without rostrums, or on rostrums without costumes. Each one of these contains a notion that can be uses... (*apud Trewin, 1971: 51*).

Brook abandona su interés por los paisajes escénicos y pone su atención en el actor, que es quien despierta la imaginación de los espectadores⁸. El actor pasa ahora el centro de la escena y la idea de simplicidad toma forma y se afianza en su pensamiento. Brook afirma que existen dos formas de simplicidad: la que proviene de una mente sin color, sin inventiva, y la que opta por despojarse de lo innecesario. Algo que solo podrá aparecer cuando la imaginación se haya purgado de un montón de extravagancias absurdas, y dé paso al significado real de la belleza⁹.

Brook queda encandilado con las ideas del actor, teórico y escenógrafo Gordon Craig. Se interesa por la idea de «**belleza formal**», de la que Craig habla en sus teorías. Encuentra conexiones con la «Sección Áurea», con la que ya ha tomado contacto, y la geometría aplicada a la escena teatral. Craig rechaza la escena pictórica para colocar en su lugar una «escena arquitectónica», en un intento de construir lo que él denomina una unidad estilística depurada; convierte el escenario en un laboratorio de experiencias, al que no limita a una conducta más o menos garantizada por el uso, buscando siempre nuevas soluciones. Plantea que la armonía de la belleza se encuentra en la simplicidad de sus formas y la sugestiva fuerza que puede tener un buen uso de la iluminación. «Jacques Rouche, seguidor incondicional de Craig, es informado por uno de sus colaboradores sobre la experiencia que acaba de presenciar en los talleres de la “Arena Goldoni”». Escribe:

El decorado se simplifica de tal modo que son, sobre todo, las variaciones de luz, quebrándose sobre volúmenes diferentes, las que constituyen la elocuencia del decorado. En suma, parece que quiere llegar con sus simplificaciones planas a una fluctuación musical del decorado, a meterlo en el tiempo para unirlo al drama. Hasta el presente los decorados hechos por pintores o sus sucedáneos eran andrajos inmóviles que colgaban en torno a una acción en movimiento. Desea que su decorado, moviéndose como una nota, proyecte los momentos del drama como la música sigue y exalta todos los movimientos, que progrese como el drama.

Peter Brook (*apud Nexoteatro*, 2011)

Para el cineasta y escritor Denis Bablet,

Craig no es un racionalista. Sus principios no son el resultado de una reflexión sistemática que habría conducido a una teoría. Es un visionario intuitivo guiado por el ideal que él entrevé, un buscador sobre los medios y la forma de llevarlo a cabo. De ahí le viene este «profetismo» que lo emparenta a Rushkin, una especie de «envoltura lírica» en la mayor parte de sus escritos, de ahí también esa «mística» que es una de las características de su obra. La palabra puede parecer peligrosa, pero Craig hace una concepción cuasirreligiosa del teatro, se siente responsable de una «Misión» y se comprende mejor desde este momento por qué rehúsa tan a menudo participar en la vida oficial, por qué rechaza ciertas ofertas tentadoras: piensa en un porvenir cargado de misterios y de revelaciones, trabaja para un teatro que no es todavía de este tiempo y que se sitúa sin duda más allá del teatro, o al menos del que comúnmente imaginamos; lo

8. We now feel that scenery should help to throw the attention to the actors, leaving the audience to imagine the details (*apud Trewin*, 1971: 63).

9. One must remember that there are two forms of simplicity —the one that come from a colourless and uninventive mind, and the real simplicity, which is the hardest thing of all to attain. Real simplicity comes when the imagination has purged itself of a thousand extravagances, stripping then down to an essence that has meaning and beauty (*apud Kustow*, 2005: 55).

que no le impide intentar concretar sus ideas. Hay que separar en su obra la parte onírica y la de la búsqueda experimental, la parte de la utopía y la del descubrimiento.

Peter Brook (*ib.*)

Gordon Graig aboga porque todos los elementos de la escena se hallen bajo el control de un solo hombre (Kustow, 2005: 56): el director de escena.

En su diagnóstico del teatro inglés de estos años, Brook habla de la existencia de un antes y un después de la Segunda Guerra Mundial, del duro golpe y las restricciones de la postguerra en comparación con los años de bonanza anteriores. Hechos que sin duda afectan significativamente la cartelera teatral de aquellos años. El director explica cómo tras la guerra se instaura un teatro que sirve como vía de escape, en el que se favorecen espectáculos de bonitos y coloridos movimientos, o el humor fácil y complaciente de las comedias en verso¹⁰.

Para Brook existen tres cambios revolucionarios que determinan el teatro del momento: escenográficos, interpretativos y dramáticos (Trewin, 1971: 63). El director inglés pone en práctica soluciones escénicas que a partir de 1950 hacen que su carrera se dispare debido al enorme éxito de sus propuestas. Se ha señalado cómo una energía demoníaca le lleva a montar tres e incluso cuatro espectáculos por año: desde una comedia de Shakespeare en el West End a un drama francés con tintes románticos en la ópera y de ahí a un espectáculo musical en Broadway, compromisos que le empujan de Nueva York a París y de regreso a Londres en una actividad que parece imparable. Pero entre toda esta actividad que satisface el plano profesional se abre un hueco en el que se vislumbra un vacío con que el Brook no se siente satisfecho. Toda la facilidad con la que se desenvuelve en los aspectos laborales se diluye en sus relaciones personales. Piensa que es incapaz de compartir sus sentimientos más profundos y toma conciencia de que no existe ninguna persona en su vida por la que sienta algún tipo de emoción especial (Kustow, 2005: 57).

10. Before the war the audiences were comfortable, complacent people. For the most part their lives had the things they wanted —easy money, easy travel: life didn't seem too colourless. Then sharply, with the war and the black-out, the restrictions and austerity, colour went out and has never been seen again. The war-time tours of the Ballet and the orchestras only fed an increasing famine, and as time goes by the newspaper picture gets more and more black. The theatre is one of the few compensations left. People with theories call this escapism, and so it is. It is escapism in the very best sense: a ballet, a comedy in verse, an artificial play with movement and colour, are both escapes and reminders of all those things Europe has fought for, for five hundred years (*apud* Trewin, 1971: 51).

9 de marzo de 1950

MEASURE FOR MEASURE

AUTOR: William Shakespeare
Stratford-upon-Avon: Shakespeare Memorial Theatre

—

1951

Gira europea

Director: Peter Brook / Escenografía y vestuario: Peter Brook, Michael Northen,
Kegan Smith / Consejero musical: Leslie Bridgwater

REPARTO

Vicencio: Harry Andrews / Escalus: Harold Kasket / Angelo: John Gielgud /
Lucio: Leon Quartermaine / Primer caballero: Robert Hardy / Segundo caballero:
Rober Shaw / Mistress Overdone: Rosalind Atkinson / Pompey: George Rose /
Claudio: Alan Badel / Provost: Michael Gwynn / Fraile Thomas: Cyril Conway / Isabela:
Barbara Jeffrod / Francisca: Romany Evens / Elbow: Michael Bates / Froth: Geoffrey
Bayldon / Un justiciero: Peter Norris / Sirviente de Angelo: Timothy Bateson / Juliet:
Hazel Penwarden / Un chico: Mairhi Rusell / Mariana: Maxime Audley / Abhorson:
Nigel Green / Barnardine: Paul Hardwick / Fraile Peter: Peter Norris

Ciudadanos, Soldados, Guardias, Prisioneros

Marjorie Steel, Falicity Barrington, Richard Dare, John Dunbare, David Lytton,
John Gray, Ronald Hines, Peter Halliday, Michael Ney, Michael Atkinson,
Ward Williams, Peter Jackson, David Woodman, Charles Lepper, Godfrey Bond,
Edward Atienza, Michael Ferry, John York, Brendon Barry, John Wright
(Al final de la temporada Andrew Cruickshank sustituye a
John Gielgud en el papel de Angelo)

Después de tres años sin enfrentarse a un texto de Shakespeare, Brook retorna a Stratford-upon-Avon para dirigir *Measure for Measure*. La trama de esta obra puede resumirse en los siguientes términos: por motivos enigmáticos, el duque Vincencio se retira de la política y deja Viena, delegando el gobierno en Angelo. Este impone sus principios de manera déspota y autoritaria, y condena a muerte al joven Claudio por haber cometido una imprudencia amorosa. Cuando la novicia Isabela, hermana de Claudio (ahora condenado a muerte), acude a implorar por su vida, Angelo no permanece insensible a sus encantos e intenta seducirla.

El texto de Shakespeare es una reflexión acerca del valor y el sentido de la justicia, ya el título hace referencia a la llamada ley del Talión. ¿Cuál es el modo más conveniente de aplicar la ley? ¿Debemos hacer caso a nuestro sentido común flexibilizando y reinterpretando, en caso de que lo creamos necesario, las normas legales, o debemos ser estrictos para evitar posibles confusiones, aun cuando sabemos o pensamos que desde un punto de vista moral

no es justo lo que en un caso concreto la ley dictamina? Todas estas cuestiones son colocadas por Shakespeare en las relaciones de unos personajes cuyos conflictos giran en torno al amor, el sexo y el poder.

Brook cuenta en el reparto con la presencia de unos ya reconocidos John Gielgud y Barbara Jefford (Trewin, 1971: 53). La puesta en escena del director es aplaudida por el público, pero mantiene a la crítica dividida (Kustow, 2005: 66). Brook de nuevo realiza cortes en el texto, algunos de ellos sobre los imposibles juegos de palabras (oportunos para la época de un público isabelino, pero alejados de la audiencia contemporánea) que en su opinión resultan engorrosos e innecesarios. En opinión de algunos críticos, decisión equivocada que simplifica el carácter de los personajes. Otros críticos, como en el caso de Brian Gibbons en el *New Cambridge Shakespeare*, opinan que los cortes de Brook refuerzan en cierto modo las características de los personajes de Isabela y el duque, dando a Angelo un contexto adecuado para su agonizante lucha; proporcionan a la obra un terreno menos tortuoso en el que encajan mejor los demás aspectos escénicos. Gibbons alaba también el moderno diseño escenográfico, capaz de sugerir la contemporaneidad del conflicto¹. En esta línea, J. C. Trewin en *The Observer* se refiere a los cortes realizados por Brook en el texto como lo suficientemente claros si se considera que se trata efectivamente de una pieza diseñada para la escena jacobina². Por su parte, el artículo aparecido en *The Times* encuentra un texto confuso que se aclara sobre el escenario: «gana en el escenario una simplicidad que parece faltar en su lectura»³. Y en *The Sunday Times* se comenta la prometedora apuesta que subyace a una propuesta llena de hallazgos que se entremezclan con los errores lógicos de un joven director con talento. Se valoran los ingeniosos dispositivos utilizados por Brook, algunos de ellos considerados apropiados y emocionantes⁴.

Brook explica que los arreglos efectuados en la dramaturgia tienen la intención de simplificar la psicología de unos personajes ya de por sí superficiales, sacrificando cualquier ambigüedad o doblez, para mostrar la banalidad de su comportamiento. Pone como ejemplo el caso de Isabella, para quien es más importante defender su virginidad que la vida de su hermano, o el personaje de Angelo, interpretado por Gielgud, del que no parece necesario realizar un estudio psicopatológico para comprender su personalidad (Helfer y Lonely, 1998: 43). En *The Times* se afirma que Brook obtiene la recompensa de la confianza puesta en sus propias decisiones. Banalizando la conducta de los personajes, Brook consigue mostrar cómo hechos horribles pueden ser aceptados como normales en el día a día, ejecutados por personajes que no muestran un aspecto monstruoso. Para el crítico de *The Times*, con ello Brook acierta a descifrar la lección filosófica implícita en la obra⁵. Por su parte, Kenneth Tynnan destaca el acierto del V acto, en el que más habitualmente fracasan los directores; sus conflictos son mostrados por Brook a una velocidad

1. Brook reinforced the admirable characteristics of Isabella and the Duke, and gave Angelo a context in which agonising struggle demonstrated his "twisted nobility" and he gave this area of the play a less devious plot. What Brook did to the scenes of low life was to make them a genuine counterweight; this demonstration of their power is of major importance, making the modern rediscovery of the play's full design (apud Helfer y Lonely, 1998: 43).

2. is surely plain enough if we regard it as a piece designed for the Jacobean stage instead of something to be proved in the study (*ib.*).

3. gains on the stage a simplicity which it seems to lack in the study (*ib.*).

4. *Measure for Measure* is hardly a good play: If it were the work of a young contemporary one would rate it as equally full of promise and mistakes, [...] Mr. Brook swept the play along with a number of ingenious devices, some of which were appropriate and all exciting (apud Helfer y Lonely, 1998: 43).

vertiginosa y un ritmo impecable. Tynnan alaba la tensión conseguida en el angustioso silencio antes de la petición de Isabela por la vida de Angelo, con el que logra mantener a todo el teatro con el corazón en un puño. El combativo crítico habla de un Brook que se encuentra a la altura de sus poderes, capaz de realizar cualquier cosa⁶. Brook insiste en el hecho de abordar cada una de las obras de Shakespeare como si nunca hubieran sido estrenadas, como si el público fuera a sentir por primera vez el latigazo de sus conflictos y las atmósferas de su universo y no tuviera ningún conocimiento del tema, la trama o los personajes. Su planteamiento como director es comportarse como si realmente tras cada escena el público no supiera lo que viene después (Hunt y Reeves, 1995: 47).

Brook trabaja intensamente con John Gielgud la creación de su personaje. El director compara la experiencia con la creación de una pintura impresionista. Quiere dejarse seducir por formas no del todo claras que le informen de la potencialidad del conjunto, antes que imponer ideas traducidas a imágenes que solo funcionan como prejuicios del director. De esta manera Gielgud trabaja con un personaje abierto, aceptando una búsqueda de corte experimental⁷. El propio Gielgud declara estar orgulloso de sí mismo, ya que con la experiencia de este espectáculo toma conciencia de que la disciplina en el trabajo del actor es un aliado que permite a este mantener un alto nivel de exigencia y rendimiento en los papeles que interpreta⁸. Brook afirma que el buen entendimiento con Gielgud se debe a que ambos son empíricos en sus planteamientos a la hora de afrontar el trabajo. Disciplinados, pero no dogmáticos. Para ambos, toda metodología es válida si ofrece los resultados adecuados. Brook alude en este sentido a la incapacidad de muchos directores para dejarse sorprender ante las propuestas de sus actores por el miedo que les provoca la posibilidad de que su autoridad se vea cuestionada⁹.

5. Mr. Brook reaps the reward of his faith: the effect of this treatment is to broaden our sympathy at the expense of our everyday antipathy, to win us to the dramatist's own extraordinary tolerance for bawds and cowards and fantastical dudes and women who may be saints but are so unamiable as to hold their chastity dearer than a brother. To like the play at all we must be made uncommonly generous in our acceptance of ugly facts, and it is the greatest virtue of Mr. Brook's production that is so clearly establishes that the play's philosophical lesson, far from being immoral, is in fact a fine expression of the morality that is above legal and hard fast rules (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 43).

6. Brooks triumph, however, is in the fifth act: a scene of such coincidences and lengthy impossibilities, such forced reconciliations and incredible cruelties, that most producers flog it through at breakneck speed towards the welcome curtain. Fully aware of the tension his flawless timing has created, Brook here has the effrontery to sit down and let it ride: into the dreadful act he inserts half a dozen long pause, working up to a new miracle of tension Shakespeare knew nothing about. The thirty-five seconds of dead silence which elapse before Isabella decides to make her plea for Angelo's life were a long prickly moment of doubt which had every heart in the theatre scudding (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 47).

7. a sense of Angelo, a lot of shapes, impressions, faces, facts of him not yet in clear shape. And I'm therefore open to discover, although if someone were to ask me, I'd say "Of course, he's in a wild temper here, that's my impression." And I'd be certain that when I start rehearsing this... that's going to be changed, so I'm not hooked at all to that idea. And I then start doing that with John, who, because he would have the same feeling, takes this line in which Angelo is clearly in a fury, and would suddenly try it not moving... He would have just that smell of something and, doing it motionless, suddenly a line that's apparently a loud passionate and flamboyant line, will suddenly isolate, and at that second, if he is suddenly sensed right, you get a clue to Angelo. Suddenly, Angelo appears for a moment, and because of that you see him as he could be twenty lines after in a different light. So then either you or John or both seize on it and say, "Ah, but were that true, then we could start quite differently in the following scene." It's a form of impressionism (Hunt y Reeves, 1995: 46).

8. I am determined not to vary in performance. I don't think I do any more. I'm proud of myself because ever since *Mesure for Mesure* at Stratford in 1950, I started to discipline myself and not experiment as I always use to do (Hunt y Reeves, 1995: 46).

9. All sorts of roads lead to Rome, and... The method of the director working everything out ahead of time and then giving it to the actor is... a perfectly sound method if the director is absolutely right. If I had the capacity, which is alien to my whole nature, to sit at home and think out a play, not only completely, which anyone can do, but absolutely unerringly rightly, then there is no reason why this shouldn't happen. But in fact what happens is that directors who use that as a method think wrongly, and they cling to what they have thought out, because otherwise their authority is challenged... (Helfer y Lonely, 1998: 46).

El resultado de *Measure for Measure* es un nuevo éxito comercial con el que Brook sigue afianzando su fama y calidad como director, convirtiéndose en uno de los referentes más importantes del panorama del teatro inglés del momento. T. C. Worsley, en las páginas de *The New Statesman*, escribe que la maniobra realizada por Brook es doblemente difícil: lograr por un lado un gran éxito comercial con una arriesgada puesta en escena, al tiempo que hacer accesible a un público contemporáneo un texto que no lo es; un texto en el que el punto álgido del conflicto es la lujuria, una lujuria en el ambiente de una época impregnada por la dureza y la violencia naturales de un mundo difícilmente imaginable en nuestros días¹⁰. Doce años más tarde y con cinco producciones con textos de Shakespeare más a las espaldas, se verá el alcance efectivo y la recompensa de esta primera etapa de búsqueda y exploración. Un acontecimiento que llegará con la puesta en escena de *King Lear* en 1962.

10. It is not a very easy play to make sense of for a modern audience; the climate of the play, is lust... a lust accepted as all-pervading in an age much rougher, rawer, cruder, more violent, natural and more loose than in our late day we can easily imagine (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 10).

23 de agosto de 1950

THE LITTLE HUT

AUTOR: André Roussin
ADAPTACIÓN: Nancy Mitford
Londres: Lyric Theatre
- 120 representaciones -

Director: Peter Brook / Decorados: Oliver Messel

REPARTO

Susan: Joan Tetzl / Henry: David Tomlinson / Philip: Robert Morley /
Un extranjero: Geoffrey Toone / Un segundo extranjero: William Chappell

—

7 de octubre 1953
ESTRENO EN NUEVA YORK
Coronet Theatre

REPARTO

Susan: Anne Vernon / Henry: Colin Gordon / Philip: Roland Culver / Un extranjero: John
Granger / Un segundo extranjero: Ray Gil

De nuevo en Londres, después de dirigir *Measure for Measure* en Stratford-upon-Avon y ese mismo año, 1950, Brook pone en pie la farsa francesa *The Little Hut*, basada en el original *Island Fling* de André Roussin, inspirado en otro texto del mismo autor titulado *La petite hutte*, cuyas fuentes se remontan a una obra escrita por el novelista y dramaturgo catalán Carles Soldevila (1892-1967) titulada *Civilitzats tanmateix* y traducida al francés por Adolphe de Faigairolle i Francesc, de la que más tarde, en 1957, Hollywood realiza una versión cinematográfica dirigida por Mark Robson y protagonizada por Ava Gardner, Stewart Granger y David Niven.

La obra trata las peripecias de Sir Philip Ashlow, su descuidada esposa Lady Ashlow y su mejor amigo Henry Brittingham-Brett, todos náufragos en una isla desierta. Los dos hombres compiten por captar la atención de la mujer cuando son interrumpidos por la inesperada llegada de un cuarto personaje.

Para el reparto Brook cuenta con dos maestros de la comedia inglesa, David Tomlinson y Robert Morley, a los que se une la gran actriz Joan Tetzl. Geoffrey Toone y William Chappell completan el reparto para su estreno en Londres en el Lyric, realizándose cambios en el mismo al cruzar el Atlántico para estrenarse el 7 de octubre de 1953 en el Coronet en la ciudad de Nueva York.

Como suele ocurrir en este tipo de producciones de carácter comercial, la crítica se centra más en el trabajo de los intérpretes en relación a las peripecias de sus personajes que en los aciertos o desaciertos que el director de escena haya podido cometer. J. C. Trewin en *The Observer*, en esta línea de comentarios acerca del trabajo de los actores, opina que Robert Mosley parece un amable marinero, David Tomlinson tiene algo de la brillantez y plenitud de Nauton Wayne, y Joan Tetzl es como

una mujer alegre con pasado en actitud de bebida efervescente. En cuanto al productor Peter Brook, Trewin comenta cómo hace malabares con todo este asunto en una isla tropical como telón de fondo¹.

Brook no logra tan buenos resultados con el nuevo reparto para su estreno en Nueva York, aun cuando la compañía realiza un gran esfuerzo representando en Inglaterra y Boston antes de su aterrizaje en la gran manzana. Todas las críticas concuerdan en que el espectáculo no alcanza los grados de humor y conexión con el público de las representaciones en Londres. El problema parece inexplicable, pero existe unanimidad en que algo falta. En *The Herald Tribune*, Walter Kerr lo califica como un programa tentador y apetecible; suena como si fuera a ser maravilloso, pero se queda en eso, en un promesa de algo que nunca llega; en cuanto al trabajo de los actores, continúa explicando, por desgracia el juego a tres bandas no funciona en ningún momento: es, en su opinión, monótono y con un ritmo inadecuado². Richard Watts en el *The New York Post* encuentra diferencias entre los dos montajes y lamenta que en Nueva York no se haya podido ver el mismo reparto que en las funciones de Londres; la versión de Nueva York se encuentra en su opinión contaminada por un énfasis en la interpretación con un tono realista que no funciona. Richard Watts es de la opinión de que Brook es uno de los directores más brillantes del teatro contemporáneo, pero no le queda más remedio que ponerlo en duda al ver cómo ha resuelto la comedia de Roussin; en su opinión, Brook comete el error de pensar que para el público neoyorquino todo debe ser enfatizado, y golpea a los espectadores con una porra de manera grosera y no a través de la sugerencia como ocurría en su producción londinense³.

Determinados intelectuales franceses se extrañan de que Brook, *enfant terrible* de la escena inglesa, dirija grandes éxitos de *boulevard*; un eclecticismo que el director inglés defiende a capa y espada, reacio y contrario ante cualquier tipo de impostura intelectual con la que no quiere ser relacionado. Brook considera que para ser un buen profesional del teatro uno debe explorar todas sus formas con el mismo entusiasmo⁴. Con su resistencia al encasillamiento, Brook continúa su frenética actividad. En Nueva York toma contacto directo con las nuevas voces del teatro norteamericano: dramaturgias con una fuerte carga crítica y emocional que tratan asuntos de la política y la cultura estadounidense. Brook se nutre rápidamente del bullicio artístico de la ciudad. En otras áreas le interesan especialmente la danza contemporánea de Martha Graham y George Balanchine; el expresionismo abstracto: tanto el *Action Painting* de Jackson Pollock, Willen de Kooning, como el *Colorfield Painting* de Mark Rothko; todos ellos artistas de gesto instintivo y libre imaginación que Brook intuye como elementos necesarios e indispensables para un teatro contemporáneo (Kustow, 2005: 83). Es el momento, como él mismo declara, de ensanchar horizontes⁵ y abrir la mente a otras realidades más allá del estrecho campo que le marca el restringido mundo de la escena de la capital inglesa.

1. Robert Mosley is like a bland seal. David Tomlinson has some of Naunton Wayne's ruefulness, and Joan Tetzel as a blithe young woman with a past, is like a constantly fizzing drink. Peter Brook, the producer, juggles the whole thing delightfully against an exuberant Messel setting in tropical technicolor (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 45).

2. a tantalising show. It looks wonderful, it sounds as if it were going to be wonderful; but it is just never wonderful enough. Unhappily all three play at precisely the same pitch and the same rate (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 45).

3. it is played with a sort of heavily realistic emphasis... Having seen with admiration Peter Brook's superb staging of *The Little Hut* and *Venice Preserv'd* in London, I know that Mr. Brook is one of the most brilliant directors in the contemporary theatre, but I doubt if one could guess that fact from watching the present production of the Roussin comedy, and it is difficult to avoid the suspicion that he hasn't a high opinion of American audiences. He seems to have felt that everything had to be emphasized heavily for us and has laid on with a bludgeon (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 45).

4. To learn theatre, you must explore all its forms with equal enthusiasm (*apud* Kustow, 2005: 67).

5. widening spirals (*apud* Trewin, 1971: 79).

1951

LA MORTE D'UN COMMIS VOYAGEUR

(*DEATH OF A SALESMAN*)

AUTOR: Arthur Miller

Bruselas: Théâtre de la Monnaie
y Oxford

Director: Jacques Huisman, bajo la supervisión de Peter Brook

Brook afronta esta colaboración en lengua francesa de un texto original en inglés, traducido como *La mort d'un commis voyageur*, del dramaturgo estadounidense Arthur Miller, que estrena en el Teatro de la Moneda belga.

Huisman y Brook se enfrentan en este montaje al drama de Willy Loman, un norteamericano de 63 años que viaja como vendedor para ganarse la vida, la de él y la de su familia compuesta por su mujer, Linda, y sus dos hijos, Biff y Happy. Loman siente que pronto debería retirarse y vivir una vida tranquila bien merecida al lado de su familia y sus amigos. Algo que no va a ser posible ya que las cosas se complican cuando es despedido por su jefe. Todo irá poco a poco empeorando de tal forma que la historia termina por desembocar en una situación insostenible que hace que Loman tome una decisión radical y definitiva para solucionar sus problemas.

Es el director de cine y escritor neoyorquino Elia Kazan el primero en llevar a escena *Muerte de un viajante* (su título en español) en 1949, el mismo año en que Miller recibe por la obra el premio Pulitzer, obteniendo el montaje de Kazan a su vez un premio Tony y el premio de la crítica de Nueva York. La obra consagra internacionalmente a Arthur Miller como uno de los primeros dramaturgos que cuestiona y pone en evidencia los contenidos del gran sueño americano. Un sueño americano por el que Brook se interesa en francés y en un país no anglosajón, no sabemos si como un acto de compromiso político, una estrategia comercial o una simple maniobra de provocación estética, aunque estas posibilidades no son excluyentes.

1 de marzo de 1951

A PENNY FOR A SONG

AUTOR: John Whiting
Londres: Haymarket Theatre

Director: Peter Brook / Decorados: Roland Emett

REPARTO

William Humpage: George Rose / Sir Timothy Bellboys: Alan Webb / Samuel Breeze:
Denis Cannan / Lamprett Bellboys: Denys Blakelock / Hester Bellboys: Marie Löhr /
Hallam Mathews: Ronald Squire / Dorcas Bellboys: Virginia Mckernna / Pippin: Joy Rogers
/ Edward Sterne: Ronald Howard / George Selincourt: Basil Radford / Joseph Brotherhood:
Kenneth Edwards / James Giddy: Peter Marlyn / Rufus Piggott: Alan Gordon

Brook dirige para el Festival of Britain, en respuesta a una nueva invitación por parte de la productora H. M. Tennent, el estreno del texto de John Whiting, *A Penny for a Song*, en colaboración con el diseñador Roland Emett, y *The Winter's Tale* de W. Shakespeare, en el Phoenix Theatre (Trewin, 1971: 59). Coincidiendo ya con el inicio de la temporada de 1952, estrenará además, el 13 de diciembre de 1951, la obra *Colombe* de Anouilh en el New Theatre.

A Penny for a Song nos propone una romántica historia de amor ambientada en 1804, en una pequeña ciudad inglesa que tiene como telón de fondo la amenaza de la invasión por parte del ejército de Napoleón. Ante el rumor de esta amenaza se produce una falsa alarma que crea una serie de equívocos y malos entendidos que coloca a los personajes ante disparatadas situaciones que provocan la hilaridad de los espectadores.

Su autor, John Whiting, es un crítico y dramaturgo inglés más conocido por el éxito obtenido por otra obra, *The Devils*, estrenada en el Aldwych Theatre en febrero de 1961 y basada en la novela de Aldous Huxley *The Devils of Loudun*. No obstante, para la crítica, *A Penny for a Song* se encuentra totalmente alejada de este referente; de tintes poéticos y absurdos y calificada como comedia histórica, la obra es considerada un buen intento de un joven autor que apunta demasiado alto. En *The Times* puede leerse una dura crítica dirigida directamente al autor del texto, en la que se le acusa de haber caído en el error de pensar que todo es posible a través de la fantasía; pero «esta farsa escapista [afirma la crítica] es pretenciosa y equivocada»¹; concluye este artículo señalando que la propuesta de Brook es aceptable aunque con un vestuario y una escenografía algo caprichosos. Por su parte, Ivor Brown en *The Observer* habla de unos actores centrados en hacer reír al espectador: sobre el escenario se puede ver a un equipo de estrellas dirigidos espléndidamente por el siempre genial Peter Brook, quien se salta a la torera las indicaciones del original con la única intención de enfatizar el chiste².

1. He may have fallen into go-as-you-please charade while trying for fantasy, but he has escaped pretentiousness. They do it all very acceptably; and Mr. Peter Brook's whimsical production suits well Emett's whimsical setting (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 47).

2. a team of stars [George Rose, Alan Webb y Denis Cannan] who, directed by the ever ingenious Peter Brook, are "simply busting" out all over (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 47).

27 de junio de 1951

THE WINTER'S TALE

AUTOR: William Shakespeare

Londres: Phoenix Theatre

- 212 representaciones -

**Interrumpida para ser presentada en el Festival de Edimburgo
desde el 27 de agosto hasta el 1 de septiembre de 1951**

PRODUCCIÓN: Tennent Productions, Ltd.

Coproducción con The Arts Council of Great Britain

**Director: Peter Brook / Escenografía y vestuario: Sophie Fedorovitch
/ Música: Christopher Fry / Coreografía: William Chappell**

REPARTO

**Leontes: John Gielgud / Hermione: Diana Wynyard / Mamillius: Robert Anderson /
Polixenes: Brewster Mason / Camillo: Michael Goodlife / Emilia: Hazel Terry /
Dama segunda: Margaret Wolfit / Antigonus: Lewis Casson / Primer lord: Hugh Stewart /
Segundo lord: John Moffatt / Tercer lord: Kenneth Edwards / Paulina: Flora Robson /
Gaoler: John Whitting / Cleomenes: Paul Hardwick / Dion: Michael Nightingale /
Un oso: Churton Fairman / Un marinero: Michael Nightingale / Viejo pastor: George Howe
/ Joven pastor: Philip Guard / Tiempo: Norman Bird / Autolycus: George Rose /
Perdita: Virginia McKenna / Florizel: Richard Gale / Dorcas: Joy Rodgers /
Mopsa: Charlotte Mitchell / Ayudante de Paulina: John Moffatt**

Damas, Caballeros, Sirvientes, Pastores y Pastoras

**Denys Graham, William Patrick, Churton Fairman, Oliver Cox, Philip Pearman,
Sarah Davies, Frances Hyland, Charles Doran**

Brook regresa de nuevo a Shakespeare con *A Winter's Tale*, que se estrena en el Phoenix, para viajar después al prestigioso Festival de Edimburgo, donde tiene una magnífica acogida por parte de público y crítica (Kustow, 2005: 67). Agradecido por el recibimiento, Brook aprecia la oportunidad de mostrar su Shakespeare en tan prestigioso lugar. No obstante, declara en una rueda de prensa que su propuesta original era otra más radical, un proyecto finalmente abortado a petición del propio festival: un peligroso experimento de crítica social con una fuerte carga ideológica; una sátira política, que mostrara, mediante técnicas del musical, el conflicto que suponen determinadas creencias de la historia reciente y las consecuencias de la violencia, en un escenario que habría utilizado como telón de fondo el ambiente del Berlín de la postguerra (Kustow, 2005: 68). Aun cuando hace explícitas sus intenciones iniciales, Brook acepta las condiciones del festival y muestra una puesta en escena que, aunque cuestiona la forma, no provoca más que pequeños revuelos en respuesta a algunas de sus excéntricas propuestas. Brook combina a la perfección en su espectáculo ciertas innovaciones del teatro de vanguardia con los ingredientes justos de la escena comercial. El director se inclina en este punto de su carrera por obras de alto valor poético

y tono romántico, que lleva a escena con ingredientes formales que le permiten transgredir ciertas convenciones del teatro de la época¹, satisfaciendo al tiempo que escandalizando a un público conservador que busca en el teatro una breve y brillante distracción².

Escrita en pleno apogeo poético de su autor, parece que, con ella, hubiera querido burlarse expresamente de todas las convenciones literarias. Porque si en sus obras Shakespeare tendió siempre a reunir elementos dispares, en *El cuento de invierno* [su traducción en español] se superó a sí mismo. En ella coexisten fantasía y realismo, tragedia y comedia, corte y campo, nobleza y picaresca, antigüedad griega y modernidad isabelina, y contiene, además, un buen número de curiosidades y prodigios (incluida la presencia escénica de un oso y de una estatua que cobra vida). La acción se desarrolla en dos tiempos con un intervalo de dieciséis años y se alterna entre Sicilia y Bohemia. Inspirada en la tragicomedia romancesca, trata las relaciones entre padres e hijos en una trama de pérdida y recuperación, discordia y reconciliación en la que intervienen elementos sobrenaturales. Dada la importancia que en todas sus «divinas comedias» tiene el espectáculo y el tratamiento artístico de sus ingredientes, esta obra se distingue, también, por su carácter experimental y aún vanguardista. Aunque poco apreciada por los escritores y críticos neoclásicos, *El cuento de invierno* ha ido ganando desde el siglo xix en estima y admiración hasta convertirse, en opinión de algunos, en la más bella creación de Shakespeare.

Ángel Luis Pujante (2006)

Es John Gielgud, interesado en el papel de Leontes, quien tiene la idea de llevar a escena la obra, convenciendo a Brook para que la dirija. El espectáculo se convierte en un gran éxito y uno de los acontecimientos más importantes de la temporada. Harold Hobson, en el *The Sunday Times*, solo ve virtudes y admite haberse quedado literalmente pegado de emoción al asiento del teatro, del que no movió ni un músculo hasta que terminó la función³.

Parte de los elogios de la crítica van referidos a la simplicidad de la puesta en escena. Eric Johns escribe en *Theater World* que Brook ha logrado barrer todos los clichés habituales, incluidos los amaneramientos de la interpretación de Gielgud. También ha despojado a la obra de todos sus adornos innecesarios hasta dejar un espectáculo de una impecable y atractiva simplicidad. El público, en vez de distraerse con los bellos decorados, puede atender y dejarse seducir por la belleza y el ritmo de las palabras. Un escenario vacío por el que se desliza a un ritmo adecuado el texto de Shakespeare como probablemente no ocurría desde el teatro isabelino⁴.

En un tono parecido, aunque menos efusivo, se expresa Ivor Brown en *The Observer*. Escribe: «La decoración es discreta, casi gris, discreta también la producción de Peter Brook que

1. slightly off the beaten track (Hunt y Reeves, 1995: 6).

2. briefly and brightly entertained (Hunt y Reeves, 1995: 6).

3. I should have to admit that I was no once moved throughout the performance (*apud* Hefner y Lonely, 1998: 49).

4. Mr. Brook has swept away what Mr. Gielgud calls all the “familiar clichés” of Shakespearian production. Leontes as King of Sicilia, has no fanfare or entrance music, nor does he glitter with jewels. The settings by Sophie Fedorowich are the essence of attractive simplicity. The indoor scenes are without furniture, which means that the audience, instead of being distracted by the elaborate scenery favored by Charles Kean or Beerbohm Tree, is left undisturbed to appreciate the full beauty of the words. The production has both pace and simplicity, with one scene overlapping the other. Not since the days of Elizabeth has the stage been quite empty, not the beauty of the play been allowed to emerge so unimpaired in all verbal loveliness (*apud* Hefner y Lonely, 1998: 49).

abandona la brillantez espectacular a la que nos tiene acostumbrados. Simple y rápida al servicio del texto y no de las rarezas del productor»⁵.

También acerca de la simplicidad de la propuesta Brook, *Theatre Newsletter* destaca en sus páginas que es como una pluma, suave y nada pesada, y habla de la calidad, en general, de las producciones de la compañía Tennent Productions que siguen presentando la mejor factura del West End londinense. En definitiva, una decoración estilizada y simple que funciona a la perfección. Continúa el artículo desglosando algunos aspectos de la puesta en escena, como una tormenta surrealista y un actor disfrazado de oso marrón que no entusiasma demasiado. Termina la crítica hablando de las escenas campestres y de los acentos de unos pastores que desafían todas las teorías sobre las influencias medioambientales⁶.

En cuanto a esta historia del oso, una más de las ocurrencias del director que se ganaron el calificativo de *Brookish*, provoca numerosos comentarios de la crítica acerca de su color o de otras cuestiones, que de manera indirecta hacen que el asunto ocupe un lugar inusitadamente destacado. Así, la crítica de *The Times* habla de una producción llena de gracia y libre de caprichos personales innecesarios pero donde se ha logrado, en un ambiente romántico, dar unidad a las diferentes líneas de acción de la trama y, como no podía ser menos, termina la crítica haciendo alusión al oso interpretado por Lewis Casson, al que califica como un primor⁷.

5. The decoration is unobtrusive, almost drab. Unobtrusive too, is Peter Brook's production, which leaves out Peter Brookishness and is admirably simple and quick, an actor's vehicle and not producer's raree-show (*ib.*).

6. Peter Brook's production [...] is a feather in his cap and in the cap of Tennent Productions who continue to provide the best artistic fare in the West End. Set on a peep-show stage, the tragical-pastoral-comical plot is unfolded against a semi-permanent set, with, in Act I, alcove and side-galleries supported on some obtrusive pillars. We get a surrealist storm, with not only the dimmest of heavens, but also the most savage of clamors (and, alas, a brown bear) followed by a Father-Time complete with a (real) Victorian snowstorm.

The stylised décor [...] of Acts I and 3 is divided by a rustic scene that might have served for a Philpotts Devonshire comedy, with that shepherds mumming away in mummersetshire, all but Perdita, whose accents and gait defy all modern theories of environmental influences (*apud Helfer y Lonely, 1998: 49*).

7. It is a graceful, measured production, wholly free from personal capriciousness and remarkable for the quiet skill with which it impasses romantic unity on the bifurcated plot. The bear that dines off the luckless courtier played by Sir Lewis Casson is a good Peter Brook bear, a bear of the prime (*ib.*).

1951

HEAVEN AND EARTH

Película

Cadena ITV de televisión

Basada en la historia de John and the whale

Filmada en 1951

Emitida en 1957

Director: Peter Brook / Guión: Peter Brook, Denis Cannan

ACTUACIÓN

Paul Scofield, Louis Maxwell, Marjorie Stewart, Peter Illing, Leo McKern, Richard Johnson, Dorothy Bromiley, Thomas Heathcote, Michael Coodlife

Existe un largo periodo entre la filmación de esta película y su posterior emisión en televisión seis años más tarde, lo que planteaba la cuestión de dónde situarla cronológicamente. Se ha situado en la fecha de su realización siguiendo el criterio de Richard Helfer y Glenn Loney (1998: 50).

Heaven and Earth plantea una versión moderna del mito de Jonás:

Y Jonás se levantó para huir de la presencia de Jehová a Tarsis, y descendió a Jope, y halló una nave que partía para Tarsis; y pagando su pasaje, entró en ella para irse con ellos a Tarsis, lejos de la presencia de Jehová. [...] Pero Jehová hizo levantar un gran viento en el mar, y hubo en el mar una tempestad tan grande que se pensó que se partiría la nave. [...] Y los marineros tuvieron miedo, y cada uno clamaba a su dios [...] Y el patrón de la nave se le acercó y le dijo: ¿Qué tienes, dormilón? Levántate, y clama a tu Dios; quizá él tendrá compasión de nosotros, y no pereceremos. Y dijeron cada uno a su compañero: Venid y echemos suertes, para que sepamos por causa de quién nos ha venido este mal. Y echaron suertes, y la suerte cayó sobre Jonás. Entonces le dijeron ellos: Decláranos ahora por qué nos ha venido este mal. Y él les respondió: Soy hebreo, y temo a Jehová, Dios de los cielos, que hizo el mar y la tierra. Y aquellos hombres temieron sobremanera, y le dijeron: ¿Por qué has hecho esto? Y le dijeron: ¿Qué haremos contigo para que el mar se nos quiete? Él les respondió: Tomadme y echadme al mar [...] Y tomaron a Jonás, y lo echaron al mar; y el mar se quietó de su furor. [...] Pero Jehová tenía preparado un gran pez que tragase a Jonás; y estuvo Jonás en el vientre del pez tres días y tres noches. [...] Entonces oró Jonás a Jehová su Dios desde el vientre del pez. Invoqué en mi angustia a Jehová, y él me oyó [...] con voz de alabanza te ofreceré sacrificios; pagaré lo que prometí. La salvación es de Jehová. [...] Y mandó Jehová al pez, y vomitó a Jonás en tierra.

Jonás: 1

En la cinta de Brook, un avión que cruza el océano Atlántico se encuentra en peligro cuando los cuatro motores comienzan a fallar. El desastre parece inevitable y los pasajeros creen que un joven evangelista es la causa del desastre. El joven evangelista tiene un comportamiento extraño, se

encuentra borracho y lleno de remordimiento debido a un misterioso asunto del que no se terminan de saber las causas. A partir de aquí se tratará de averiguar la verdad hasta la consecución de lo que parece ser el destino de una intervención divina.

The Daily Telegraph destaca de la cinta cómo la atención es captada de manera suave e indica que la originalidad de la trama hace necesario un segundo visionado¹. El *New Chronicle* apunta en su crítica que el film de Brook es más un conjunto de pequeños hallazgos que un acierto, señala el guión como punto débil y el trabajo de los actores, sobre todo de Scofield, como fuerte².

Un aspecto interesante de la cinta es la música utilizada por Brook. Piensa que una música convencional no encaja bien en las paredes de un espacio tan reducido como es el avión. Brook idea entonces una escala de sonidos electrónicos que va entretejiendo con el ruido real del motor. Una técnica que posteriormente desarrollará en *Titus Adronicus* en 1957 y en *The Tempest* en su versión de 1963 (*ib.*), que muestra el interés de Brook en estos tiempos por la denominada música concreta.

Por otro lado, Brook entabla en esta época una relación sentimental con la que será su esposa, la actriz de cine británica Natasha Parry. Brook coincide en una *matinée* en Covent Garden con Natasha y con el director de cine Anthony Asquith³. El propio Brook relata cómo Asquith se dirige a él: «Te presento a Natasha», dijo. ¿Natasha? Fue como oír el eco de una campana en lontananza. A los doce años me había leído *Guerra y Paz*, [...] con el corazón y el alma absorbidos por el mundo de dentro las cubiertas. Viví con la heroína llamada Natasha y la amé, y antes de cerrar el libro tenía decidido que me casaría con un chicha de ese nombre. Y así fue» (Brook, 1998a:63).

El día 3 de noviembre de 1951, Peter Brook y Natasha Parry contraen matrimonio en una rápida e inesperada ceremonia en Caxton Hall (Trewin, 1971: 63). Al enlace asisten únicamente los padres de Brook, su hermano Alexis y su esposa, y los padres y la hermana pequeña de Natasha. En un gesto de rebeldía Brook rompe con la tradición del anillo y la celebración con un banquete y muchos invitados. Realizado el trámite legal, solo tienen tiempo para un rápido desayuno, ya que ambos deben atender sus respectivas obligaciones laborales (Kustow, 2005: 62): Brook dirige una producción de un texto del dramaturgo Jean Anouilh, *Colombe*, y Natasha rueda un anuncio en los estudios de la BBC. Al mes y medio de contraer matrimonio, Natasha Parry enferma de tuberculosis⁴. «Una noche, poco después de la boda, iba poco abrigada para la ópera, pero echó a andar delante de nuestro coche, guiándome con una linterna a través de una densa y venenosa niebla londinense. En aquel camino las cepas de la tuberculosis fueron capaces de invadir el terreno que había sido laboriosamente preparado por la tensión de ser anfitriona» (Brook, 1998a:64).

Afortunadamente, Natasha se recupera. Un tratamiento a base de antibióticos y reposo le salvan la vida. Este hecho para en seco la frenética actividad de la pareja. El matrimonio decide darse un largo descanso y alquila una pequeña casa en la costa brava española donde Natasha termina su

1. Attention is sustained throughout an exceptionally smooth production. Its originality and action are worth at least another showing (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 50).

2. full of good things rather than a completely successful production (*ib.*).

3. "This is Natasha," he said. Natasha? It was like hearing the echo of a distant bell. When I was twelve I had read War and Peace —or rather devoured it from end to end, sweep heart and soul into the world inside the covers. I lived with and loved the heroine called Natasha, and before closing the book I had decided I would marry a girl of that name. And so it came about (Brook, 1998b: 40).

4. One night, soon after our wedding, she was flimsily clothed for the opera yet walked ahead of our car, guiding me with a flashlight through a dense and poisonous London fog. In this way the strains of tuberculosis were able to invade the terrain that had been busily prepared by the other sort of strain of being a hostess (Brook, 1998b: 41).

recuperación (Kustow, 2005: 63) y Brook empieza a escribir una novela que nunca termina.

De vuelta en Londres, reanudan una vida social que cada vez exige más compromisos. Tanto Brook como Natasha aparecen regularmente en las revistas del corazón en su sección de celebridades. En este mundo de *glamour*, Brook es apodado el *enfant terrible* de la escena teatral londinense. El matrimonio Brook se relaciona con la aburrida burguesía del mundo de la escena en fiestas y reuniones donde son aceptados, no sin cierto recelo (Brook, 1998b: 42). Por otra parte, la pareja no se estanca en una vida inmóvil; los viajes se convierten en algo habitual para ellos: México, Cuba, París. Brook empieza a valorar horizontes más allá de las fronteras inglesas. A medida que viaja su pensamiento se modifica y enriquece desde todos los puntos de vista. La vida nómada se mantiene. La llegada de su primer hijo una niña a la que llaman Irina en 1952, no impide el fluir de una vida errante. Natasha es quien transmite a Brook un interés por la tradición y la sabiduría orientales en los continuos viajes que realizan en busca de realidades escondidas y misterios olvidados. Una sabiduría que plantea que en las relaciones con otros seres humanos nada es más preciado que la paciencia del esfuerzo por cultivar la paz y la armonía⁵.

Nunca habían de surgir disputas entre nosotros, aunque más tarde ambos llegamos a entender cuánta tensión y cuánto conflicto yacen penosamente ocultos bajo la superficie. Pero mucho más abajo de lo que podían ocultar la timidez y la autorrestricción, existía un nivel más hondo, más fundamental que la fragilidad, en el que una sabiduría casi oriental reconocía que nada hay más precioso en una relación que la paciencia que aporta la paz.

Peter Brook (1998a:65)

Observé con asombro que las decisiones tomadas por puro instinto parecían reflejar un orden oculto que la mente consciente era incapaz de definir. [...] Me iba convenciendo cada vez más de que detrás del gusto, del juicio artístico y de los hábitos culturales yacían ciertas proporciones y relaciones que nos conmovían porque hay una calidad de emoción que forma parte integrante de su naturaleza.

Peter Brook (1998a: 85)

A Brook le atrae poderosamente el concepto de «relatividad» desarrollado por el físico Albert Einstein; una idea que lo fascina y que atrapa rápidamente su imaginación. Comprende hasta qué punto los físicos han pasado por alto escrutar en el interior de todas las realidades. El inquebrantable poder de una ciencia exacta queda invalidado al percatarse de que existen lugares donde sus cálculos no resultan efectivos.

En el momento en que aprendí que dos y dos no son necesariamente cuatro, la ciencia brotó de la vida; y se convirtió en pura poesía. La lógica ordinaria del sentido común quedaba hecha pedazos, la vastedad de lo desconocido se volvía a afirmar a sí misma, y una vez más aparecía la magia. ¿No podía haber algún otro factor desconocido que se asiente invisible en el interior

5. disputes between us would never arise, even if later we both came to understand how much tension and conflict painfully concealed under the surface. Yet far below what timidity and self-restraint hide existed an even deeper lever, more fundamental than fragility where an almost oriental wisdom recognized that in a relationship nothing is more precious than the patience that brings peace (Brook, 1998b: 41).

de toda medida, al que podíamos llamar el factor del sentimiento, la indefinible calidad que conecta el funcionamiento del átomo con la experiencia de la vida? De aquí inventó la idea de que todas las ecuaciones tenían que incluir un factor al que llamó «la dimensión de la calidad». Lo único que importaba era destruir las divisiones entre arte, ciencia y religión y unir las en el interior de la misma experiencia observable, comprensible.

Peter Brook (1998a: 85)

El año 1951 es también el año en que Brook visita Berlín para entrevistarse con el famoso director y dramaturgo alemán Bertold Brecht. Debido a las tensiones diplomáticas, la reunión se celebra en secreto, ya que las autoridades británicas deciden permanecer al margen de las implicaciones políticas que puede provocar, en plena guerra fría, el encuentro con un reconocido comunista (Brook, 1998b: 64). Brook es recibido por un hombre distante e irónico al que acompaña su mujer Helen Weigel en un comedor privado de un hotel de Berlín, en una atmósfera que le recuerda al ambiente de una película de espías (Brook, 1998b: 64). Brook asiste a una de las representaciones de *Mother Courage* en la ciudad de Múnich. Queda sorprendido por la riqueza y la deslumbrante teatralidad del espectáculo. También asiste en Berlín Este al Berliner Ensemble, donde se representa *Der Hofmeister*. Nuestro director parece encontrar más riqueza y complicidad en el trabajo práctico desarrollado por el dramaturgo y director alemán que en sus teorías del distanciamiento (Brook, 1998b: 65). Años más tarde, después de la muerte de Brecht, Brook vuelve a visitar el Berliner Ensemble, ahora dirigido por su mujer, Helene Weigel. La compañía lleva ensayando más de un año la obra *Coriolanus* de Shakespeare. Brook puede observar un escenario escindido en dos por una larga mesa en donde seis personas, que acompañan a la viuda de Brecht, bombardean, sacuden, vapulean y marean con indicaciones de todo tipo a los actores (Brook, 1998a: 97). Esta situación le parece a Brook la antítesis del teatro, al tiempo que entiende que aquello de lo que está siendo testigo, se encuentra muy alejado de lo que el propio Brecht proponía en realidad. Ciertamente es que Brecht insiste en la importancia del sentido crítico y político de la interpretación, así como de los detalles reveladores de gestos precisos que sitúan al actor en el contexto social de la acción; no obstante, esto no justifica llevar al actor hasta el extremo de una precisión vacía y distanciada de cualquier tipo de sentimiento (Brook, 1998a: 98). Para Brook existen malentendidos en el uso, mal uso diría, de las teorías de Brecht cuando se practican modos fríos e intelectuales de actuación; al contrario, los actores de Brecht nunca fueron fríos ni abstractos, se nutrían de la rica tradición centroeuropea, de un naturalismo denso y cargado de psicología (Brook, 1998a: 98). Es cierto que Brecht construía con sus actores un patrón externo de conducta, no discutiendo con ellos la vida interna del personaje, pero los propios actores tenían la preparación suficiente como para llenar esos vacíos que Brecht dejaba libres, espacios que el actor Brechtiano llena de vida escénica y que humanizan, de manera inevitable, sus personajes (Brook, 1998b: 67). Para Brook, un actor que se distancia por completo de su mundo interno inevitablemente parecerá un autómatas, algo que de ninguna manera ocurría en los espectáculos que el gran director y dramaturgo alemán puso en escena.

Durante sus encuentros, Brecht y Brook discuten sobre el concepto de *Verfremdung* y su efecto sobre la identificación del espectador con el espectáculo. Para Brecht, un público perfecto se encuentra en la figura de dos campesinos sentados en la primera fila de un teatro discutiendo irónicamente sobre los acontecimientos que tienen lugar en el escenario. Brook parece no estar de acuerdo con esta idea, piensa que todos los esfuerzos por evitar que el espectador se identifique

con la acción de la obra suceden en vano, ya que inevitablemente el espectador tiende a aceptar la convención de la puesta en escena si esta le parece interesante, y en caso de no ser así, el distanciamiento que se produce se convierte en absoluto, no en elemento crítico (Brook, 1998a: 95), algo que en ningún caso parece deseable.

Por otro lado, Brook se encuentra cada vez más distanciado de la posición del director como único responsable y creador del espectáculo. En esto disiente de la famosa sentencia del director y teórico inglés Gordon Craig, al que por otro lado no deja de reconocer el gran acierto de liberar al teatro de la decoración obsoleta y anticuada de la que dependía. Cuando el director asume toda la responsabilidad de la creación, explica Brook, asume también el error que supone manifestar opiniones o tomar decisiones que más tarde descarta por precipitadas. Tales cambios crean, en opinión de Brook, un ambiente contaminado de incertidumbre e inseguridad que pone en peligro el resultado de la puesta en escena. Brook llega a la conclusión de que una posible solución pasa por aceptar la colaboración y abrir el proceso de creación con la intención de que todo el equipo se implique de una manera activa y responsable. Trata de transformar así una mente aislada, la del director, que trata de resolver un problema, en un conjunto de personas implicadas y unidas en la resolución de dicho problema. Pretende de esta manera lograr que el trabajo pase de ser un asunto donde unos profesionales prestan un servicio remunerado en un proyecto que les es ajeno, a que se unan en un proceso en el que la función de cada miembro es parte fundamental e imprescindible para su resultado final.

13 de diciembre de 1951

COLOMBE

AUTOR: Jean Anouilh
ADAPTACIÓN: Denis Cannan
Londres: New Theatre
- 123 representaciones -
PRODUCCIÓN: Tennent Production, Ltd.

Director: Peter Brook / **Escenografía:** Gurschener, Stanley Moore /
Vestuario: Motley / **Música:** John Hotchkis

REPARTO

Madame Alexandra: Yvonne Arnaud / **Julien, su hijo:** Michael Gough / **Paul, su hijo:** John Stratton / **Colombe:** Joyce Redman / **Emilie Robinet, un dramaturgo:** Esme Percy / **Desfournettes, director de teatro:** David Horne / **Lagarde, un actor:** Laurence Naismith / **Madame Georges, ayudante de vestuario:** Rosalind Atkinson / **Surette, la secretaria:** Eliot Makehan / **Un peluquero:** Vernon Greeves / **Una pedicura:** Bellie Hill / **Una manicura:** Nancy Manningham / **Joseph, un tramoyista:** Peter Wigzell / **Leon, otro tramoyista:** Timothy Forbes Adam

Con *Colombe*, Brook se enfrenta de nuevo al problema de las traducciones, unido al engorro de las adaptaciones que los productores le imponen debido a determinados intereses comerciales. Declara: «Esta cuestión de la adaptación es una de mis mayores pesadillas»¹. Brook considera el inglés como una lengua insular de características muy concretas que hace difícil evitar determinados vicios estilísticos en los que habitualmente incurren los traductores. Diferencia entre obras de estilo realista, cuyas traducciones no presentan mayores problemas, y obras, como las de Anouilh, de estilo poético, cuyas traducciones deben llevarse a cabo con sumo cuidado debido a la facilidad con la que se resienten la cadencia y el ritmo de su lenguaje. Brook se muestra contrario a un modo de traducción literal por muy fiel que trate de ser al original. Habla de la importancia de captar la esencia de la obra para lograr un equivalente satisfactorio. Para el director, el traductor debe primero familiarizarse con la obra y después transformarla a la nueva lengua. En el caso de Anouilh esta esencia se halla en la gracia y la elegancia de su escritura². El director de escena y dramaturgo Christopher Fry es la persona de confianza que dará forma a la versión de otro texto de Anouilh, que Brook llevará a escena cuatro años más tarde, *The Lark* (1955). Ambos comparten inquietudes, prefieren hablar de ideas más que de palabras, de un planteamiento más directo a la hora de comprender lo que es el telón de fondo de una función dramática. Brook aclara que para traducir a Anouilh no solo es nece-

1. This matter of adaptation is one of our greatest nightmares (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 21).

2. Word for word the French and English *Colombe* vary: idea for idea they are just about the same. Anouilh's aim is to speak through comedy: to woo his audience into swallowing his bitter pill. Cannan's aim has been equally to divert, so that even those most on their guard against the wickedness of cynical and pessimistic Frenchmen can be seduced into forgetting their suspicions in laughter and tears (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 21-24).

sario conocer el idioma y realizar un trasvase palabra por palabra, sino que es necesario reformular aquello que se encuentra por debajo de las palabras, entendiendo que lo que en un idioma resulta elegante, puede resultar gracioso o ridículo en el otro³.

Colombe nos sitúa en la ciudad de París a finales del siglo XIX. Una gran actriz egoísta y carente de instinto maternal tiene que enfrentar el regreso de su hijo, un militar llamado Julián. Por su parte, Colombe es una chica encantadora e ingenua que ha vivido hasta ahora en la pobreza acompañada de su bondadoso marido, quien contribuye a que consiga un papel como actriz en una obra de teatro cuya protagonista es la gran actriz madre de Julián. Allí, Colombe descubre que el amor no es algo duro y austero como la vida con su marido. Se convierte en amante Julián, caballero alegre que la deleita con sus afectos y la llena de regalos, al tiempo que la lleva a fiestas donde se reúne gente adinerada. Ella parece vivir en un paraíso, pero su marido intuye el peligro que supone vivir en una fantasía de la que está convencido no saldrá bien parada.

La obra se estrena en Londres y París de manera independiente. Debido al problema de traducción al que ya se ha hecho alusión, Brook realiza algunos cambios en el original para su estreno en la capital inglesa. Harold Hobson, crítico de *The Sunday Times*, así lo explica: «Todos estos cambios se debieron, según palabras del propio Brook, a que pensó que el público inglés no entendería el lenguaje con el que la obra se expresa en el original»⁴. La obra ofrece una falsa apariencia cómica, en realidad es bastante más amarga de lo que apunta en su superficie, y Brook es de la opinión que este asunto no encaja entre un público que no espera que bajo el tono de humor se deje ver el terrible drama del ser humano. La romántica y cínica ironía empleada por Anouilh no parece igual de atractiva para los profesionales del teatro inglés que para su audiencia. No obstante, Ivor Brown escribe en *The Observer* que el director cae en el error de mostrar una obra en tono burlesco, vacío y superficial⁵.

Más favorable se muestra Harold Hobson en *The Sunday Times*, quien explica que tanto la traducción de Cannan como la dirección de Brook son un trabajo impecable⁶. Hay que decir, no obstante, que la devoción de este crítico por el teatro francés roza a veces lo incondicional (Hunt y Reeves, 1995: 22). W. Macqueen Pope en *The Morning Telegraph*, aunque también se muestra optimista con la propuesta de Brook, se queja, haciendo uso de un discurso proteccionista, de la invasión de obras de Anouilh en la cartelera de los teatros londinenses. En este sentido habla de Brook como de un gran entendido en literatura francesa, y no deja de recordar, en un claro rechazo a la obra de Anouilh, que la propuesta del director inglés es mucho mejor que el texto en el que se basa⁷.

Por su parte, el siempre controvertido Kenneth Tynan cree que la versión inglesa ha quedado debilitada con respecto al original y su estreno en París, al perder la carga dramática que le es pro-

3. To translate Anouilh is no matter of matching chat with chat: it demands re-creation, a reshaping of ideas into phrases that have an English elegance and grace. Christopher Fry seemed the ideal person for the job (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 21).

4. All these changes were made, I gathered from conversation with Peter Brook, because it was thought that the English public would misunderstand the frank and physical language of the French original (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 23).

5. A dismal defeatist theme —this time that young love will never abide, which is as fatuous as to say that it always endures— is brushed with a period burlesque and larded over with a certain amount of surface gaiety (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 52).

6. Anouilh's translator Denis Cannan, and his producer, Mr. Peter Brook, put the gold in it (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 52).

7. There was another play by Anouilh, who is becoming the most prevalent dramatist in town and infests so many theatres. This time it was at the New Theatre and was called *Colombe*. Well adapted by Denis Cannan, and produced by Peter Brook, who specializes in Anouilh, it was a good production —a much better production than a play (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 52).

pia, en un intento de potenciar un humor destinado a otros menesteres. T. C. Worsley, por su parte, declara que el señor Anouilh maneja el tema del amor con tanta habilidad que acaba por mostrarlo como si de una filosofía de vida se tratase. En otro orden de cosas, no le convence el trabajo de la actriz protagonista, Yvonne Arnaud, en el papel de Madame Alexandra: la actriz crea, en su opinión, un personaje sin contradicciones que pisotea fríamente el corazón de su hijo. Worsley habla del temperamento de una intérprete que simplemente encuentra que no está hecha para el papel⁸, apuntando al problema de un *casting* quizá equivocado.

8. Mr. Anouilh's little love stories, which he handles so adroitly as to fool many people into taking them seriously as a Philosophy of Life. [...] She never persuaded me [*se refiere a la actriz Yvonne Arnaud que interpreta el papel de Madame Alexandra*] for a moment that she would icily trample on a son's heart and mock his poverty. The part as written seems to be a gallon of vinegar, but Miss Aranaud is a champagne actress and it is ridiculous to ask her to be an old horror (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 22).

25 de febrero de 1953

BOX FOR ONE

British Television

Director: Peter Brook

Poco se conserva de esta producción basada en una obra de teatro escrita por Brook. Cuenta la historia de un hombre desesperado que realiza de manera insistente llamadas desde una cabina de teléfono supuestamente para evitar las consecuencias de un crimen. El periodista Robert Helpman, escribe para *The Listener* que la película funciona mejor como material sonoro —le parece muy interesante escuchar el inquietante ruido que realizan las monedas que porta el personaje en una de sus manos— que como imagen de un metraje rodado sin marcas y con evidentes fallos e incoherencias visuales (Helper y Lonely, 1998: 52).

5 de mayo de 1953

THE BEGGAR'S OPERA

Londres (pase privado)

ADAPTACIÓN: Christopher Fry

Basado en la obra de John Gay

Estreno oficial entre el 30 de mayo y el 5 de junio de 1953

Londres

PRODUCCIÓN: Warner Brothers

Director: Peter Brook / Productores: Herbert Wilcox, Laurence Olivier /

Guión: Denis Cannan / Música: Sir Athur Bliss / Fotografía (color en Technicolor):

Guy Green Coreografías: Frank Staff / Edición: Reginald Beck

REPARTO

Cap. Macheath: Laurence Olivier / The Beggar: Hugh Griffith / Polly Peachum: Dorothy Tutin / Peachum: George Devine / Mrs. Peachum: Mary Clare / Mrs. Trapes: Athene Seyler / Lockit: Stanley Holloway / Lucy Lockit: Daphne Anderson / Jenny Diver: Yvonne Furneaux / La actriz: Margot Crahame / Lacayo: Denis Cannan / Amo de llaves: George Rose

ADEMÁS

Cyril Conway, Edward Pryor, Felix Felton,
Oliver Hunter, Sandra Dome, Eileen Harvey, Edith Coats,
Kenneth Williams, Tamba Alleney, John Kidd, Joycelyn James, John Bakes

Primera película de carácter comercial que Brook realiza siendo todavía un joven menor de treinta años. *The Beggar's Opera* es una ópera «de baladas satírica», dividida en un prólogo y tres actos, cuyo origen se encuentra en una obra de la literatura inglesa del siglo XVIII. Creada en 1728, con libreto de John Gay y música de Johann Christoph Pepusch, su composición musical se nutre de la combinación y arreglos de otras piezas, como baladas populares, arias, himnos religiosos y melodías folclóricas de la época.

La crítica destaca la sátira realizada contra la ópera italiana y la fascinación que el público inglés sentía por este género¹. Así, como se puede leer en el *The New York Times*, la obra de Gay es a un tiempo una ópera y una antiópera. Uno de sus mayores aciertos se encuentra en la magnífica recreación del Londres del siglo XVIII. Efectivamente, la película de Brook se encuentra perfectamente ambientada en un mundo de mendigos ladrones y prostitutas por el que campan a sus anchas los protagonistas. El capitán Mcheath (Laurence Olivier) es el jefe de una banda de forajidos que asaltan por los caminos. Uno de los conflictos principales de la obra se centra en el amor que Mcheath siente por Polly Peachum (Dorothy Tutin), hija del rey de los mendigos cuyo nombre es Peachum (George Devine).

La gran estrella de cine Laurence Olivier es uno de los productores del proyecto, además de dar vida al protagonista. Este hecho provoca enfrentamientos entre el actor y el director inglés. Ni

1. Gay wrote the work more as an anti-opera than an opera, one of its attractions to its 18th-century London public being its lampooning of the Italian opera style and the English public's fascination with it (Kozinn, 1990).

este ni Olivier están de acuerdo en el modo en que debe ser interpretado el personaje de Macheath. Tampoco en la contratación de un por entonces desconocido Richard Burton, del que Olivier y su socio Wilcox no quieren oír hablar. Brook se empeña en rodar en blanco y negro, Wilcox insiste en realizar la película en color. Wilcox habla de un estreno suntuoso por todo lo alto que Brook no comparte. El estreno (oficial) tendrá lugar finalmente el día 3 de junio de 1953, como parte de la festividad de la Coronación de la Reina (Kustow, 2005: 74-75). No obstante, existen algunas contradicciones entre las fuentes consultadas; J. C. Trewin (1971: 65) afirma que el estreno tiene lugar en el Rialto Cinema, el 31 de mayo del mismo año, tres días antes del estreno citado por Kustow, con un público compuesto por unas 450 personas pertenecientes al séquito real. Según la versión de Richard Helfer y Glenn Loney (1998), hubo un pase privado el día 5 de mayo antes de su estreno oficial, que tuvo lugar un mes más tarde el día 5 de junio. En cualquier caso, lo que parece claro es que la recepción se realiza en presencia de algunos importantes miembros de la corte oficial entre los que se encuentra Sir Norman Gwatkin, encargado de vigilar el contenido y la temática de las obras que se estrenan en Inglaterra y con el que Brook no simpatiza. Económicamente hablando, la película resulta un auténtico fracaso. Brook declara en una entrevista al periódico *The Guardian* el 29 de noviembre de 1962: «Cuando se fracasa con una producción de un cuarto de millón de dólares uno tiene que hacer penitencia hasta que la gente se olvide de ti, o morir definitivamente»².

En la película, Brook combina partes de acción con escenas de grandes multitudes cargadas de espíritu revolucionario. Cobra gran importancia la taberna, poblada de bandidos y gente de mal vivir donde se bebe y canta alegremente, todo ello aderezado con una fotografía de contraste elevado que da como resultado un efecto inquietante y por momentos desconcertante. Archer Winston, para *The New York Times*, escribe una de las críticas más favorables. Opina que el trabajo de Brook es una excelente combinación de cine y ópera, que mantiene el espíritu del musical a pesar de que se desvía del original satirizando algunos aspectos del género así como a determinadas personalidades políticas. Continúa hablando de la visión caleidoscópica y muy colorida en su ambientación del Londres de la época y de una propuesta que combina perfectamente la lujuria y el romanticismo de las relaciones amorosas de los personajes. En definitiva, concluye Winston, una película llena de colorido y movimiento, dinámica y entretenida, como no es habitual en la mayor parte de las óperas que se filman³. Por su parte, la interpretación de los actores es vista con buenos ojos por la crítica en general. Los actores afrontan sus personajes con valentía, fuerza y personalidad. No obstante, Laurence Olivier —en su papel de Machetah, salteador astuto, imprudente y temerario y amante viril, sumido en una aventura inquietante—, aborda su personaje de un modo extraño, con un ligero abandono que no es acorde con los atributos que necesita un rufián de la talla del líder de los bandidos. Un barítono de voz agradable, pero airado y mediocre que no se ajusta al carácter de su personaje (*ib.*). La crítica no ve con buenos ojos la incursión de Olivier en el musical, algo, al parecer, inapropiado para su talento. Además, los enfrentamientos entre Olivier y Brook se filtran a la prensa y quedan expuestos al juicio y la especulación mediática de tal forma que el asunto cobra una dimensión que no beneficia a ninguno de los dos.

2. And, you know when you flop to the tune of a quarter of a million pounds, you have to do penance until the people concerned forget you or die off (*apud* Trewin, 1971: 69).

3. While it deviates from its original intent and now lampoons neither opera nor political personalities, it is still a spirited musical, [...] a kaleidoscopic view of truly colourful facets of the London dear to Hogarth, [...] a purposeful job of editing and blending [to bring] Gay's lusty and amorous characters [to life] on a variety of sprawling canvases, [...] movement and authentic colour, attributes missing from most filmed operas (Helfer y Loney, 1998: 54).

15 de mayo de 1953

VENICE PRESERV'D

AUTOR: Thomas Otway
Londres (Hammersmith): Lyric Theatre
- 67 representaciones -
Brighton: Royal Theatre, 4 de mayo, preestreno
PRODUCCIÓN: Tennent Productions, Ltd.
(Temporada John Gielgud)

Director: Peter Brook / **Escenografía y vestuario:** Leslie Hurry /
Dirección musical: Lelsle Bridgewater

REPARTO

Priuli: Hervert Lomas / **Jaffier:** John Gielgud / **Pierre:** Paul Scofield /
Belvidera: Eileen Herlie / **Aquilina:** Pamela Brown / **Renault:** Eric Porter /
Spinosa: Paul Hardwick / **Eliot:** Basil Henson / **Brabe:** Peter Whitbread /
Durand: Geoffrey Bayldon / **Ternon:** Nicholas Amer / **Retrose:** Peter Sallis /
Bramveil: Anthony Carrick / **Theodore:** John Richmond / **Revillido:** James Coats /
Bedamar: Brewster Mason / **Sirvienta de Aquilina:** Gillian Webb / **Antonio:** Richard
Wodsworth / Duque de Venecia: David Dodimead / **Segundo Senador:** Edward Mulhare /
Officer: Geoffrey Taylor / **Friar:** Norman Bird

Brook logra reunir en un mismo reparto a John Gielgud y Paul Scofield, como Pierre y Jaffier, respectivamente, en los papeles protagonistas de *Venice Preserv'd* o *A Plot Discover'd*, tragedia escrita en 1681 por Thomas Otway.

El texto sitúa la acción en la ciudad de Venecia y cuenta la historia del brillante y fanático Pierre, un joven revolucionario, y su íntimo amigo Jaffier, sensible y romántico, a quien convence para que se una a una banda de conspiradores que intentan derrocar al decadente senado. Jaffier se compromete y jura que tomará parte en el asunto, aun incluso cuando su amada esposa Belvidera es la hija del Senador. Cuando ella descubre sus intenciones le suplica que le ayude a evitar la ejecución de la conspiración antes de que sea demasiado tarde. Jaffier rompe entonces su compromiso y parte asegurando a su esposa hacer todo lo posible, pero descubre a su regreso que Belvidera acaba de escapar huyendo al haber sido acosada por el conspirador Pierre. A partir de aquí, se suceden una serie de escenas de gran tensión emocional y estilo melodramático que culmina con la muerte de Pierre a manos de Jaffier. Una vez cometido el crimen, Jaffier se quita la vida provocando la locura y final suicidio de Belvidera.

Venice Preserv'd es la última producción de un aclamado ciclo teatral dedicado a John Gielgud y su compañía. Este hecho provoca que la atención mediática se dirija, principalmente, hacia la figura del actor inglés. Para la mayor parte de la crítica es definitivamente el *show* de Gielgud: su compañía, su apuesta y su triunfo. Brook es arrastrado por el entusiasmo dedicado a Gielgud y su dirección se engloba en los mismos parámetros, aun cuando la elección del texto y su efectividad han sido en su mayor parte responsabilidad de Brook. No obstante, el director se muestra agrade-

cido por trabajar con dos grandes actores (Gielgud y Scofield) y contar, al amparo de la compañía de Gielgud, con un grupo de profesionales puestos a su disposición, con los que llevar a cabo su propuesta del texto de Otway. T. C. Worsley, para el *The New Statesman and Nation*, afirma que, en su propuesta, Brook es capaz de disciplinar su exuberante imaginación, ponerla al servicio del texto y ofrecer una interpretación fiel a los propósitos del autor¹. Por su parte, Kenneth Tynan habla del nacimiento de un prodigio, una puesta en escena de una pureza y una claridad asombrosas al más puro estilo clásico: eso es lo que ha hecho Brook con uno de últimos grandes textos en verso en lengua inglesa². Un trabajo de una imaginación exuberante con el que Brook encanta a su audiencia. Tynan opina que el director consigue el punto justo con la creación de una encantadora atmósfera que es capaz de combinar perfectamente con la intriga, que es el motor de la acción. Respeta el clima que exige el periodo y el estilo en el que se encuentra ambientada, ofreciendo al público justamente aquello que demanda (*cf.* Helfer y Lonely, 1998: 57). Por último, J. W. Lambert, para *Plays in Performance*, habla de un público hechizado y totalmente entregado a la magia de la experiencia teatral³. En definitiva, otro indiscutible éxito que añadir a la meteórica carrera del director inglés.

1. Mr. Peter Brook has once again shown us that he can discipline his exuberant imagination when this called for and apply himself to giving us a straight forward faithful interpretation (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 57).

2. A prodigy has been brought to birth. By which I mean a pure, plain, clear classical production of the last great verse play in the English language (*ib.*).

3. abandoned [itself] to a purely theatrical spell (*ib.*)

18 de octubre de 1953

KING LEAR

TV

AUTOR: William Shakespeare

Un show de Omnibus CBS Television

Televisión y radio Workshop, de la Fundación Ford

Director: Peter Brook / Productor Ejecutivo: Robert Saudek / Director de Omnibus: Andrew McCulloch / Música: Virgil Thomson / Productor asociado: Paul Feigay / Diseño de producción: Henry May / Diseño de escenografía: Gene Callahan / Consultor artístico: Georges Wakhevitch

REPARTO

Lear: Orson Welles / Cordelia: Natasha Parry / Duke de Albany: Arnold Moss / Kent: Bramwell Fletcher / Oswald: David J. Stewart / Regan: Margaret Philips / Goneril: Beatrice Straight / Fool: Alan Badel / Pobre Tom: Michael Macliammoir / Gloucester: Frederick Worlock / Cornwall: Scoott Forbes / France: Wesley Addy / Brugundy: Fred Sadoff / Primer Caballero: Lloyd Bochner / Primer sirviente: Chris Gampel / Doctor: Le Roi Operti

El año 1953 es muy prolífico para Brook en su actividad en los Estados Unidos. En la ciudad de Nueva York dirige tres producciones: el reestreno el 9 de octubre de la comedia musical *The Little Hut* en Broadway, en el Coronet Theater, con un presupuesto de 90 000 dólares (Trewin, 1971: 72); el rodaje de *King Lear*, estrenado el 18 de octubre, de William Shakespeare, para la CBS y su programa *A Sunday-Night Television Show*, subvencionado por la fundación Ford (*ib.*: 70), con Orson Welles como protagonista; y una ópera, *Faust*, el 16 de noviembre, de Charles François Gounod, estrenada en el Metropolitan Opera.

King Lear es una de las más elaboradas películas del famoso Omnibus series y su programa de televisión emitido por la cadena americana CBS. La producción maneja un presupuesto de 150 000 dólares, bastante espléndido si se tiene en cuenta la media de gasto empleado en este tipo de productos y la época en que se rueda. Se estrena una versión de 90 minutos de duración, que pasan a ser 74 en una versión que se encuentra disponible en el Museo de Radio y Televisión de la ciudad de Nueva York. La razón por la que Brook es capaz de resolver el conflicto expuesto en la obra de Shakespeare en tan tiempo se debe a que excluye la subtrama Gloucester-Edgar-Edmund y centra el guión en la relación entre Lear y sus hijas (Helfer y Lonely, 1998: 58-59). Esta reducción con respecto a la obra original es objeto de la opinión de los críticos. Jack Gould, para *The New York Times*, afirma encontrarse perdido sobre todo en la última media hora de metraje, de la que dice no comprender nada. No obstante, apunta un resultado fluido y visualmente dinámico a la vez que elegante y atractivo. La revista *Variety* recalca en sus páginas el acierto del director al trasladar y encajar la tragedia *shakespeareana* en las paredes de unos estudios de televisión. La obra discurre con total naturalidad respaldada bajo una dirección técnica impecable. Un diseño escénico atractivo y muy creativo que no desentona del tiempo y lugar en el que se desarrolla la acción. No falta tampoco el

sentido del humor, insertado en una trama que discurre con fuerza y sensibilidad. Termina la crítica hablando sobre el efecto aterrador del momento de la tormenta y los problemas técnicos que pudieran haber ocurrido en su resolución¹. Ben Gross, en *The Daily News*, explica cómo el escenario, el vestuario, la iluminación y el trabajo de cámara han sido ideados con gran belleza e imaginación. Todos estos elementos se fusionan en un resultado espectacular con el que Brook recibe incluso elogios de la crítica de Broadway².

Las interpretaciones de los actores parecen encontrarse a un buen nivel exceptuando la de Alan Badel en su papel de bufón, eclipsado por las del resto. También se habla del trabajo físico del conjunto. El periódico *The Times* resalta la forma en que Orson Welles, bien dirigido por Brook, consigue capturar la cualidades humanas del personaje de Lear, su agonía y sufrimiento. El actor resuelve bien la siempre complicada escena de la tormenta, afrontando el personaje en sí mismo sin dejarse arrastrar por sus propias emociones. Trata las palabras de Shakespeare con suavidad para llegar a un emocionante final en el que arrastra el cuerpo de su hija Cordelia mientras llora y lamenta su pérdida.

Brook no cuenta con Orson Welles para la producción teatral de la obra que dirige en 1962, aunque este había comunicado al director inglés sus deseos de participar. En palabras de Brook, la interpretación de Welles resultaría complicada sobre las tablas de un escenario teatral. Opina que línea a línea el trabajo de Welles tiene momentos maravillosos, pero cree que para el ritmo de una interpretación teatral carece de resistencia³. Welles no recibirá bien la decisión de Brook. Este no será el último enfrentamiento de Brook con grandes figuras del *star system* norteamericano. El mismo Brook cuenta cómo el famoso director de cine Alfred Hitchcock, después de que ofreciera a Brook la posibilidad de dirigir uno de los capítulos de una serie de misterio para televisión y Brook declinara su oferta, debido a la imposibilidad de combinarla con otros compromisos ya adquiridos, lo despidió frío y distante de la habitación de su hotel, incapaz de aceptar su negativa sin molestarse⁴.

1. For the delineation of one of the bard's greatest tragedies, Brook's staging did much to push back the walls of the television studio and permitted for a natural continuity from scene to scene —al all times superbly backed by flawless technical direction, cameras and lighting crews. The highly creative scenic designing transposed the time place and mood to the TV screen with sensitivity and strength. Lear's flight through the storm after his banishment from his daughter Regan's castle was a technical achievement that must have posed some intricate problems, yet it came off with a terrifying realism (Helfer y Lonely, 1998: 59).

2. The scenery, the costuming, the lighting and the camera work were invested with the beauty of imagination. These merged into a spectacular which would have received critical acclaim in the Broadway theatre (*ib.*).

3. Line for line, there were wonderful moments, you could imagine them in performance as very telling. But for the rhythm of a whole performance, he lacked the stamina (*apud* Kustow, 2005: 80).

4. Hitchcock rang up the Opera House one day, and asked me if I would direct a stage scene in one of his films. I looked at my diary and said, "Very sorry, I'm not free." Hitchcock replied, "Will you come and have a drink with me at Savoy?" [...]

I go, we spend two hours in a magnificent suite overlooking the river, having a conversation about everything under the sun. It gradually got dark, but he never turned on the lights. We finished one bottle of scotch and he opened another and poured me a glass. "So what date can you start?" he said. "I can't" I said. He took back the bottle and the glass and, firmly replacing the stopper, said "Then why are you wasting my time?" (*apud* Kustow, 2005: 81).

16 de noviembre de 1953

FAUST

Ópera

AUTOR: Charles Gounod

LIBRETO EN FRANCÉS: Jules Barbier y Michel Carré

Nueva York Metropolitan Opera Theatre

(Producción original, París, 1859)

Director: Peter Brook / Director de Orquesta: Pierre Monteux /
Escenografía y Vestuario: Rolf Gérard

REPARTO (estreno)

Faust: Jussi Bjoerling / Marguerite: Victoria de los Ángeles / Mefistófeles:
Nicola Rossi-Lemeni / Valentina: Robert Merrill / Siebel: Mildred Miller /
Marthe: Thelma Votipka / Wagner: Laurence Davdson

Faust, ópera en cinco actos de Charles Gounod, adapta la obra teatral *Faust et Marguerite* de los mismos autores del libreto, Jules Barbier y Michel Carré, inspirada en el acto I de la pieza dramática *Fausto*, tragedia escrita por Johann Wolfgang von Goethe en 1806. Brook estrena su versión el 16 de noviembre de 1953 en el Metropolitan Opera de la ciudad de Nueva York.

Brook, que sigue convencido de que el mundo de la ópera y sus puestas en escena han quedado estancados en una tradición absurda, que pasa por alto los aspectos dramáticos de los personajes, centrando sus esfuerzos en la potenciación de los aspectos vocales y musicales, vuelve a apostar por un trabajo en el que somete a los cantantes a una interpretación alejada de las convenciones a las que están acostumbrados. Una vez más, esta decisión le va ocasionar problemas con el director musical, en este caso Pierre Monteux. Brook declara:

Yo había tenido muy mala experiencia con los directores de orquesta. Definir verdaderamente quién manda es algo que muy pocos teatros de ópera del mundo se atreven a afrontar, de manera que siempre hay una suerte de batalla latente entre el encargado de la puesta en escena y el director de la orquesta, [...]

[...] la puesta en escena del *Fausto* se nos revela como groseramente antimusical. El *Fausto* de Goethe es parte integrante de esa imagen medieval, pesada y horrenda con la que lo asociamos. [...] En el sombrío realismo de tan convencional estilo, [...] su música suena inadecuada. Rolf Gérard [...] y yo [...] pensábamos que la obra no era una parábola profunda y conmovedora, sino una encantadora obra romántica de los albores del siglo xix, una especie de cuento de Hoffman; y sentíamos claramente que en este contexto más «liviano» el trabajo podía revelar su verdadera cualidad nostálgica, la magia y el encanto elegante tan propios de la época.

Pero había una temible amenaza acechándonos: el director de orquesta, [...] Pierre Monteux, que había dirigido la primera representación de *Fausto* en el Metropolitan.

[...] De repente sentí la mirada de Monteux. «Mi querido amigo [...], estoy dispuesto a aceptar todo lo que ustedes propongan, pero ningún cambio en la partitura». [...] Su postura era

inflexible. Se había convertido en el representante de los intereses de Gounod, en su perro guardián.

Peter Brook (1987a: 289)

En un artículo aparecido en *The New York Times Sunday Magazine*, puede leerse que la producción es excesiva en su gasto —habla de un presupuesto que asciende a la nada despreciable cantidad de 85 000 dólares— y apunta al productor Rudolph Bling como el responsable de una decisión equivocada. Bling era director en Inglaterra del Glundebourne Opera Theatre en la época en que Brook era director de producciones en Covent Garden, momento en que entablan amistad. Cuando Bling le propone dirigir la ópera de Gounod, Brook ya tenía la intención de llevarla a escena (*vid.* Helfer y Lonely, 1998: 61). Más allá del polémico trabajo realizado con los cantantes, Brook no parece interesado en provocar ningún tipo de experimento que saque de quicio al conservador mundo operístico. Sí apuesta por trasladar el tiempo de la acción para situarlo en la actualidad, lo que justifica explicando que, a su juicio, *Fausto* sufre en escena una falta de relación entre, por una parte, el estilo, el vestuario y la escenografía, ambientados en el Medievo, y por otra parte el lenguaje musical del XIX¹. Cualquiera que sea la justificación de esta decisión, el resultado es en general bien recibido aunque con algunas objeciones. Algunos críticos echan de menos el esplendor de un *Fausto* renacentista, aunque admiten que su puesta en escena funciona bastante bien. Únicamente encuentran los críticos algún que otro desajuste, como en la ambientación y resolución del acto tercero frente a la casa de Marguerite (*vid.* Helfer y Lonely, 1998: 61). Por lo demás, los comentarios aparecidos en la prensa reflejan más interés por el trabajo del diseñador Rolf Gérard que por el del propio Brook, si se atiende a la cantidad de veces que el nombre de cada uno de ellos aparece impreso en los reportajes. Ciertamente es también que a los directores de ópera en estos tiempos no se les presta demasiada atención, a no ser que en sus propuestas ocurra algo extraordinario, como en algunos casos cuando Brook estaba al frente del Covent Garden.

En cuanto a datos concretos, Harriet Johnson, para *The Post*, califica la propuesta de Brook como teatralmente efectiva². John Chapman, en *The Daily News*, escribe: «Teatro del bueno»³. Robert Bacar, para el *The World Telegram and Sun*, alaba la capacidad del joven director para manejar en escena tanto a las grandes multitudes como a los pequeños grupos. Apunta el movimiento, el brillo y la emoción como agradables a la vista del público, aunque opina que el director se permite demasiadas licencias en la acción de los personajes⁴. Virgil Thomson, en el *The Herald Tribune*, habla de un trabajo no demasiado notable, pero que cobra importancia sobre todo en las arias y los duetos, un espectáculo claro y sencillo, pero no por ello descuidado⁵.

Hay que destacar, finalmente, el espectáculo permanece en cartel varios años, al punto que la escenografía tiene que ser reemplazada debido a su envejecimiento.

1. To my mind *Faust* on the stage suffers from the lack of relation between the style of the scenery and costumes and the absolutely characteristic nineteenth century idiom of the music. I feel the anachronism of realistically dressed medieval characters in the second act dancing a typical 1840 waltz, for instance, is the sort of thing that makes opera staging unconvincing (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 61).

2. theatrically effective (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 61-62).

3. very good theatre (*ib.*).

4. Young Peter Brook, who staged the opera, shows a good deal of talent in the handling of crowds and also in making very effective groupings of small ensembles, such as the quartet in the garden scene. He likes movement, sparkle, excitement on stage and that, up to a point, is extremely pleasing to the eye. But then he permits too much freedom of action to single characters (*ib.*).

5. Much of Mr. Brook work was of the not very noticeable but ever so important kind which moves the principals around gently and expressively in their arias and duets. All this was clear, simple, distinguished, not just thrown together (*ib.*).

30 de abril de 1954

THE DARK IS LIGHT ENOUGH

AUTOR: Christopher Fry
Londres: Aldwych Theatre
- 242 representaciones -

Director: Peter Brook / Decorados: Oliver Messed

REPARTO

Jakob: John Moffatt / Belmann: Hugh Griffith / kassel: Peter Bull / Stefan: Peter Barkworth
/ Bella: Violet Farebrother / Willi: David Spenser / Gelda: Margaret Johnston /
Richard Gettner: James Donald / Condesa Rosmarin Ostenburg: Edith Evans /
Coronel Janik: John Glen / Conde Peter ZichyJack: Jack Gwillin / Beppy: George Murcell /
Rusti: Peter Halliaday / Primer soldado: Peter Sallis / Segundo soldado:
Frederick Treves / Tercer soldado: Churton Fairman

El año 1954 es un año bastante productivo y atareado para Brook. Dirige en Londres *The Dark is Light Enough*, de Christopher Fry, y *Both Ends Meet*, de Arthur MacRae, al tiempo que viaja a Nueva York, donde se hace cargo de *House of Flowers*, un musical para Broadway basado en una novela de Truman Capote con música de Harold Arlen, siendo el propio Truman Capote, interesado en el trabajo de Brook, el que convence al productor Arnold Saint-Subber de que este dirija su puesta en escena (Kustow, 2005: 82).

The Dark is Light Enough nos sitúa en el año 1848 durante el periodo de la rebelión húngara contra el imperio austrohúngaro en el que una anciana condesa de origen austriaco realiza un difícil viaje para rescatar a su antiguo yerno, Richard Gettner, desertor del ejército húngaro. La condesa le ofrece refugio en su propia casa y lo esconde en el pajar que se encuentra sobre el establo. Gettner es un hombre débil y alcohólico, cobarde y sin corazón y las razones por las cuales la condesa lo protege son oscuras ya que, aunque permitió el matrimonio de su hija con él, no parece tenerle especial simpatía. Cuando el hijo de la condesa es informado de que el antiguo esposo ha regresado, lo reta a duelo y Gettner resulta herido en la contienda. Esto hace que la condesa caiga enferma y acabe sufriendo un ataque al corazón. Los acontecimientos provocan que el personaje de Gettner tenga que afrontar ciertos retos que lo convertirán poco a poco en un hombre de más coraje y valor.

El texto escrito por Fry es recibido con poco entusiasmo. Se lo califica de críptico y oscuro, y menos rico en cuanto al verso y el lenguaje que la mayoría de sus obras anteriores. En cambio, la puesta en escena llevada a cabo por Brook es recibida en general con agrado. En el *Theatre World Annual* se puede leer que es el espectáculo más fascinante del año. Se describe un aire romántico que adormece las conciencias e inculca poco a poco los matices que subyacen al conflicto, y se afirma que tanto la dirección de Peter Brook como los decorados de Oliver Messel amplifican magistralmente la atmósfera de la obra¹. El espectáculo, no obstante, no es considerado el mejor ejemplo de un buen trabajo con los actores. Exceptuando la actuación de su protagonista femeni-

na Edith, el trabajo del resto del reparto se califica como inadecuado. En *Plays and Players* se observa que, dejando a un lado a Edith Evans y Johnson Margaret, el resto del elenco da la impresión de estar aburridos o de no entender el juego de la acción². Es posible que los críticos no aprecien sus apuestas interpretativas en el contexto de una obra tan enigmática; sin embargo, más allá de estas cuestiones, sí parece cierto que Brook se equivoca con el reparto (Helfer y Lonely, 1998: 63). La labor de dirección de Brook es en cambio apreciada. *The Sunday Times*, aun cuando cree que la obra no es para recordar, opina que es sumamente interesante, y apunta que ello es debido, sin ningún lugar a dudas, a la exactitud y la profesionalidad con las que Brook afronta la dirección³.

1. the most satisfying theatre of the year [...] there is a pervading air of romance which tends to lull the consciousness of underlying subtleties, and Peter Brook's direction and the entrancing decor and costumes by Oliver Messel served to heighten this romantic aspect (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 63).

2. But perhaps the most important example is in *The Dark is Light Enough*. Here, apart from Edith Evans and Margaret Johnson, the cast convey the impression that they are bored and do not understand the play (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 63).

3. Not perhaps a major play but an immensely interesting one which owes much to the exactness of Mr. Brook's direction (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 63).

9 de junio de 1954

BOTH ENDS MEET

AUTOR: Arthur Macrae
Londres: Apollo Theatre
- 284 representaciones -

Director: Peter Brook / Escenografía: Alan Tagg

REPARTO

Mr. Wilson: Richard Pearson / Margaret Ros: Brenda Bruce / Tom Davenport: Arthur Macrae
/ Clarissa Davenport: Jane Downs / Edward Kinnerton: Richar Easton /
Jimmy Scott-Kennedy: Cyril Raymond / Sir George Treherne: Alan Webb /
Lord Minsiter: Miles Malleson

Both Ends Meet es una comedia acerca del fraude financiero y los problemas que puede ocasionar a la hacienda pública. Ton Davenport, interpretado en la puesta en escena de Brook por el propio autor del texto, Arthur MacRae, es un escritor que comete un error con su declaración de la renta. La cosa se complica cuando el novio de su sobrina resulta ser el encargado de investigar dichos desajustes con el fisco. En el transcurso de la obra Davenport recibe la noticia de que es el heredero de una gran fortuna que le ha legado su última tía, no obstante esto no alivia la situación del protagonista, ya que este golpe de suerte se viene abajo cuando aparecen dos ancianos que reclaman la herencia basándose en haber mantenido una relación sentimental con la difunta. Finalmente, Davenport es ayudado por el novio de su sobrina, el inspector de hacienda, cuando este decide abandonar la odiosa profesión que desempeña (*vid.* Helfer y Lonely, 1998: 64).

Sin gran eco por parte de la crítica, la propuesta de Brook logra cosechar un gran éxito comercial. La prensa se concentra en comentar las vicisitudes de la trama y las interpretaciones, reservando únicamente un pequeño espacio a los asuntos de dirección. *The Times* habla del ritmo y la habilidad con que la obra es dirigida por Brook¹, al igual que *Play and Players*, que también destaca la habilidad del director en su puesta en escena². Esta producción no deja de ser una nota a pie de página en la trayectoria del director, sin embargo puede ser tomada como un ejemplo de la habilidad de Brook para trabajar y llevar a buen puerto obras livianas con las que cosecha grandes éxitos comerciales y obtiene privilegios que le dan la oportunidad de llevar a cabo experimentos más arriesgados (Helfer y Lonely, 1998: 64).

1. The play is produced with pace and skill by Mr. Peter Brook (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 65).

2. Peter Brook's direction has been done with enormous skill, apart from the acting (*ib.*).

30 de diciembre de 1954

HOUSE OF FLOWERS

Nueva York: Alvin Theatre
- 165 representaciones -

Director: Peter Brook / Novela: Truman Capote / Música: Harold Arlen /
Canciones: Truman Capote, Harold Arlen Escenografía y vestuario: Oliver Messel /
Danza y números musicales: Herbert Ross / Iluminación: Jean Rosenthal /
Director Musical: Jerry Arlen / Orquestación: Ted Royal

REPARTO

Tulip: Dolores Haper / Gladiola: Ada Moore / Pansy: Enid Mosier /
Haz: W. George Henriques / No hagas: Solomon Earl Burton / Madre: Miriam Burton /
Otilie, Alias Violet: Diahann Carroll / Madame Fleur: Pearl Bailey /
Capitan Jonas: Ray Walston / Madame Tango: Juanita Hall /
Manselle Ibo-Lele: Pearl Reynolds / Las hermanas Meringue: Leu Comacho,
Margot Small Manselle Honolulu: Mary Mon Toy / Manselle Cigarette: Gly Van Scott / Ro-
yal: Rawn Spearman / El campeón: Geoffrey Holder / Jefe de policía: Don Redman /
Carmen: Carmen De Lavallade / Alvin: Alvin Ailey / Monsieur Jamison: Dino DiLuca /
El Houngan: Frederick O'Neal / Baron del cementerio: Geoffrey Holder /
Duques del mar: Miriam Burton / Banda de acero: Michael Alexander,
Roderick Clavery, Alphonso Marshall

Ciudadanos

Joseph Comadore, Huber Dilworth, Phillip Hepburn, Louis Johnson, Mary Louse, Auddrey
Mason, Arthur Mitchell, Walter Nicks, Abert Powell, Sabu, Herbert Stubbs

House of Flowers es uno de los más legendarios fracasos del teatro musical americano, aunque es recordado con cariño y en su reparto se encuentran futuras estrellas del género.

Brook trabaja con Truman Capote en la adaptación de la novela, implicándose activamente en el proyecto, pero es reemplazado antes del estreno por desavenencias con los actores y el equipo de producción. En opinión de estos, Brook no ofrece las consignas adecuadas a los actores; pretende que, mediante un proceso de investigación, estos descubran sus personajes por sí mismos, algo insólito en un tipo de producción claramente de intenciones comerciales. A Brook lo acusan de falta de carácter e incapacidad para guiar el proyecto como es debido. Califican sus métodos de ensayos como más propios del cabaret o de un club nocturno que de un musical de Broadway. Después de que Herbert Ross sustituya a George Balanchine como coreógrafo, el periodista, crítico y escritor Ken Mandelbaum destapa en *Not Since Carrie* que no se trata de una sustitución sino de un despido en toda regla. Todo el segundo se acto es modificado a espaldas de Brook durante la gira. El director inglés se separa del proyecto, aunque inicialmente sigue figurando en el los créditos; finalmente es Bailey, con quien Brook ha tenido ciertas desavenencias, quien anuncia a la prensa que el director inglés ya no tiene nada que ver con el espectáculo. Roos

se encarga definitivamente de la dirección de todo el espectáculo y no tiene ninguna intención de colaborar con Brook en los ajustes necesarios¹.

En cuanto a la crítica aparecida en la prensa, *The Times*, *The Daily News*, *The Post*, *The Herald Tribune* y *The New York Times* coinciden en el magnífico trabajo del decorador Oliver Messel, muestran admiración por la composición musical de Harold Arden e incluso se reservan elogios para las interpretaciones de los actores. Sin embargo, evitan todo comentario acerca de Brook y su trabajo de dirección (Helfer y Lonely, 1998: 67).

1. Ross had also replaced Brook —with whom Bailey had clashed violently— as director, although Brook retained program credit. During the run the second act was restructured... When Brook was called back to stage the second act revisions, Bailey announced to the press that as Brook had nothing to do with the show since the middle of the Philadelphia engagement, Ross was her director and she did not intend to cooperate with Brook (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 67).

11 de mayo de 1955

THE LARK

AUTOR: Jean Anouilh

TRADUCCIÓN: Christopher

Londres (Hammersmith): Lyric Theatre

- 109 representaciones -

Presentada por Tennent Productions Ltd.

Director: Peter Brook

Con escenografía y vestuario basados en los diseños previos de Jean Denis Malchés

REPARTO

Beauchamp, conde de Warwick: Richard Johnson / Cauchon, obispo de Beauvais:

Laurence Naismith / Joan: Dorothy Tutin / Su padre: Peter Duguid / Su madre:

Alexis France / Su Hermano: Barry MacGregor / El promotor: Leo MacKern /

El inquisidor: Michael Goodsmith / Hermano Ladvenu: Michael David /

Robert de Beaudricourt: David Bird / Boudousse: Churton Fairman Agnes Sorel:

Hazel Penwarden / La joven Reina: Chaterine Feller / Charles, el Delfín:

Donald Pleasance / Reina Yolanda: Lucienne Hill / Arzobispo de Rheims: John Gill /

M. de la Tremouille: Peter Cellier / Paje del Delfín: George Murcell / El verdugo:

Gareth Jones Un soldado inglés: Norman Scace

Con *The Lark*, Brook recupera de nuevo un texto del dramaturgo francés Jean Anouilh, con adaptación y traducción de Christopher Fry del original *Lalouette*. La obra se basa en la trágica historia de Juana de Arco, «Doncella de Orleans», heroína nacional, santa patrona que unió a su país en un momento clave de la historia dando un giro decisivo a la Guerra de los Cien Años en favor de su patria. La obra escrita por Anouilh ha sido comparada a veces con la escrita por Bernard Shaw, *Saint Joan*, en 1923 y, aunque no alcanza la grandeza del texto de Shaw, los estudiosos sí la consideran admirable y de gran categoría. Desde un punto de vista histórico, el primero en escribir para la escena la historia de la gran heroína fue el poeta alemán Johann von Schiller, con su *Die Jungfrau von Orléans*, en 1801.

El texto de Anouilh se estrena por primera vez en 1953 en el teatro Montparnasse de París, con un gran éxito durante dos temporadas seguidas, antes de que Brook la rescate para su estreno en Londres. La mayor parte del foco mediático se centra en el texto, mientras que el trabajo del director apenas es mencionado en la prensa y, cuando aparece, no es para hablar de las contribuciones o hallazgos de su puesta en escena. Harold Hobson en *The Sunday Times* es quizá el único que le dedica algún elogio al afirmar que es quizá el mejor montaje sobre Juana de Arco realizado en lengua inglesa¹. El periodista, no obstante, se muestra crítico con algunos puntos de la puesta en escena y no queda satisfecho con el tratamiento del final de la obra —el gran momento de la coronación—, que califica de precipitado. También muestra su desacuerdo con los cambios en la dramaturgia que Fry ha realizado en la traducción. No duda, sin embargo, en afirmar que Peter Brook ha dirigido un

1. the best play about Joan of Arc which the English theatre seen (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 68).

espectáculo con un magnífico sentido del movimiento al alternar adecuadamente los ambientes de luz y tinieblas inherentes a la historia².

Brook goza de cierta libertad a la hora de elegir qué textos llevar a escena. No obstante, dicha libertad se encuentra lejos de ser absoluta. Las presiones por parte de los productores, que trabajan al servicio de una estructura fuertemente asentada en el teatro comercial y que alimenta una industria que debe producir espectáculos rentables, marca claramente el trabajo de los directores de escena. Brook debe adaptarse en cierto modo a tales circunstancias si quiere que sus espectáculos sean estrenados. Las inversiones importantes y los productores son impacientes y exigen resultados. La cuestión para algunos críticos, como es el caso de Hunt, es entender dónde se hallan los límites para Brook, hasta qué punto está interesado por las ganancias económicas o por la reputación artística (Hunt y Reeves, 1995: 25). En el caso de Brook, la línea que separa ambos es fina, y mantiene una posición ambigua, un delicado equilibrio realizando un teatro de corte claramente comercial y un teatro con elementos originales, transgresores e innovadores. Brook justifica este hecho apelando a que un director debe aventurarse en experiencias de muy diferente calado si realmente quiere aprender los recovecos de su profesión.

2. Peter Brook has directed it with a splendid sense of movement, and of the alternating play of light and darkness (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 68).

22 de julio de 1955

THE BIRTHDAY PRESENT

AUTOR: Peter Brook
BBC Television

Director: Tony Richardson

REPARTO

Marido: Michael Gwynn / Esposa: Yvonne Mitchell / Doctor: Violet Farebrother

Aun siendo Brook el autor y no el director de esta pieza, es conveniente incluirla como dato significativo dentro de la trayectoria profesional del director, al igual que otros espectáculos en los que Brook no asume la dirección principal de su puesta en escena, como *Mort d'un commis voyageur* (1951), dirigida por Jacques Huisman bajo la supervisión de Brook; *The Hollow Crown* (1963), donde Brook colabora en la dirección de actores; *The Tempest* (1963), de W. Shakespeare, dirigida por Clifford Williams con Brook como asesor; y *Le vicaire* (1963), codirigida con François Darbon.

El argumento de la pieza podría ser el siguiente: una mujer tranquiliza a otra mujer más joven mientras la conduce a una habitación donde espera el exmarido de esta última. Él se encuentra sorprendido de tener una cita de nuevo con su exmujer, ya que han pasado muchos años desde su divorcio. Es el cumpleaños de ella. Aunque no lo sabía, o no lo recordaba, él le ha traído un regalo. A partir de esta situación surge un diálogo que nos informa de todo lo que estas dos personas podrían haber hecho juntos de no haberse separado y comienzan a tratarse con amor. Son interrumpidos por la mujer mayor y descubrimos que es parte de una psicoterapia que la mujer joven, la exesposa, está llevando a cabo.

En cuanto a su recepción, la crítica aparecida en *The Times* destaca cómo esta dramática broma contenida en la trama recuerda al teatro de bolsillo de Jean Cocteau, cuyo reclamo, para atrapar la atención del espectador, consiste en plantear una historia que no resulta ser lo que parece. Continúa la crítica hablando de una producción solemne bajo la dirección de Tony Richardson con giros y enfoques de cámara inusuales, primeros planos que destacan los anillos de boda y el acuario de peces tropicales, y cierra señalando una gran falta de tacto en la realización de guion¹.

1. Mr. Peter Brook's *The Birthday Present*, which was performed last night on television, is the kind of serious dramatic joke —one thinks of M. Jean Cocteau's *Théâtre de poche*— which to succeed must from the first wholly arrest the attention; and this alas, it fails to do. Lasting only a quarter-of-an-hour, the piece tried to sketch with quick strokes the first meeting after seven years of a divorce couple. But neither the husband [...] nor the wife [...] possessed sufficient character for the encounter between them —which as it turned out was cunningly staged by a lady psychiatrist [...]— to be more than merely pointless. It was not even embarrassing. A solemn production by Mr. Tony Richardson, full of unusual angles and close-ups of wedding rings and tanks of tropical fish, only made one aware of the missing slight of hand in the writing of the play (*apud* Helder y Lonely, 1998: 69).

16 de agosto de 1955

TITUS ANDRONICUS

AUTOR: William Shakespeare
Stratford-upon-Avon: Memorial Theatre
Gira internacional a partir del 1 de julio de 1957
París, Venecia, Belgrado, Zagreb, Viena, Varsovia
Reestreno
Londres: Stoll Theatre

Director: Peter Brook / Música y diseños: Peter Brook, Michael Northen,
Desmond Heeley, William Blezard

REPARTO

Saturninus: Frank Thring / Bassianus: Ralph Michael / Marucus Andronicus: Alan Webb /
Un capitán romano: Michael Blakemore / Titus Andronicus: Laurence Olivier /
Lucius: Basil Hoskins / Quintus: Leon Eagles / Martius: John McGregor /
Mutius: Ian Holm / Tamora: Maxine Audley / Alarbus: Michael Murray /
Chiron: Kevin Miles / Demetrius: Lee Montague / Aaron: Anthony Quayle /
Lavinia: Vivien Leigh / Aemilius: Wiliam Devlin / Un mensajero: Bernard Kay /
Joven Lucius: Meurig Wyn Jones / Una enfermera: Rosalind Atkinson /
Un payaso: Edward Atienza / Primer Godo: Paul Hardwick / Segundo Godo:
David Conville / Tercer Godo: Patrick Stephens / Publius: Neville Jason /
Caius: Gordon Gardner / Un romano: Hugh Cross

Parientes de Titus, Sacerdotes, Jueces, Soldados, Cazadores, Ciudadanos y Godos

Frances Leak, Ellen McIntosh, Moira Redmond, Victoria Watts, James Greene,
Terence Grrenidge, Alan Haywood, Ewan Hooper, Peter James, George Little,
Grant Reddick, John Standing, Peter Whitbread, Ian White

Brook trabaja de nuevo para el festival de Stratford-upon-Avon en una versión de *Titus Andronicus*, con grandes estrellas mediáticas en el reparto: Vivien Leigh, interpretando a la reina goda cautiva Lavinia; Laurence Olivier, en el papel del general romano Titus; y Anthony Quayle como Aaron, el siervo moro amante de Tamora. Un montaje desmesurado, violento y lleno de ironía, aclamado tanto por el público como por la crítica (Kustow, 2005: 84).

Tras una larga contienda bélica contra los godos del norte, el gran general Titus Andronicus regresa victorioso a Roma. La guerra, no obstante, se ha cobrado la vida de casi todos sus hijos con excepción de cuatro (Lucio, Quinto, Marcio y Mucio). Titus celebra una ceremonia en honor a la victoria realizando un sacrificio humano. Para ello mata a uno de los prisioneros capturado durante la contienda. Elige a Alarbo, hijo mayor de Tamora, reina de los godos y nueva emperatriz del pueblo romano elegida por el sucesor del emperador recién fallecido, Saturnino. Tamora aprovecha su nueva situación de emperatriz para hacer la vida imposible a Titus, a quien arrebatan dos de sus hijos y a cuya hija mutilan forzándola a cortarse la mano y la lengua. Lucio pone en marcha una

revuelta contra el emperador, quien accede a un pacto. Titus por su parte rapta a los dos hijos de Tamora, los cocina y los sirve en una cena a la que acuden todos los personajes. Finalmente, Titus asesina a su propia hija para evitarle el sufrimiento y la deshonra que supone vivir sin manos y sin lengua. Después acabará también con Tamora. En este último enfrentamiento morirán Titus y el emperador. Lucio es nombrado emperador y condena a morir de hambre al esclavo moro de Tamora, a quien se considera culpable incitador de todas las atrocidades cometidas por la emperatriz.

El periodista Caryl Brahms, en la revista *Plays and Players*, califica a Brook de «director genial». Declara que el director inglés domestica la barbarie sin que la obra pierda su carga agresiva. El acierto está, en su opinión, en la habilidad de Brook para mostrar el poder de la violencia sin hacer explícitas las escenas sangrientas de asesinatos y mutilaciones, aplicando en su lugar sugerentes soluciones escénicas que resaltan los aspectos simbólicos. Aun así, el promedio de espectadores que abandonan la sala durante las representaciones alcanza los veinte en una misma noche (Helfer y Lonely, 1998).

«Gráfica», «hipnótica», «poética» y «sensacionalista» son algunos de los calificativos que recibe la puesta en escena realizada por Brook. El director racionaliza el texto y acelera la acción creando un ambiente ácido y desolador, sobre todo en la escena del banquete. Un ritual formalizado en una simple, efectiva y sugerente puesta en escena. Oscura y aterradora. Inquietante y esplendorosa (*ib.*). Según declaraciones de Brook, *Titus* es una tragedia austera, sombría y terrible portadora de una fuerza real y primitiva que por momentos alcanza la dignidad con la que se justifica la barbarie. Un aterrador despliegue de violencia, crueldad y odio, de todo aquello de lo que puede ser capaz el ser humano. Aunque alejada de fórmulas realistas la obra de Shakespeare trasciende lo anecdótico para plantear una abstracción que reclama el horror de unos hechos que se muestran como absolutamente reales¹.

La actuación de Olivier en el papel de Titus es aclamada por la crítica como una de las mejores de su carrera: «La tranquilidad en el centro del huracán. La tormenta y el viento que provocan el cambio de estación», J. C. Trewin². «Todo un recital de tormento y dolor dragado del fondo del océano. [...] Así debe sonar el alma cuando se encuentra acorralada», Kenneth Tynan³. Anthony Quayle interpreta un vigoroso Aaron y Maxime Audley una lasciva Tamora. Vivien Leigh, por su parte, se enfrenta a un complicado reto, primero por la dificultad que entraña el propio personaje que interpreta, a lo que se añade la imposibilidad de separar este de la estrella mediática y de su papel como protagonista de *Lo que el viento se llevó*. Los comentarios de algunos críticos se centran más en realizar sarcásticos chascarrillos acerca de su belleza y aspecto al caminar sobre el escenario, más propios de los modos de la prensa amarilla, que de hablar de sus cualidades interpretativas. Otros críticos si rescatan su capacidad para poner en el papel todo aquello que es ella misma sin que tal cosa impida ver al personaje de la obra de Shakespeare. Muriel Byne declara: «Fija en su desesperación es la encarnación misma del dolor»⁴. Mientras que por su parte, el escritor y crítico

1. an austere and grim Roman tragedy, horrifying indeed, but with a real primitive strength achieving at times a barbaric dignity, [...] the most modern of emotions — violence, hatred, cruelty, pain— in a form that, because unrealistic, transcended the anecdote and became for each audience quite abstract and thus totally real (*apud* Helfer y Lonely, 1998).

2. The quietness at the core of a hurricane, the storm wind of the equinox (*ib.*).

3. An unforgettable concerto of grief, [...] dredged from an ocean bed of fatigue... the noise made in its last extremity by the cornered human soul. [...] Aaron and Maxine Audley's vicious Tamora were also highly praised (*ib.*).

4. Fixed in despair, the very incarnation of woe (*ib.*).

polaco Jan Kott, exclama: «Cuánto sufrimiento es capaz de sugerir con tan solo doblar el cuerpo y girar su rostro»⁵.

En el escenario predominan elementos escenográficos de color verde bilis, negro, rojo vivo y marrón de una tonalidad visceral como la que adquiere la sangre coagulada que se extiende al vestuario de los actores. Solo el personaje de Aaron viste una delicada camisa de color azul. Serpentinatas escarlatas que cuelgan del techo, rescatadas de la estética del drama y la danza de máscaras orientales y sustituidas en el transcurso de la función por vendas de color blanco. Estas y otras cuestiones conforman una ecléctica y anacrónica puesta en escena. A todo este paisaje se añade el distorsionado sonido realizado por los actores con los elementos de *atrezzo*: ollas, sartenes, copas de cristal de Venecia, cestas de mimbre y alambre, una trompeta de juguete que suena a través de una caja amplificadora, un micrófono que recoge el sonido aterrador de dos acordes que provienen de un piano de cola y el sonido sordo, como un lento lamento y de ritmo agónico, arrancado de las cuerdas de un arpa. Elementos que funcionan como verdaderos instrumentos musicales de una orquesta (Helfer y Lonely, 1998: 73). El multifacético T. C. Worsley destaca una atmósfera *art nouveau* que impregna el espacio escénico de estética expresionista que le recuerda al cine alemán de los años veinte (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 15). Más allá de las innovaciones formales, parece haber un Brook que usa este, al igual que otros de sus montajes, como pretexto para explorar el sentir de la sociedad inglesa de postguerra (Hunt y Reeves, 1995: 15). Kenneth Tynan apunta al respecto que Títus no entra en escena como un héroe sino como un veterano terco que arrastra sus pies cansando y decepcionado en medio de la ovación general. Un centenar de campañas han curtido su corazón y la obra muestra a partir de aquí el alma acorralada de unos seres que deambulan por la escena⁶.

En 2003, cuarenta y ocho años más tarde, la periodista de *The Guardian* Samantha Ellis realiza un valioso repaso de esta puesta en escena, en el que afirma que nadie podría haber acusado a Brook de simplicidad, claramente excedido en su desmesura. Una descripción que hoy resulta extraña si se atiende a sus propuestas actuales. Cuando en aquellos días un por entonces jovencito exniño prodigio embutido en un impecable traje azul, con unos electrizantes ojos azules, cejas de escarabajo y una risita entusiasta, anunció que iba a dirigir el más sangriento de los dramas de Shakespeare, no pudo menos que sorprender a sus colegas de profesión. Pero Brook parecía dispuesto a rehabilitar la obra. Por lo pronto, eliminó todas aquellas partes del texto que consideró innecesarias. A partir de aquí se lanzó a un trabajo de experimentación con objetos cotidianos que introdujo sin ningún tipo de rubor en el espacio escénico. Ellis habla en su crónica tanto del escándalo ocasionado como de los comentarios de los críticos que no estuvieron exentos de ironía. Así, por ejemplo, el crítico de *The Punch* observó que la mayor parte del público que asistió a las representaciones no sabía cómo reaccionar, provocando que la mitad de ellos acabara desternillados de la risa y la otra mitad a punto de desmayarse. El crítico de *The Times* declaró literalmente: «Brook ha creado una atmósfera en la que el horror puede apoderarse de nosotros». Hobson fue aún más lejos, declarando que solo lo ocurrido en el campo de concentración de *Buchenwald* lo habría escandalizado más que el montaje de *Titus*. Ellis destaca la peculiaridad de una puesta en escena sangrienta exenta de sangre en la que

5. How much suffering she is able to convey, just by bending her body, by hiding her face (*ib.*).

6. Titus enters, not as a beaming hero, but as a battered veteran, stubborn and shambling, long past caring, about the people's cheers. A hundred campaigns have tanned his heart to leather, and from the crackling of that heart there issues a terrible music, not untinged by madness. One hears great cries, which, like all of this actor's best effects, seem to have been dredged up from an ocean-bed of fatigue. One recognized, though one had never heard it before, the noise made in its last extremity by the cornered human soul (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 17).

Brook no cedió a la tentación de mostrar los aspectos más morbosos a la vista de los espectadores, sino que apeló a su imaginación⁷.

Con lo dicho hasta aquí, puede imaginarse la escandalosa repercusión mediática que el montaje de Brook tuvo en los círculos teatrales del Londres de la época. Otro repaso a la puesta en escena de Brook realizado por el periodista Ivor Brown en el *Shakespeare Memorial Theatre 1954-56, Reinhardt, 1956*, solo un año después de su estreno, hace hincapié en tono violento y primitivo del espectáculo y en la habilidad de Brook para convertirse en un maestro del camuflaje sugiriendo sin enseñar. Brown opina que, en este caso, Shakespeare ha sido rescatado de su propia pretensión. Destaca cómo Brook es capaz de hacer ver el derramamiento de sangre sin utilizar ni un solo cuchillo, simbolizándolo con una cinta escarlata. Brook ha logrado que *Titus* parezca la obra de un autor maduro. No obstante acusa al director de recortar el texto de una manera arbitraria a su entender. Termina Brown su crítica hablando de la interpretación de un Laurence Olivier, que hace creer al público el drama que vive su personaje⁸.

La excesiva preocupación de Brook por los aspectos visuales de sus espectáculos, según Albert Hunt y Geoffrey Reeves (1995: 15), hace cuestionable la supuesta pretensión del director de cambiar la manera del trabajar en el panorama teatral del Londres de la época, donde hay una clara separación entre el trabajo interpretativo y la labor de los directores, separación que se extiende al resto de las partes del equipo artístico y técnico, que funcionan independientemente las unas de las otras. Hunt y Reeves se preguntan si en sus construcciones estéticas hay realmente un posicio-

7. "Nobody could accuse Peter Brook of simplicity", wrote Kenneth Tynan in 1953. "He cooks with cream, blood and spices". The description now seems bizarre, but in 1955, when the man of *The Evening Standard* called "a plumping ex-prodigy in a powder-blue suit, with electric blue eyes, beetle brows and an enthusiastic titter" announced that he was to direct Shakespeare's bloodiest play, many anticipated a "horror comic", as Philip Hope-Wallace described it in *The Manchester Guardian*. Brook surprised him, coaxing "dazzling simplicity out of a terrifying tawny darkness." "*Titus Andronicus*," wrote *The Evening Standard's* Milton Shulman, "has only been given two major productions in 100 years. The squeamish may well wonder why there have been so many." But Brook —whose first stab at Shakespeare had been a four-hour, one-man Hamlet, staged for an intimate audience (his parents) when he was seven— was determined to rehabilitate the play. First he took his red pencil to the text, removing infamous phrases such as "baked in that pie." Next, according to *The Evening Standard*, he "clashed experimentally with pots and warming pans, played with pencils on Venetian glass phials, turned wire baskets into harps," and even resorted to a plastic trumpet to compose a suitable score. When it came to the play's murders, mutilations and cannibalism, he maximized the drama and minimized the gore. "Lavinia loses her hands, tongue and virtue off stage and her 'stumps'... are unbloody, and muslin-bound... The heads of Chiron and Demetrius... are decently draped in baskets," wrote *Punch's* critic. The casting, the critics agreed, was superlative. Laurence Olivier, playing Titus, stimulated Tynan into a fit of bad puns, concluding that: "Olivier's Titus, even with one hand gone, is a five-finger exercise transformed into an unforgettable concerto of grief." *The Sunday Times'* Harold Hobson also praised Olivier, but felt "the ladies [came] less well off." Tynan agreed, noting that "[Vivien] Leigh receives the news that she is about to be ravished on her husband's corpse with little more than the mild annoyance of one who would have preferred foam rubber." Despite the lack of gore, *Punch's* critic observed that, on opening night, "half the audience expected to laugh, the other half to swoon." These fears were not entirely groundless. During the run, *The Express* reported: "Extra St John Ambulance volunteers have been called in. At least three people pass out nightly. Twenty fainted at one performance." A spokesman for the theatre pinpointed the "nice scrunch of bone off-stage when Titus cuts off his hand" as the crucial moment. *The Times'* critic said Brook had "created an atmosphere in which the horrors can take hold of us." Hobson went further: "There is absolutely nothing in the bleeding barbarity of *Titus Andronicus* which would have astonished anyone at Buchenwald." However, *The Daily Mail's* Cecil Wilson pointed out that the first-night party (attended by Noel Coward "wearing tropical evening dress") was not without its moments of irony. "A group of pretty girls sat on velvet and gilt armchairs under a placard which read: 'Welcome to Rape Wood'" But he hailed Brook for having made Titus "at once full-blooded and bloodless ... What a gory gala night Mr. Brook could have made of it! And how triumphantly he has resisted the temptation!" (Hills, 2003).

8. Peter Brook's production had been a masterpiece of salvage and a display of extreme cunning in the art of covering up. Shakespeare had been rescued from his pretence self and appeared almost as a matured master... despite the fact that the producer had culpably cut some of the few lines in the play that carry the obvious signature of the Shakespeare that was to be... Brook's method was to drain the rivers of gore, never to parade the knife work, and, instead, to symbolize a wound with a scarlet ribbon... There had to be positive development of the play's merits as well as a cloaking and evasion of its faults. To this end Sir Laurence contributed nobly... The audience were coaxed into believing that this was indeed a worthy play about a man both sinned against and sinning; if young and foolish in much of its writing for the melodrama market, it now became, under the persuasion of our strongest actor, a sounding-board of terrible, yet authentic passions and of agonies monstrous but not beyond bearing by mankind (*apud* Trewin, 1971: 86).

namiento crítico o simplemente la ambición de un director por destacar en su carrera profesional. Seguramente ambas. Brook responde en parte a estas cuestiones cuando formula pregunta: ¿por qué, para qué del teatro?, pregunta que le conduce a la búsqueda de una trascendencia. En uno de sus artículos escritos para la revista *Encore*, Brook afirma a este respecto: ¿sabemos dónde nos encontramos en relación con lo real y lo irreal, en relación a la cara vista de la vida y sus flujos ocultos, en relación a lo abstracto y lo concreto, o a la historia y el ritual? ¿Sabemos cuáles son los hechos que hoy día son importantes? ¿Son concretos como los salarios a cambio de horas de trabajo o son abstractos como la violencia y la soledad? La vida del siglo XX con sus consignas abstractas: velocidad, tensión, espacio, frenesí, energía, brutalidad, etc., afectan de manera inmediata a nuestras vidas. ¿Y no es necesario relacionar todos estos aspectos y sus consiguientes reflexiones con el actor y el ritual?, ¿averiguar qué significa la actuación para encontrar el patrón que se adapte al teatro que necesitamos?⁹

9. Do we know where we stand in relation to the real and unreal, the face of life and its hidden streams, the abstract and the concrete, the story and the ritual? What are facts today? Are they concrete, like prices and hours of work —or abstract, like violence and loneliness? And are we sure that in relation to twentieth-century living, the great abstraction —speed, strain, space, frenzy, energy, brutality— aren't more concrete, more immediately likely to affect our lives than the so-called concrete issues? Mustn't we relate this to the actor and the ritual of acting to find the pattern of the theatre we need? (*apud Williams*, 1998: 73).

24 de noviembre de 1955

HAMLET, PRINCE OF DENMARK

AUTOR: William Shakespeare

Moscú: Teatro Vakhtangov

Gira por provincias a partir del 25 de octubre de 1955

Brighton: Royal Theatre

Producción transferida el 8 de diciembre de 1955

Londres: Phoenix Theatre

- 123 representaciones -

Director: Peter Brook / Vestuario y escenografía: Georges Wakhevitch /
Música y canciones: Thomas Eastwood

REPARTO

Bernardo: Gareth Jones / Francisco: Michael Allinson / Marcellus: John Turner /
Horatio: Michael David / Fantasma del padre de Hamlet: John Philips / Hamlet: Paul
Scofield / Claudius: Alec Clunes / Gertrude: Diana Wynyard / Polonius: Ernest Thesiger /
Laertes: Richard Johnson / Ophelia: Mary Ure / Voltemand: Peter Whitbread /
Cornelius: Anthony Sevice / Rosencrantz: Gerald Flood / Guildenstern: David De keyser
/ Reynaldo: Norman Scace / Primer actor (Lucianus): Harry H. Corbett / Segundo actor
(Interpreta a la Reina): Aubry Woods / Tercer actor (Interpreta al Rey): Anthony Sevice
/ Cuarto actor (Prólogo): Norman Brid / Quinto actor: Gareth Jones / Sexto actor: John
Turner / Fortinbras: Richard Pasco / Un capitán: Michael Allinson / Un mensajero:
Anthony Service / Asistente de Horacio: Norman Scace / Un marinero: Churton Fairman /
Primer sepulturero: Harry H. Corbett / Segundo sepulturero: Aubrey Woods /
Un sacerdote: Norman Bird / Orsic: Timothy Findley / Un caballero: Robert Robinson /
Damas de compañía: Beryl Andrews, Greta Watson, Catherine Feller /
Cortezanos, Músicos, Soldados, etc.

Brook recibe la invitación del Teatro de Arte de Moscú para el estreno de su *Hamlet, Prince of Denmark*. El director cuenta con un reparto en el que figuran dos grandes estrellas de la escena inglesa, Paul Scofield y Mary Ure, con los que resuelve un espectáculo que obtiene una magnífica acogida en la capital rusa. Aunque puesta en pie con tan solo un mes de ensayos –como se ha dicho, práctica habitual de los teatros comerciales del Londres de la época–, la puesta en escena presentada por Brook hace gala de una calidad indiscutible. Este hecho sorprende al círculo de profesionales de la escena rusa, acostumbrados a dedicar muchísimo tiempo en la preparación de sus puestas en escena y que no conciben cómo un espectáculo con tan pocos ensayos ha podido llegar al nivel de profesionalidad en el que se encuentra. Es la primera vez que una compañía británica pisa suelo soviético desde la revolución de 1917 (Trewin, 1971: 90). Entre los asistentes al estreno se encuentran importantes personalidades del mundo del arte y la política: Olga Knipper, viuda de Chejov, y la bailarina Maya Plisetskaya, entre otros (Kustow, 2005: 87). El viaje incluye la asistencia en Baku a la representación de otro *Hamlet* dirigido por el anfitrión, el actor y director ruso Nikolai Okhlopkov, formado en el teatro Vakhtangov y seguidor de las disciplinas de Meyerhold. Brook queda fascinado

con el trabajo de los actores rusos, aunque es crítico con el exceso de un decorado que considera superfluo. En su visita a Moscú, Brook vaga por las calles en busca de espectáculos teatrales considerados de vanguardia: el teatro experimental de Meyerhold, Mayakovsky, Vaghtangov o Tairov, pero solo consigue asistir a una producción no oficial de Valentin Plouchek de la obra de Mayakovsky *Klop (The Bedbug)* (Kustow, 2005: 88).

En cuanto al argumento de *Hamlet, Prince of Denmark*, podría resumirse como sigue: muerto el rey de Dinamarca, su hermano Claudio sube al trono y se casa precipitadamente con Gertrudis, la reina, mientras su hijo, el príncipe Hamlet, se encuentra sumido en una profunda y melancólica tristeza. Una noche se le aparece el espectro de su padre, el rey difunto, quien le revela que su hermano Claudio lo ha matado para acceder a la corona, y exige venganza. Para llevar a cabo el deseo de su padre, Hamlet trama un plan y finge estar loco creando distorsión e incertidumbre en la corte. La causa por la cual Hamlet tiene esa extraña conducta es objeto de discusión entre el rey y la reina, que creen que sufre una perturbación por la muerte del padre, y Polonio, chambelán de la corte, quien considera que Hamlet está sufriendo los efectos del amor que siente por su hija Ofelia. Con el objetivo de averiguar lo anunciado por el espectro, Hamlet dispone que se represente en la corte una obra que escenifique las circunstancias que rodearon el asesinato descrito por el fantasma de su padre para ver la reacción de su tío el actual rey. Hacia la mitad de la representación, Claudio abandona la sala del teatro perturbado y aterrado. Hamlet confirma así las dudas que le habían provocado las revelaciones del espectro de su padre. La historia se irá complicando con la locura de Ofelia, prometida de Hamlet, y su posterior muerte, el asesinato por error de Polonio, padre de Ofelia, a manos de Hamlet, y el duelo final, que desencadena la tragedia, entre Hamlet y Laertes, hijo de Polonio y hermano de Ofelia, que desea vengar la muerte de su padre y hermana. La historia de *Hamlet* viene obsesionando al director desde los siete años, momento en que por primera vez realiza una representación de la obra en un teatro de juguete en la casa familiar: seis horas en una versión que el propio Brook titula *Hamlet by P. Brook y W. Shakespeare* y cuyos espectadores no son otros que sus padres y hermano.

Tras las representaciones en Moscú, el espectáculo no tiene el éxito esperado en la capital inglesa, sobre todo si es comparado con producciones anteriores como *Love's Labour's Lost* o *Titus Adronicus*. La crítica aparecida coincide en una puesta en escena que destaca por su simplicidad: únicamente un arco de piedra sobre un vestíbulo con galerías y ventanas a lo que se añade unos cañones rojos que cuelgan a ambos lados de la escena. Imponente y simple. Todo contribuye a la fluidez de la acción en un ritmo que Brook resuelve con su destreza habitual. Ivor Brown, escribe: «Pídele a Peter Brook lo imposible y lo resolverá sin ninguna dificultad, pero ¿es prudente confiar en él para un trabajo del que ya se han hecho magníficas apuestas?»¹. En opinión de Harold Hobson: «el espectáculo tiene un ritmo rápido y trepidante que sin embargo no pasa por alto los detalles»². Kenneth Tynan, por el contrario, opina que la rapidez en el ritmo no está justificada, ya que sucede sin un claro propósito. En cuanto a otros aspectos del espectáculo, Tynan afirma: «la diversión en toda su amplitud nunca ha sido el punto fuerte del señor Brook»³. Para Darlington, en *Hamlet* hay que

1. Give Peter Brook the impossible and he will solve your problem. But it would be unwise, in fancy, to trust him with safe jobs (Helfer y Lonely, 1998: 75).

2. It has a swift, confident rhythm, and an assured placing of detail (*ib.*).

3. Broad fun was never Mr. Brook's strong suit. Hence Osric falls flat; There's praying-mantis, Polonius is annoyingly restrained; and the gravediggers, despite the earthiness of Harry G. Corbett, miss their true galgen humor (*ib.*).

distinguir entre seriedad y solemnidad, algo que Brook no ha sabido o no ha sido capaz de apreciar. En su opinión obliga a Paul Scofield a que olvide por completo que en algún momento de su carrera fue capaz de interpretar a Hamlet en estos términos⁴. Otras críticas resaltan dos claras innovaciones: el uso de instrumentos de juguete y una Ofelia cantando flamenco en la escena en que enloquece en lugar de la canción tradicional aparecida en el texto original. En cuanto a la dirección de actores existen también posturas encontradas. Unos ven a un Brook centrado en los aspectos externos que descuida la emoción y el fondo de los personajes, mientras que otros destacan aciertos como la relación entre la pareja protagonista formada por Claudius y Gertrude. En este sentido, Harold Hobson opina que es un alivio encontrar, en lugar de la habitual pareja lúgubre llena de maldad, una pareja alegre disfrutando de su luna de miel⁵. Por su parte, Kenneth Tynan destaca un Claudius interpretado sin maldad, un personaje que se muestra como un ser humano débil y atormentado que comete un crimen pasional llevado por una ambición desmesurada; este hecho le pasa factura y deja dolorosas cicatrices en su conciencia. Añade que Hamlet no es solo la tragedia de un príncipe, sino la de toda una familia al completo. Siriol Hugh-Jones describe una producción tensa y brillante que vibra como la cuerda de un instrumento musical; una obra urgente, declara, en un momento oportuno. El propio Brook, sin embargo, lamenta el tratamiento naturalista dado al fantasma del padre de Hamlet y, aunque su intención no era potenciar las características externas de los personajes, se muestra arrepentido de haber hecho del Espíritu una figura humana monótona y aburrida. Entre las críticas negativas, Ivor Brown la califica la puesta en escena de melancólica y soporífera y, también en esta línea, Tynan afirma, refiriéndose a Brook: «este es su primer intento al frente de una gran tragedia ante la que ha quedado intimidado», y habla de una dirección convencional en su intento de salvar las apariencias⁶.

Aunque claramente *Hamlet, Prince of Denmark* no puede ser considerado uno de los mayores logros de Brook, sí se pueden rescatar la simplicidad y el deseo de mantener una acción viva sobre la escena, así como una lectura del texto alejada de la tradición y una puesta en escena igualmente alejada de las convenciones habituales, cuestiones estas que poco a poco se consolidan como referentes que irán marcando un estilo propio.

4. Of all great tragedies ever written, *Hamlet* most clearly demonstrated the difference between seriousness and solemnity. Mr. Brook, it seems, does not feel the way about it, and has influenced Mr. Scofield to forget that he once did (*ib.*).

5. It is an immense relief to find instead of the usual lugubrious couple couched in wickedness, a Gertrude and Claudius who really look as if they were enjoying their honeymoon, even if the demands of the plot make them spend it at home (*ib.*: 76).

6. *Hamlet*, as his first attempt at a major tragedy, seems to have overawed him. In the crowd scenes —the play and the duel— he brings off grand slams, but elsewhere his direction is oddly tentative, with niggling cuts and ear-distressing transpositions (*ib.*).

5 de abril de 1956

THE POWER AND THE GLORY

AUTOR: Graham Greene
ADAPTACIÓN: Denis Cannan, Pierre Bost
Londres: Phoenix Theatre
- 68 representaciones -
Presentada por
Tennent Productions Ltd.
(Temporada Paul Scofield-Peter Brook)

Director: Peter Brook / **Música:** Peter Brook / **Decorados:** Georges Wakhevitch

REPARTO

Tench: Brian Wilde / **Jefe de policía:** Roger Delgado / **Diaz:** Robert Robinson /
Un sacerdote: Paul Scofield / **Teniente de policía:** Harry H. Corbett / **Un chico:**
Meurig Wyn-Jones / **María:** Patience Collier / **Brigitta, su hija:** Ann Cooke / **Francisco:**
Alex Scott / **Miguel:** Oscar Quitak / **Un policía:** Churton Fairman / **Mestizo:** Robert Marsden
/ **El primo del gobernador:** Willoughby Goddard / **Un prisionero borracho:** John Turner /
López, otro prisionero: Gerald Flood / **Una solterona:** Henzie Raeburn / **El guarda:** Norman
Scace / **La mujer del granjero:** Beryl Andrews / **Álvarez:** John Turner / **Vittorio, un mulato:**
Maurice Bannister / **Un maestro de escuela:** David de Keyser / **Obregon, un contable:**
Gareth Jones / **Esposa de Obregon:** Veronica Wells / **Ramón:** Barry Martin / **Lola:** Ann
Maureso / **Un indio:** David Spenser / **Una campesina:** Chaterine Willmer / **Un aldeano:**
William Robertson / **Un viejo aldeano:** Norman Bird / **Una joven mujer:** Carmen Vickers /
Un extranjero: Oscar Quitak / **Gente del pueblo, prisioneros**

El año 1956 es de nuevo muy productivo para Brook. Lleva a escena la adaptación de la novela de Graham Greene *The Power and the Glory*; *The Family Reunion*, de Thomas Stearns Elliot; *A View from the Bridge*, de A. Miller; y *La chatte sur un toit brûlant*, *Cat on a Hot Tin Roof* en el original, de T. Williams. La obra de de Graham Greene, *The Power and the Glory*, narra la historia de un suceso real que transcurre en México durante la persecución religiosa en tiempos de la revolución:

El nuevo Estado ha iniciado allí una verdadera cruzada en contra de los sacerdotes; algunos huyen ante la amenaza de fusilamiento y otros deciden renegar de sus votos y contraer matrimonio, actitud que es protegida y fomentada por el poder.

El protagonista [...] es precisamente un sacerdote que no ha querido dejar los hábitos y que, por lo mismo, huye de Estado en Estado, con la ayuda de los campesinos que encuentra a su paso y que arriesgan sus vidas con tal de ocultarlo. [...] Pero no se crea que se trata de un santo o de alguien sublime; [...] por el contrario, es un ser de carne y hueso, que encarna en su vida todas las contradicciones del ser humano: débil, adicto a la bebida, temeroso de la tortura y de la muerte.

Kenneth Tynan, en *The Observer*, muestra de entrada y sin reservas su rechazo tanto a la novela de Greene como a la propuesta de Brook: «No es tanto una noche oscura del alma como un fin de semana perdido»¹. Por su parte, Harold Hobson en *The Times* habla de un montaje absorbente, donde en ningún momento se pierde el pulso del ritmo, y describe al protagonista interpretado por Scofield como un hombrecillo de poco coraje, entregado incondicionalmente tanto a su martirio como a las manos de un pelotón de fusilamiento². Philip Hope-Wallace, en *The Manchester Guardian*, subraya una puesta en escena valiente, aunque fallida en alguno de sus aspectos³. Coinciden estos críticos en la dificultad para aceptar la trágica historia de su protagonista. Así, Hobson opina que el impacto emocional de la muerte del pobre sacerdote no se ve reforzado por el tono orgulloso y petulante con el que justifica su vida ante su captor⁴. Por su parte, Tynan cree que aun cuando la vocación del sacerdote lo conduce directamente a la muerte, no es posible entristecerse⁵. Y Hope-Wallace expresa en su crítica su extrañeza al comprobar que, a pesar de todo, nuestros corazones no se conmueven en ningún momento⁶. Del trabajo de los actores coinciden en destacar la interpretación de Paul Scofield. Tynan la califica de éxito prodigioso, un héroe víctima marchita de las circunstancias. Objeta, sin embargo, Tynan que el acento inglés de Scofield, unido al fuerte maquillaje al que se le somete, impiden en cierta medida la creencia de que esté interpretando a un hombre de origen mexicano⁷. Por su parte, Hope-Wallace cree que la mayor parte del reparto se excede en una vehemencia exagerada⁸. Acerca de la dirección escénica, Tynan señala cómo el tono físico de la puesta en escena encaja en su conjunto sin problemas. En su opinión, la música —compuesta por el propio Brook— y el decorado de Georges Wakhevitch sitúan el ambiente de manera firme y convincente en el México de la época⁹. Hobson añade que la producción es completamente admirable en la creación de un México local, lleno del ambiente y el color necesarios, y destaca el manejo con destreza e imaginación de la acción, sobre todo en la escena de la prisión¹⁰.

Por último, el director de escena Peter Hall, atento seguidor de la carrera de Brook, declara acerca de esta que en ocasiones las cosas van terriblemente mal. En un repaso de los últimos espectáculos del director, resume: *Hamlet* era realmente aburrido, rutinario y sin interpretación; *The Family Reunion*, árida debido a su ascetismo; y *The Power and the Glory*, un espectáculo del que solo cabe rescatar la gran actuación de Scofield¹¹.

1. not so much a dark night of the soul as a lost weekend. When virtue is presented to me so whoreishly garlanded and vice is defined as the manure in which salvation flowers, I begin to suspect that I am in the presence of special pleading (apud Helfer y Lonely, 1998: 78).

2. a quietly absorbing play which never once causes the pulse to lose a beat [...] a slightly comic little man [refiriéndose al protagonista] who gathers up what little physical courage he can claim and goes fearfully to his martyrdom at the hands of the firing squad (apud Helfer y Lonely, 1998: 79).

3. as a play it is lame; brave but limping (ib.).

4. the emotional impact of the poor little priest's death is not strengthened by the smug tones in which he justifies his life to his not unsympathetic captor.

5. we see his vocation leading him irrevocably to his death, and still, and yet, the tears will not come.

6. even rationalists can share the idea that a worthless vessel may contain priceless elixir. [...] What is strange is that it does not yield more which really touches or sways our heart, mid, or soul (ib.).

7. a prodigious success as the trudging, wizened hero-victim, [...] part of the trouble lies in the difficulty of reconciling English accents with Mexican make-up (ib.).

8. tend to mere vehemence and simple type-playing (ib.).

9. The physical production is assuredly not at fault. Using a "sound track" of his own composition and five glorious settings by Georges Wakhevitch, Peter Brook plants us firmly in Mexico (ib.).

10. Mr. Peter Brook's production is wholly admirable, creating all the Mexican local color that is needed without fuss and handling the difficult prison scene with imaginative expertness (ib.).

11. Occasionally, things go terrible wrong. The *Hamlet* —it was perfectly boring, routine, there was no interpretation. *The Family Reunion* —it was arid, in an ascetic way. *The Power and the Glory* —a great performance by Scofield in a poor play, the only vital experience in their whole season (apud Kustow, 2005: 89).

7 de junio de 1956

THE FAMILY REUNION

AUTOR: Thomas Stearns Elliot
Londres: Phoenix Theatre
- 100 representaciones -
Presentado por Tennent Productions Ltd.
(Temporada Paul Scofield-Peter Brook)

Director y diseñador: Peter Brook / Decorados: Georges Wakhevitch

REPARTO

**Amy, viuda Lady Monchensey: Sybil Thorndike / Aghata: Gwen Ffrangon-Davies /
Ivy: Nora Nilcholson / Violet: Petience Collier / El Honorable Charles Piper: David Horne /
Mary: Olive Gregg / Denman: Catherine Willmer / Harry, Lord Monchensey:
Paul Scofield / Downing: Harry H. Corbett / Dr. Warburton: Lewis Casson /
Sargento Winchell: Norman Scafe**

The Family Reunion, escrita por Thomas Stearns Elliot en 1939 y estrenada por primera vez el 21 de marzo de ese mismo año en el Westminster Theatre, sitúa la acción en una gran casa señorial al norte de Inglaterra. Amy Dowager, Lady Monchensey, interpretada en el montaje de Brook por la gran Sybil Thorndike, reúne a su familia para la celebración de su cumpleaños. La reunión está marcada por la muerte en el mar de la esposa de uno de los hijos de Amy, Harry, Lord Monchensey, interpretado por Scofield. Este se encuentra atormentado por la creencia de que fue él quien incitó a su esposa a arrojar al mar y esta situación es la que crea el conflicto motor del drama. La tía Agatha será la persona que logre que Harry alcance una mejor comprensión de lo sucedido, al revelar algunos datos que serán primordiales para la resolución del conflicto. Al parecer, el padre de Harry es el responsable de la muerte de la esposa de su hijo.

Atendiendo a su resolución del texto de Elliot, algunos estudiosos dudan que los personajes logren participar de una verdadera anagnórisis, como tampoco de la catarsis correspondiente que debería tener lugar como consecuencia del aprendizaje reconciliatorio que propone su final.

Saben y están preparados para las cosas corrientes, pero no para las revelaciones trascendentales. Se mueven en un mundo banal, obvio, conformista, sin más opiniones que las vulgares, ni otras frases que los lugares comunes. Con todo, nunca están ociosos: se ocupan en embrollarlo todo con minuciosa solicitud. Al dramaturgo le sirven para establecer un plano de mediocridad en que resaltan los personajes principales, para proporcionar datos útiles al progreso de la trama, y para crear atmósfera psicológica. [Elliot se lanza] a descubrir ritmos sacados del lenguaje cotidiano, al servicio de «un asunto de la vida contemporánea, con personajes de nuestra misma época y que viven en nuestro propio mundo. A este propósito, Raymond Williams constata que el escenario único [...] es la típica “sala naturalista”; que la obra presenta personajes insignificantes de la vida diaria».

María Enriqueta González Padilla (1968: 202-203)

Una nota en el programa de mano de la propuesta de Brook explica que las Furias que aparecen durante el primer acto, Erinias de la mitología griega, según la leyenda de Orestes, son vengadoras de los crímenes de parentesco que se presentan para la expiación del crimen, transformándose en las Benévolas (Euménides), los «ángeles brillantes», del segundo acto¹. Para librar de la responsabilidad moral con la que ahora carga Amy por el pecado de su marido, Harry renuncia a su herencia y emprende una peregrinación expiatoria. Finalmente Amy culpa a Agatha por la partida de Harry y muere al fallar su débil corazón convencida de las buenas intenciones de su marido.

Kenneth Tynan abre su crítica en *The Observer* lamentando la difícil situación en la que Paul Scofield aborda su papel, al estar llamado a hacerse pasar por un atormentado pseudogriego. Dentro del círculo de sus neuróticas acciones, se hace evidente que él es tan perseguidor como perseguido. Admite Tynan que el propio autor de la obra describe el personaje protagonista como un ser poco común y nos obliga a que lo aceptemos como un símbolo universal y atemporal. En cualquier caso Tynan no duda en alabar la magnífica dirección ejecutada por Peter Brook². Por su parte, en un artículo aparecido en *The Times*, Harold Hobson opina que existe un cierto desajuste entre el asunto mitológico y la actualidad a la que va dirigida la obra, lo que crea una situación en la que la audiencia puede quedar confundida. No obstante, admite que en la propuesta de Brook hay más virtudes que defectos y alaba, al igual que Tynan, la resolución de un aspecto que en su opinión nunca fue bien resuelto en montajes precedentes: el caso de la escenificación de las Furias. En su conclusión, Hobson describe una puesta en escena que a pesar de todo logra hacer inteligible el mito griego con deleite e inteligencia³. T. C. Worsley, para *The New Statesman*, explica que, a pesar de haber obviado muchos de los chistes, Brook ha organizado un espectáculo lleno de imaginación, comprensión y tanta claridad como el texto permite⁴. Worsley conoce bien la obra de Elliot y analiza en una interesante disertación la relación que existe entre la acción escénica y las dificultades que plantea la poesía del texto, que compara con los problemas que ocasiona la dramaturgia shakespeariana a la hora de escenificar sus obras. En su opinión, Brook ha sabido dar sentido a esta poesía consiguiendo que llene de vida el drama cuando se hace presente en la escena⁵. De las interpretaciones, la crítica coincide en destacar la capacidad del reparto en lograr que el complicado lenguaje llegue de forma clara a los espectadores; algo debido, según la opinión general, a la habilidad de Brook en la dirección de actores.

1. The Furies (Erinyes) of Greek mythology, the avengers of crime against Kinship, who appear during Act One, were propitiated, according to the Orestes legend, by the expiation of crime, and became transformed into the kindly Ones (Eumenides) —the “bright angels” of Act Two (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 80).

2. [He] is now called on to impersonate a tormented pseudo-Greek. [...] In the circle of his actions, the neurotic is as much in pursuit of the Furies as he is pursued [...] if Mr. Elliot had admitted that Harry was a rare and special case, all might have been well. Instead, he insists that we accept him as a timeless and universal symbol. [...] This has-been, would-be masterpiece is magnificently revived by Peter Brook (*ib.*: 81).

3. failure to adjust the Greek myth with the modern situation divided and confused the sympathies of the audience, [...] the play has virtues far outweighing the admitted defects and in a revival as good as we can ever expect to see they go a long way towards justifying their act of faith. [...] Mr. Brook has also coped successfully with the hitherto unsolved problem of presenting Furies. There is no straining of the imagination to suppose them either Greek god or modern spooks [...] passing from consciously “played” conversation to the required degree of formality when the effect is choral. His reward is that all the talk falls into a clearly recognizable pattern in which all the subtle crisscrossing of design can be followed with an ease which delights and flatters intelligence of the hearers (*ib.*).

4. Mr. Brook had missed many of the jokes, but that apart, he has staged it imaginatively and sympathetically and with as much clarity as the text allows (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 14).

5. in Elliot’s play, the poetry was irrelevant. But when it was not, it had dramatic life (*ib.*).

11 de octubre de 1956

A VIEW FROM THE BRIDGE

AUTOR: Arthur Miller
Londres: Comedy Theatre
- 220 representaciones -
Presentado por The New Watergate Theatre Club
Watergate Presentations, Ltd.

Director y diseñador: Peter Brook

REPARTO

Louis: Richard Harris / Mike: Norman Mitchell / Alfieri: Michael Gwynn / Eddie: Anthony Quayle / Catherine: Mary Ure / Beatrice: Megs Jenkins / Marco: Ian Bannen / Tony: Ralph Nossek / Rodolpho: Brian Bedford / Primer oficial de inmigración: John Stone / Segundo oficial de inmigración: Colin Rix / Mr. Lipari: Mervyn Blake / Un "submarino": Peter James

A View from the Bridge, de Arthur Miller, obra que aborda el controvertido tema de la homosexualidad, es un claro ejemplo de la necesidad del director inglés por derribar determinadas fronteras que conforman el conservador mundo del teatro inglés de la época (Hunt y Reeves, 1995: 8). En 1956, resulta difícil llevar a escena un texto de tales características, dentro del entorno y bajo el amparo de un teatro público como es la intención de Brook y, como era de esperar, el censor encargado, Lord Chamberlain, se opone al proyecto. No obstante, Binkie Beaumont, productor del espectáculo, no quiere renunciar a la oportunidad que le brindan tanto el texto de Miller como la dimensión que a este puede dar un director como Brook. Beaumont evita la censura valiéndose del apoyo del The New Watergate Theatre Club y su productora Watergate Presentations, Ltd. para transformar el Comedy Theatre en una especie de club privado, en el que se restringe la entrada a miembros o afiliados de la institución teatral, consiguiendo de esta manera que el estreno se convierta en un acontecimiento más atractivo debido a su clandestinidad.

Ambientada en los años cincuenta del siglo XX, en los suburbios portuarios de la ciudad Nueva York, bajo la imponente presencia del puente de Brooklyn, la obra aborda el drama y el problema de unos personajes...

sobre cuya existencia precaria y clandestina se cierne la amenaza de los funcionarios de Inmigración y la posible expulsión del país. Tal es el caso de Marco y Rodolpho, dos jóvenes hermanos sicilianos, huidos de la miseria de su tierra natal, que se refugian en la humilde casa del estibador Eddie Carbone. Este, un ser impulsivo, de instintos tan bienintencionados como primarios, vive con su esposa Beatrice y una sobrina, Catherine, una muchacha a la que Eddie quiere proteger obsesivamente del hostil mundo exterior. Entre Catherine y Rodolpho no tarda en surgir una mutua atracción, pero los celos y las sospechas comienzan a atormentar a Eddie y le impulsan a tomar un camino sin retorno. [...] carácter y destino, traición y culpa, [la obra] «enfrenta al espectador (o al lector) a un

constante dilema; enjuiciar una conducta que sabe censurable, pero que difícilmente puede condenar sin reservas».

Arthur Miller (2003)

Sobre el texto, Harold Hobson afirma en *The Times* que Miller rodea una buena imagen con un marco pretencioso. Los personajes tienen pasiones violentas, pero la resistencia moral que ofrecen no es lo suficientemente fuerte como para producir la sensación de un gran conflicto interno. No obstante opina que la obra tiene la imaginación suficiente como para lograr que un teatro del West End se convierta en un club¹. Para Kenneth Tynan, en un artículo aparecido en *The Observer*, una parte indispensable de la tragedia es el proceso de auto conocimiento. Tal transformación ocurre con todos los personajes excepto con Eddie, que nunca acaba de comprenderse así mismo. El telón cae dejando, apropiadamente, una pregunta sin respuesta: para un hombre así, ¿qué otra cosa es posible?². Por su parte, Philip Hope-Wallace, en su crítica para *The Guardian*, habla de la desventaja de la que parte el desarticulado personaje principal, cuya actitud es necesaria para justificar el choque que se produce contra la cruda compasión de la moral doméstica. Cree que la obra estaría cerca de una tragedia contemporánea si se pudiera prescindir del presentador disfrazado. En definitiva, un fino y espeluznante espécimen, un drama que examina las conciencias bajo la óptica de la moral propia de la escuela americana³. En cuanto al trabajo de interpretación llevado a cabo por Anthony Quayle en el personaje de Eddie, Tynan subraya la debilidad de su actuación: «Nos muestra a un Eddie como un hombre simplón y obtuso que masculla como un animal herido dramatizando su propio patetismo»⁴. Por su parte, Hobson cree que se podía haber acentuado más la aspereza del hombre rudo y despojado de todo compromiso en relación a su bondad y buenas intenciones⁵. Para Wallace, en cambio, Quayle ofrece un personaje de un poder extraordinario y hasta de tamaño heroico al mostrarlo como un pobre animal acorralado. En relación al trabajo de la actriz Mary Ure en el papel de Catherine, Wallace cree que logra hacer visible la alegría inocente que es causa de la tragedia⁶. Por su parte, Tynan añade, acerca del trabajo del actor Brian Bedford en el papel de Rodolpho, que su actuación es, sin ninguna duda, la más redonda; en sus propias palabras: «Un ingenuo fauno que se encoge de hombros y que camina sonriendo hacia el desastre»⁷.

1. Mr. Miller hangs a good picture in a pretentious frame. [...] They have violent passions, but the moral resistance they offer to these passions is not so strong as to produce a sense of inner conflict, [...] this one has sufficient imaginative power to justify the expedient of turning a West End theatre into a theatre club (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 82-83).

2. An indispensable part of the tragic process is self-knowledge: and although everyone else in the play knows himself inside out, Eddie never comprehends himself. [...] Eddie dies unforgiven, but not unpitied. The curtain falls, as in tragedy it should, on a great unanswered question: for this man what other way was possible? (*ib.*).

3. with the handicap of inarticulateness in your leading character, it is probably necessary to ram the rawly compassionate moral home, but it would seem much nearer the fine modern tragedy that it so nearly passes muster as, if we could dispense with a "compere," however disguised. [...] This is a fine specimen of the lurid, morally earnest soul-searching drama of the American school (*ib.*: 82-83).

4. I think he underlines the play's weakness. He plays Eddie as an obtuse and mumbling simpleton, a hurt animal dramatizing its own *pathos* (*ib.*).

5. he might perhaps put a theatrically sharper edge on the man's toughness without any compromise of what is good natured and well meaning under the toughness (*ib.*).

6. Quayle gave an extraordinary power and even a heroic size to the poor, puddled brute. [...] Renders the innocent gaiety of the child who is the unwitting cause of the tragedy (*ib.*).

7. the roundest performance... an ingenuous faun, all shrugs and snickers, who walks smiling into *disaster* (*ib.*).

De la dirección escénica llevada a cabo por Brook, los críticos se expresan en términos de originalidad sorprendente. Opinan que la puesta en escena es brillante, efectiva, sobria, ingeniosa, práctica, otro éxito en la imparable trayectoria del director. El propio Miller expresa su conformidad con la propuesta presentada por Brook: en tono poético, la compara con un mástil desnudo en el mar, con un acantilado vacío⁸. Asimismo, Sheila Huftel, biógrafa de Miller, opina que Brook ha sabido sacar todo el calor a la obra, aumentando el naturalismo mediante la realista recreación del barrio de Brooklyn. Los inmigrantes en lugar de encontrar allí las luces brillantes y el dinero que habían imaginado, se encuentran con una gran trampa de acero, una jaula de hierro. Llegan a las habitaciones de unos edificios de ladrillos rojos construidos en el siglo XIX, que albergan viviendas que no se mantienen en buen estado. Las luces brillantes parecen estar ahí, pero al otro lado del agua, a una distancia cercana, pero inalcanzable. El hogar parece el único lugar donde refugiarse y construir un espacio confortable en el que sentirse protegido. Este refugio es lo único que tienen los protagonistas, por lo que su desmoronamiento es más terrible y conmovedor aún. De esta manera, concluye Huftel que Brook ha sabido captar y llevar a escena la esencia del conflicto de la obra de Miller⁹.

8. sparsely, as one sees a naked mast on the sea, or a bare cliff (*apud* Trewin, 1971: 97).

9. Mr. Brook tried to draw out all the warmth in the play, increasing its naturalism by creating an entire Brooklyn neighborhood. The immigrants come not to the New York of bright lights, and dollars lining the gutters they had imagined, but to a steel trap, an iron cage. They come to a nineteenth-century red-brick tenement not economically worth rebuilding. The bright lights are there, even in view, but just across the water, and a world away. Then the steel cage opens and you find the warmth of the family, warmth that Latin groups create and hold to all over the world. For this reason it had to be a worker's home, warm and comfortable, not bleak - a home where Eddie would spend his evenings, and that Beatrice would cling to and protect. This centre is all they have, which makes its destruction the more poignant. In this way Peter Brook brings out the sense of family that is always strong in Miller (*apud* Trewin, 1971: 99).

18 de diciembre de 1956

LA CHATTE SUR UN TOIT BRÛLANTE
(*CAT ON A HOT TIN ROOF*)

AUTOR: Tennessee Williams
ADAPTACIÓN: André Obey
París: Théâtre Antoine

Director y puesta en escena: Peter Brook / Vestuario: Chanel

REPARTO

Margaret (Maggie): Jeanne Moreau / Brick: Paul Guers / Doctor Baugh: Georges Sellier / Reverendo Tooker: Riandreys / Edith: Monique Mélianad / Cooper: Maurice Duléac / Abuela: Jane Marken / Abuelo (Gran Daddy): Balpêtré / Lacey: Ousseynou Fall / Sookay: Moréna Casamance / Brightie: Pierre Cocouri

Brook viaja a París, contratado por Simone Berriau, para dirigir *Cat on a Hot Tin Roof*, de Tennessee Williams, con Jeanne Moreau en el papel de Maggie, con versión y traducción de André Obey, bajo el título *Une chatte sur un toit brûlant*. La obra de Williams gana el Pulitzer de 1955 y se realiza una exitosa versión cinematográfica con dos grandes estrellas del celuloide en los papeles protagonistas: Paul Newman y Elizabeth Taylor. Dirigida por Richard Brooks, la película es candidata a los premios Oscar de 1958. La obra también se estrena en Broadway con un gran éxito, bajo la dirección de Elia Kazan con Barbara Bell Geddes y Ben Gazzara como protagonistas. Tennessee Williams, por su parte, no está del todo satisfecho, al haber sido obligado por motivos de censura a suavizar algunas partes del texto para este montaje, en especial las insinuaciones de homosexualidad en la relación entre los personajes de Brick y Cooper.

Brook es en este momento el *enfant terrible* no ya solamente de la escena inglesa. Recuérdese las puestas en escena de textos de Sartre y Anouilh, y los estrenos de obras de Tennessee Williams, Arthur Miller, Jean Genet y John Arden, que poco a poco le abren las fronteras hacia el corazón de Europa y que, junto a sus estrenos en Nueva York, lo convierten en un referente internacional. En un titular de *Le Figaro* de noviembre de 1956, para el que el director concede una entrevista, se anuncia un Brook que prepara al público parisino para su presencia de manera continuada en la cartelera teatral de la capital francesa: «*PETER BROOK Praises the Parisian Public, and prepare to confront them one day*» (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 84). En la misma entrevista, Brook expresa la agradable sorpresa que le causa ver cómo el público parisino acude al teatro atraído por el reclamo de buenos autores dramáticos y la calidad de sus obras, a diferencia de lo que ocurre en Londres, donde el interés principal y los éxitos de taquilla se deben directamente a la fama de determinados actores, a los que Brook ni mucho menos desprecia, obviándose otros aspectos de las representaciones (Helfer y Lonely, 1998: 84).

Se desarrolla a lo largo de una tórrida noche de verano en la que los miembros de una adinerada familia sureña se han reunido con motivo del cumpleaños del patriarca, [...] que

sufre sin saberlo un cáncer terminal. El hijo predilecto, [...] temporalmente accidentado, trata de ahogar en alcohol sus frustraciones secretas, ante la desesperación de su esposa, [...] que no logra interesarle en la disputa por la herencia que al olor de la posible muerte del padre mantienen su esposa, el hijo primogénito y su ambiciosa mujer. [...] La descomposición de esta familia, esclava de su avidez por el dinero y reprimida por moralismos obsoletos, supone un cierto espejo de la América profunda, tal como lo entendió Mario Vargas Llosa: «Pocos dramaturgos modernos han sido capaces de proyectar en un escenario, con tanta eficacia, la violencia de la vida moderna y las tremendas fracturas de la sociedad norteamericana encarnadas en historias y personajes de absorbente consistencia (...). Tragedias como las que deshacen las vidas de Margaret, Brick, Skipper y Big Daddy seguirán siendo la historia secreta de este país, el talón de Aquiles de su prosperidad y de su fuerza».

Diego Galán (2005)

De la propuesta de Brook, el crítico literario y miembro de la Academia de la Lengua Francesa Robert Kemp declara en las páginas de *Le Monde* haber sido testigo de una obra extraña. Y no parece estar seguro de que muestre, como se dice, la bestialidad con toda franqueza.

En todo caso lo primero que salta a la vista es un pesado drama sobre la sexualidad. Nos encontramos ante una obra donde la señorita Moreau sobresale apareciendo sobre la escena encantadora y semi-desnuda. Lloro, grita, suplica, amenaza, se arrastra, se postra, de principio a fin. El espíritu de la obra está fijo y dibujado sobre estas manifestaciones, por parte de la protagonista, de una atracción física animal con el amor como telón de fondo, sazonado con todo tipo de alusiones perversas. Moreau ha dado todo de sí misma como se esperaba de ella con todas las partes de su cuerpo: voz, brazos, hombros, piernas... Voluble, locuaz, estridente, melodiosa, apetecible, irritante, lamentable... Su reputación (refiriéndose ahora secamente al trabajo de Brook) no es injustificada. ¡Extraño show!¹

Robert Kemp

Como puede observarse, la propia crítica de Kemp es extraña, ambigua y por momentos grosera. Concluye que la reputación de escandaloso de Brook no es injustificada, y al hacerlo se refiere Kemp no solo a esta puesta en escena, sino al recorrido del director inglés. Cabría sin embargo preguntarse: ¿es esta una crítica caprichosa? ¿Está realmente este espectáculo en la línea de los que Brook ha realizado hasta la fecha en Inglaterra? ¿O tal vez lo que no termina de encajar demasiado bien el erudito académico es el texto del dramaturgo norteamericano? En otro artículo sin firma aparecido en el *The New York Herald Tribune* se alaba las interpretaciones de los actores y la di-

1. Strange show. [...] Bestiality in all its candor. [...] I am not persuaded. A crude, heavy drama of sexuality, that's what first leaps to the eye. [...] Here is a role in which Miss Moreau excels, she is a ravishing semi-nude, she cries out, weeps, begs, threatens, sometimes groveling prostrate, sometimes legs in the air, ... from beginning to end, the spirit of the play is drawn, fixed, focused, whatever else it does to think of other things, on the manifestations of physical love. The most brutal, the most animal... seasoned with allusions to perversions... Miss Moreau has given of herself as she should, from the voice, from the arms, from the shoulders, and from the legs. She was gay, chatty voluble, shrill, melodious, appetizing, irritating, pitiful. [...] His reputation [se refiere a Brook] is not unwarranted. Strange show! (apud Helfer y Lonely, 1998: 84-85).

rección escénica; no obstante, se califica al famoso texto de Williams, como una tragedia confusa, ruda, acalorada, y muy ruidosa². En esta línea, el novelista, ensayista y crítico literario Jean-Jacques Gautier exclama en *Le Figaro*:

¡Así que esto es lo que se cuece en los Estados Unidos de América! Un cierto grado de desconcierto, disgusto y aburrimiento casi me impide reaccionar. Magma de horror, estupefacientes y obsesiones. ¿Está todo el teatro americano preocupado por el erotismo y la histeria? Un ataque de nervios por aquí, un *strip-tease* por allá. En cuanto a los diálogos una inmundicia que explota en el rostro. No es posible permanecer impasible ante un ataque terrible de lujuria en medio de gritos, aullidos, chillidos, quejidos y gemidos que emite con total naturalidad la familia entera a la luz de una muerte de cien mil dólares. La mayoría de las escenas son feas y aburridas con su obsesión por mostrar la suciedad tristemente monótona de este espantoso melodrama. Esta es la entrada triunfal con la que Brook aterriza en París³.

Jean-Jacques Gautier

Como es lógico, Brook no se siente satisfecho. Cree no haber conseguido tender el puente que debería haber permitido a un público escéptico con la cultura norteamericana apreciar la obra de un dramaturgo que escribe contra las tripas de un espectador que se encuentra al otro lado del atlántico (Brook, 1998b: 87). Aun así, Brook logra que su espectáculo sea un acontecimiento mediático que lo convierte en uno de los mayores escándalos teatrales de la década de los cincuenta, algo que de alguna manera sí satisface sus expectativas (Hunt y Reeves, 1995: 9).

2. confused tragedy, gross and heated, and very noisy (ib.: 85).

3. So this is what all America is running to see! A certain degree of bewilderment, disgust, and boredom almost prevents me from reacting. Stupefying magma of hideousness and obsessions. Is all of American theatre uniquely preoccupied with eroticism and hysteria? [*refiriéndose a la acción, continúa*] a nervous breakdown here, a striptease there [*describe los diálogos en términos de*] foulness vomited in the face. [*Y explota finalmente*] I can no longer remain silent: a frightful onslaught of lust amidst the yells, screams, howls, shrieks, moans and groans of an entire family freed, in the light of a death, of a hundred thousand pains. This is one of the most ugly and most tiresome scenes—for this display of filth is, nonetheless, dismally monotonous—that I have ever seen in the theatre... melodramatic filth. With this triumphal entry, Peter Brook est arrivé a Paris! (ib.).

13 de agosto de 1957

THE TEMPEST

AUTOR: William Shakespeare
Stratford: Shakespeare Memorial Theatre
5 de diciembre de 1957
Londres: Drury Lane Theatre
- 61 representaciones

Director: Peter Brook / Música y diseños: Peter Brook,
Michael Northen, Kegan Smith, William Blezard / Coreografía: Raimonda Orselli

REPARTO

Capitán de un barco: Peter Palmer / Contramaestre: Ron Haddrick / Alonso: Robert Harris /
Antonio: Mark Dignam / Gonzalo: Cyril Luckham / Sebastian: Robin Lloyd / Adrian:
Tony Robertson / Miranda: Doreen Aris / Prospero: John Gielgud / Ariel: Brian Bedford /
Caliban: Alec Clunes / Ferdinand: Richard Johnson / Trinculo: Clive Revill / Stephano:
Patrick Wymark / Iris: Jane Wenham / Ceres: Stephanie Bidmead / Juno: Joan Miller

Marineros, Ninfas, Segadores, Espíritus

Mavis Edwards, Elizabeth Evans, Pamela Taylor, Eileen Atkins, Rex Rovinson,
Robert Arnold, Thane Bettany, Anthony Brown, Derek Mayhew, John Murry Scott,
Barry Warren, Edward Caddick, Simon Carter, John Davidson, Henry Davies,
William Elmhirst, Kenneth Gilbert, Julian Glover, John Grayson, Norman Miller,
John Salway, Gordon Souter, Roy Spencer, Gordon Wright

Brook regresa al festival de Stratford-upon-Avon para estrenar *The Tempest*, de William Shakespeare, en una nueva colaboración con el actor John Gielgud, como protagonista en el papel de Próspero.

Próspero, duque legítimo de Milán, desterrado y desprovisto de sus riquezas por su hermano Antonio, se ha instalado en una isla desierta tras naufragar su barco. La historia comienza con una fuerte tempestad desatada por un espíritu, Ariel, obedeciendo órdenes de Próspero, cuando adivina que su hermano, Antonio, viaja en otro barco cerca de la isla en la que él se encuentra. En ella, Próspero vive acompañado de su hija Miranda y se dedica al estudio del conocimiento y de la Magia. Con la ayuda de espíritus como Ariel y entrando en un estado de enajenación, Próspero urdirá un encantamiento que le permitirá iniciar su venganza. La historia parece tener un final redentor cuando Próspero renuncia a sus conocimientos y su magia perdonando a sus enemigos para terminar permitiendo el matrimonio entre su hija, Miranda, y Ferdinando, hijo del rey de Nápoles. No obstante el propio Brook explica a este respecto: «Si tanto un actor o un director consideran que el final de *La tempestad* es un final feliz es que no se han molestado en escuchar con precisión las palabras»¹. Brook se refiere a los versos finales de la obra, posiblemente las últimas que escribió Shakespeare como drama-

turgo, en que Próspero dice: «Ahora quedan rotos mis hechizos / y me veo reducido a mis propias fuerzas. [...] Así vuestros pecados obtendrán el perdón, / y con vuestra indulgencia vendrá mi absolución»².

La puesta en escena realizada por Brook tiene una acogida favorable. Se destacan su originalidad y solidez escénicas, aunque no se convierte en uno de los hitos de la carrera del director, como el conseguido con aquellas producciones que cambiaron la forma no solo de abordar a Shakespeare sino también el modo en que el propio texto era recibido. Aun así, *The Tempest* es un espectáculo con apuestas innovadoras. Caryl Brahms escribe en *Plays and Players*: «Sabemos desde el principio lo inútil que resulta acudir a una producción de Brook con ideas preconcebidas»³. La obra comienza en un ambiente de penumbra. De repente los actores se lanzan al escenario como arrojados por una tempestad. Una gran lámpara plana sobre la escena se eleva lentamente y viaja de lado a lado del escenario girando en semicírculo, mientras que como un eco otra lámpara de menor tamaño en la parte posterior gira del mismo modo. Una propuesta escénica inusual e innovadora para el momento si se atiende al modo convencional en que se abordan por lo general las obras de Shakespeare. Harold Hobson, para *The Sunday Times*, ante la agitación de esta lámpara en el escenario declara: «Es así como el océano puede acabar con la vida de un hombre»⁴. Brook despliega recursos escénicos arriesgados, que ya empiezan a ser habituales en la mayor parte de sus propuestas. En este sentido vuelve a utilizar elementos poco comunes: música electrónica (música concreta), sonidos estridentes, paisajes mágicos y misteriosos que combina en espacios abiertos y de múltiples perspectivas (Kustow, 2005: 91); todo ello elaborado de una manera simple que le permite abordar el juego escénico sin una complicada escenografía y sin renunciar a su carga mítica. Cecil Wilson opina que la obra habría quedado arruinada si Brook hubiera hecho uso de elementos convencionales.⁵ Por su parte, el crítico de *The Times* expresa su satisfacción por no encontrarse ante un texto falsamente glorificado escondido tras su máscara; cree que al perder el falso respeto que se le otorga Brook se ha liberado de la carga de la tradición con una propuesta efectiva⁶. Y W. A. Darlington en *The Daily Telegraph* señala que el momento más emocionante de la obra es el casamiento entre Miranda y Ferdinando en el que el director despliega todos sus recursos: «Las figuras de las diosas y los bailarines parecen ser siluetas de fuego que flotan en el aire, de modo que cuando son arrastrados por una ola a la llamada de la magia de Próspero —interpretado por la magnífica voz de John Gielgud: “Somos de la materia de la que están hechas los sueños”—, el efecto llega de manera aplastante a través del propio devenir del movimiento escénico. Colofón de un montaje impregnado de una atmós-

1. If an actor or if a director take this to be just a happy ending you can say they haven't bothered to listen to the words (Brook, 2003: 36).

2. My ending is despair / Unless it be relieved by prayer / Which pierces so that it assaults / Mercy itself and frees all faults. / As you from crimes would pardon'd be / Let your indulgence set me free. (Se ha optado por la traducción de Astrana Marín).

3. we Knew from the beginning that it is about as useful to go to a Peter Brook production with a preconceived idea of the play as it would be to go to a sack-race with an octopus (Helfer y Lonely, 1998: 87).

4. Thus can the waste of waters put out the life of man (*ib.*).

5. This play can be ruined if it is done with a proper ballet and a proper orchestra and proper singing (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 87).

6. It is determined that the dramatic poem shall not become a glorified stage masque (*ib.*).

fera que de manera lenta y sinuosa nos envuelve poco a poco para atraparnos sin remedio»⁷. La interpretación de Gielgud es aclamada y admirada de muy diversos modos: como una figura vitalista con poderes misterios, como un hombre sumido en la amargura, o como el Próspero más anhelante jamás visto. En lo que sin duda se ponen de acuerdo los críticos es en la omnipotente presencia del actor inglés sobre el escenario, que eclipsa casi por completo a los demás intérpretes hasta el punto de que sus interpretaciones pasan prácticamente inadvertidas a la prensa. Aparecen algunos comentarios que hacen alusión a las escenas de humor que se consideran algo burdas aunque llenas de energía y dinamismo. En definitiva, un gran efecto general provocado por la suma de buenos y fantásticos aciertos de la puesta en escena de Brook.

7. Mr. Brook throws into it all of his resources, making the figures of the goddesses and the dancers seem to be silhouetted in fire and floating in air; so that when they are swept away by a wave of Prospero's wand John Gielgud's voice in "We are such stuff as dreams are made on" comes with an overwhelmingly moving effect.

This is the great moment of production which at other times lays so much stress on atmosphere that the action seems sluggish and clogged (*ib.*).

28 de octubre de 1957

EUGENE ONEGIN

Ópera

COMPOSITOR: Peter Ilitch Tchaikovsky

TEXTO: Modest Chaikovski y Konstantin Shilovski

Basado en la novela de Alexander Pushkin

TRADUCCIÓN: Henry Reese

Nueva York: Metropolitan Opera House Theatre

Puesta en escena: Peter Brook / Director de orquesta: Dimitri Mitropoulos

/ Escenografía y vestuario: Rolf Gérard

REPARTO

(noche de estreno)

Mme. Larina: Martha Lipton / Tatyana: Lucine Amara / Olga: Rosalind Elias /
Eugene Onegin: George London / Lenski: Richard Tucker / Príncipe Gremin: Giorgio Tozzi
/ Fillipyevna: Belen Amparan / Un capitán: Lous Sgarro / Zaretski: George Cehanovsky /
Triquet: Alessio De Paolis

Eugene Onegin es un ejemplo popular de ópera lírica con un libreto que sigue muy de cerca el original de la novela de Pushkin, respetando muy claramente el estilo al que Tchaikovski añade una música emocionante llena de acción y vida a través de los compases de valeses, arias y polkas. La obra se estrena originalmente en una función para el Conservatorio de Moscú llevada a cabo por un grupo de estudiantes el 29 de marzo de 1879.

La historia plantea un drama rural, la trágica historia de unos jóvenes apasionados. Tatiana escribe a toda prisa una carta de amor al aristócrata y melancólico Onegin, ya que sin saberlo es responsable de una serie de acontecimientos que van a provocar un duelo entre dos grandes amigos enfrentados entre sí por los remordimientos y lamentaciones que les ha ocasionado el amor.

Eugene Onegin es una ópera que aunque frecuente hoy en día en los repertorios de todo el mundo no lo era en el momento en que Brook la llevó en escena. De ahí el cuidado con el que el Metropolitan lleva a cabo su producción a través de la gestión de Rudolf Bing quien elige un reparto de cantantes con buena dotes de interpretativas y una traducción al inglés cercana al espectador.

Un espectáculo íntimo y realista. Así lo concibe Brook: «Esta obra exige una puesta en escena realista. [...] Onegin pide imágenes *turguenevianas* de la vida provinciana en Rusia: una aproximación al detalle naturalista digna de Stanislavski, del Teatro de Arte de Moscú. Esto implica el empleo de una escenografía tan sólida como creíble, características que hacen que los cambios escenográficos sean muy lentos. Y Chaikovski escribió la obra sin interludios; no hay tiempo de mover ni una silla, ni siquiera de alzar el telón» (Brook, 1987a: 294). «La otra debilidad básica de la obra es su última escena. Aquí, el desenlace de toda la historia es confinado a un pequeño e irrelevante episodio de una sala de recepción, y antes de que el tenor haya terminado de emitir su último, trágico respingo, cae el telón precipitadamente, con tiempo apenas suficiente para llegar al suelo antes de

que termine la música» (*ib.*: 295). Brook propone al director musical Mitropoulos agregar algunos intervalos a la partitura original con el objetivo de extender los últimos compases y lograr así un «final más satisfactorio teatralmente» (*ib.*). Aunque Mitropoulos acepta sin problemas la propuesta de Brook, no deja de escandalizar «a todos aquellos fascinados por la partitura original» (*ib.*). Brook realiza un extraordinario trabajo de puesta en escena con su escenógrafo Rolf Gérard. Ambos se sienten muy orgullosos de la colaboración realizada. En palabras del propio Brook: «una de las mejores concepciones escenográficas que he visto».

Estábamos verdaderamente orgullosos de lo que presentábamos y la certeza de que sería bien recibido. Pero no contábamos con ese extraño fenómeno que se conoce como «la primera noche de la temporada». [...] Habían venido a brindar la más calurosa adhesión. Anhelaban los grandes momentos, las notas difíciles, los clímax estruendosos, los acordes finales y el instantáneo estallido de aplausos y hurras. Esperaban encontrarse con un Chaikovski vulgar y se encontraron con un tratamiento lírico, sobrio y altamente sensible a la partitura. No sabían a qué atenerse; estaban perdidos. [...] La velada les había dejado fríos e indiferentes.

Peter Brook (*ib.*: 296)

La crítica centra su atención en el trabajo en sí mismo, es decir, en la producción al completo, más que en los aciertos o desaciertos del director. Una ópera hermosa y delicada, pero no poderosa ni emocionante; débil en su caracterización y en su puesta en escena. Howard Taubman para *The New York Times* cree que la producción del Metropolitan encaja sabiamente la música de Tchaikovsky. No ha habido intento de magnificar la obra en un espectáculo lleno de fuerza vital, y en el que por el contrario se potencia la esencia de su intimidad. La producción ha hecho hincapié en los elementos de tiempo y lugar, que han sido capturados de manera admirable a pesar del enorme tamaño del teatro, ofreciendo el ambiente de una película de época¹. La crítica de Winthrop Sargent, para *The New Yorker*, habla del triunfo conseguido por el paisaje creado por Rolf Gérard, la dirección escénica de Brook y la dirección musical de Dimitri Mitropoulos. A esto se añaden las voces e interpretación de un excelente reparto. Apunta, no obstante, algunos pequeños defectos que son fruto lógico de la dificultad de un trabajo de tales características².

1. The Met's production... wisely accepts Tchaikovsky on his own terms. It has not attempted to magnify *Onegin* into a work filled with vital force. Realizing that the essential intimacy of the work could not be denied, the Met has stressed elements of time and place. It has caught admirably, despite the size of the theatre, the atmosphere of a period piece (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 90).

2. A triumph, but the triumph was scored by Rolf Gérard's scenery, Peter Brook's direction, Dimitri Mitropoulos conducting, and the singing of an excellent cast in the face of certain difficulties presented by the work itself (*ib.*).

11 de marzo de 1958

VU DU PONT
(*A VIEW FROM BRIDGE*)

AUTOR: Arthur Miller
ADAPTACIÓN: Marcel Ayme
París: Théâtre Antoine

Director: Peter Brook

REPARTO

Alfieri: Henri Nassier / **Peter:** André Rousselet / **Mike:** Jacques Ferrières /
Eddie Carbone: Raf Vallone / **Catherine:** Evelyne Dandrey / **Béatrice:** Lila Kedrova /
Tony: Serge Dubos / **Marco:** Marcel Bozzuffi / **Rudolpho:** José Varela /
Primer inspector: Jean Morel / **Segundo inspector:** Pierre Pascal /
Tercer inspector: Edmon George / **Lipari:** Ernest Varial /
El sobrino de Lipari: Perre Pillot / **La mujer de Lipari:** Maya Morani /
La hija de Lipari: Clara Lerins / **Primer estibador:** Jean-Claude Hechinger /
Segundo estibador: Alain Dal / **Tercer estibador:** Jean-Paul Ferrari

Brook recupera la obra de Arthur Miller *A View from Bridge* para un estreno en el Théâtre Antoine de París, bajo el título *Vu du pont*. La agente de Miller en París, Micheline Rozan, que ha seguido con suma atención los estrenos de Brook en la capital francesa, y en especial el escándalo con que se recibe su versión de *La chatte sur un toit brûlant* de Williams, recomienda a Brook que el estreno en la capital francesa se lleve a cabo con mucho cuidado calibrando todos sus efectos, ya que la posibilidad del director labrarse un futuro en el panorama del teatro francés se encuentra en ese momento colgando de un hilo (Trewin, 1971: 106). Brook acepta ser asesorado por Rozan y se une a un pequeño pero selecto grupo de personalidades que forman parte de la clientela de la agencia de representación que dirige Rozan, entre los que se encuentran Jean-Paul Belmondo y Jeanne Moreau, futuros protagonistas de *Moderato cantabile*, y el joven dramaturgo y guionista Jean-Claude Carrière, que se convertirá a partir de ahora en fiel colaborador de Brook.

Tras el estreno y bajo el titular «Los amantes de obras condenadas», el periódico *Le Monde* reseña en sus páginas la presentación por Brook de una obra maldita del teatro norteamericano. *Le Monde* resalta la prohibición efectuada por la censura británica en 1956, debido al tema de la homosexualidad que, como la religión y la realeza, no puede ser mencionado en los escenarios ingleses sin incurrir en la ira de Lord Chamberlain¹. Brook se dirige a la prensa defendiendo la grandeza del texto de Miller, calificando al dramaturgo como uno de sus autores favoritos. Seguramente como estrategia mediática, ofrece detalles de cómo fue su encuentro para ultimar los detalles de su puesta

1. "Lover of Damned Plays," Peter Brook is going to present us two accursed plays one on top of the other... *A View from The Bridge* was banned by the British censor in 1956... a taboo subject across the Channel, much like religion and royalty, homosexuality cannot be mentioned on stage without incurring the wrath of the Queen's Lord Chamberlain (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 92).

en escena, el verano anterior en Londres cuando Miller visitó la capital inglesa acompañando a Marilyn Monroe con motivo del rodaje de *The Prince and the Showgirl*, junto a Laurence Olivier. El crítico Jean-Jaques Gautier se muestra ambiguo con respecto a la propuesta Brook. Declara en *Le Figaro* que, aunque el montaje no es santo de su devoción, no le queda más remedio que entregarse a él: «un gran y magnífico melodrama mostrado en su crudeza bajo la más fina tradición finisecular». En cuanto al lenguaje que utiliza el texto, Gautier lo califica de simplista, ingenuo o francamente elemental. Todo se insinúa y los personajes no terminan de decir aquello que ya ha sido entendido de antemano. Parece ser que estos inmigrantes portuarios de Sicilia, tardan un siglo en explicar el más elemental de los problemas. Continúa Gautier hablando de cómo Brook ha diseñado un bonito juego de luces y ha estructurado magistralmente la escena del arresto. En lo referente a la interpretación de los actores, habla de la extraordinaria Lila Dedrova en el papel de Béatrice. «Actúa con pasión y escupe fuego por la boca. Una interpretación llena de vida y ardor. Es un circuito de alta tensión cuando vibra con todo su ser, sin dejar de lado una cierta sensualidad que remite a un salvajismo primitivo»². Por su parte, Kemp comienza su crítica en *Le Monde* augurando un largo y grandioso éxito del espectáculo. Afirma: «tiene el tamaño y el impulso de un carnero y su brutalidad nos trae a la mente la imagen de un ring de boxeo». Por otro lado aprecia Kemp, al igual que Gautier, los ojos de fuego y la exuberancia espléndida de Lila Kedrova, haciendo eco de su juventud, de sus senos provocadores, de sus ojos suaves y sus sinuosos hombros... comparándola finalmente con un pequeño gato. Continúa con el relato de lo que para él son escenas subidas de tono, destacando la valentía de unos actores cuyas interpretaciones no tienen precedentes en la tradición del teatro francés. La escenografía compuesta por rampas, plataformas y puertas que recluyen y reducen el asunto del conflicto al espacio de una cocina, parece ser una excelente elección. Brook unifica el reparto en una coreografía común donde todo funciona como el mecanismo de un reloj: el tiempo, el ritmo... Y lo lleva a un perfecto *climax*: «¡Que milagro!»³, exclamará Kemp al final de su crítica. En la edición parisina de *The New York Herald Tribune*, el crítico de teatro y cine Thomas Quinn Curtiss se muestra algo más crítico con el espectáculo que a su entender tiene más violencia que fuerza dramática. Considera un error la extensión del tiempo original del texto por parte del propio dramaturgo para esta versión, robándole cierta intensidad al original, algo no obstante bien corregido sobre la escena por la dirección de Brook. Finalmente, declara Quinn Curtiss, tras un pesado comienzo el drama se encarrila a través de su salvaje historia y asistimos, por fin, a una noche de turbulento y apasionado teatro que destapa el verdadero sentido trágico de los oscuros misterios de la vida. La puesta en

2. I don't like the play, but I am all for those who played it, [...] a great, crude, thick, enormous and authentic melodrama in the finest tradition of the last century, [en cuanto al lenguaje, continúa] simplistic... or naive... or frankly elementary... or a little on the intentionally impoverished [...] we are never finished explaining things that we have already long understood, because the American longshoremen, born in Sicily, take hours to clarify even the simplest of questions. [...] Mr. Peter Brooks [sic] has invented some handsome lighting and masterfully structured the arrest scene with long trills of a whistle [y en cuanto a la actuación de Lila Dedrova quien interpreta el papel de Béatrice] ...extraordinary. She has passion, she breathes fire, she overflows with ardor and life. She burns and burns up the boards... her high voltage... her vibration of all her being expresses a sensuality, a kind of primitive savagery (apud Helder y Lonely, 1998: 93).

3. I predict a long success; the play holds its own. It has the size and momentum of a ram... It brutally brings to mind a boxing ring. The eyes of fire and the splendid exuberance of Lila Kedrova. Her seventeen years, her provocative breasts, her soft eyes, her smooth shoulder... this Catherine doesn't hold back, she rubs herself on him like a little cat... makes a collar with her fresh young arms around her good doggy-daddy's neck and, cheek-to-cheek, I embrace you with a feast of Kisses... Don't plead purity innocence. I won't say Catherine is a little bitch, but I would really like to... The idyll develops... furtive caresses, looks, bodies magnetized... When Eddie catches Catherine and Rudolpho together in their underwear he becomes crazed with fury, abusing the young girl by savagely devouring her lips; then, with a bravado that seems to me to be unprecedented in the theatre, [he does the same thing to] the lips of the boy, who does nothing to resist... Is he then abnormal? Ugh! [Fr.: Pough!] "You see who you love, you slut!" That's at least the sense of it. Oh what a miracle! (apud Helder y Lonely, 1998: 93).

escena es, afirma, dinámica y excitante, compuesta por una impresionante y moderna escenografía que evoca claramente los cambios de humor que discurren sobre la escena⁴.

Rozan y Brook logran sus objetivos y *Vu du pont* es, como se puede comprobar, bien recibida por la crítica parisina para alivio del director y su representante que ahora sí ven posible establecer un referente en el panorama teatral de la capital francesa.

Por su lado, el clima teatral en Inglaterra en 1956 comienza a sufrir transformaciones importantes. Un hecho significativo que lo confirma es el estreno de la obra de John Osborne, *Look Back in Anger*, en mayo de este mismo año en el Royal Court, con la que el autor recibe el calificativo de *angry young man*, término con el que finalmente se engloba a un grupo de dramaturgos y escritores británicos que en los años cincuenta apuestan por una nueva forma de escribir teatro que trata de poner al descubierto la asfixia que sufren las clases menos favorecidas en una sociedad que no quiere mirar de frente a sus miserias. La obra de John Osborne es duramente rechazada por los críticos más veteranos y conservadores. El combativo Kenneth Tynan, por el contrario, la califica como el mejor drama joven de la década. Habla de la evolución hacia una nueva forma de ver y entender el teatro acorde a los nuevos acontecimientos y movimientos que se están produciendo en el seno de la sociedad. La obra de Osborne supone un claro contraste con lo que habitualmente se muestra sobre la escena. En este sentido, en otro de sus siempre críticos y mordaces artículos, Tynan afirma: no hay nada en los conflictos del teatro londinense actual, que aguante una conversación inteligente de más de cinco minutos⁵. Esta transformación del teatro se engloba dentro de los movimientos que dan comienzo en esta década en Inglaterra denominados *good, brave causes* (Hunt y Reeves, 1995: 27), en los que muchos artistas se posicionan políticamente a través de su arte tratando temas que dejan al descubierto las fisuras del sistema capitalista. Se ponen en marcha las famosas campañas en contra de la bomba H, después de la tragedia vivida en Hiroshima y Nagasaki, que conmocionó al mundo entero. Se argumenta que la maquinara industrial y sus avances tecnológicos están al servicio de la destrucción del ser humano. Es también el año de la revolución Húngara, de la «crisis de Suez» y la posibilidad de un socialismo sin Stalin entre otros importantes acontecimientos. El éxito de la obra de Osborne atrae a toda una nueva generación de comprometidos dramaturgos hacia el Royal Court con ansias de sacar a la luz temas de actualidad. La revista de teatro *Encore*, se convierte desde 1956 en foro de debate y opinión. Muchos jóvenes dramaturgos y directores de escena escriben artículos sobre la realidad teatral de Inglaterra. Dentro de este grupo, Brook utiliza la revista como plataforma con la que difundir rápidamente sus ideas y reflexiones acerca del arte escénico. No obstante, atendiendo al conjunto de espectáculos que dirige durante la temporada teatral de 1956 y 1957, no parece que esta cuestión de compromiso político volcado en las denominadas *good, brave causes* sea una cuestión importante (Hunt y Reeves, 1995: 27) en el contenido de los trabajos propuestos por el director inglés.

4. *A View from Bridge* has more violence than strength, and, by extending the running time of his original text. Miller has robbed it of some of its intensity. His mistake, however, has been cleverly corrected by Peter Brook's sharp direction, and once —after a rather ponderous start— the drama takes its stride and begins to tell its savage story, there is an evening of turbulent and engrossing theatre, [...] a genuine tragic sense, the dark and poetic conception of life's mysteries, [...] in any case, theatrical excitement awaits you at the Antoine, where Peter Brook has staged the Miller script in dynamic fashion and provided some impressive scenery to evoke its changing moods (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 94).

5. It is the best young play of its decade [...] «that one dares discuss with an intelligent man for more than five minutes (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 26-27).

5 de mayo de 1958

THE VISIT
(DER BESUCH DER ALTEN DAME)

Nueva York: Lunt-Fontanne Theatre
- 190 representaciones -
Premio Drama Critics Circle:
Mejor espectáculo extranjero de la temporada 1957/58

Director: Peter Brook / Productor: The producers' Theatre /
Escenografía y vestuario: Teo Otto / Supervisión de iluminación: Paul Morrison /
Música: James Stevens / Asistente de Peter Brook: Mary Lynn

REPARTO

Hofbauer: Kenneth Thornett / Helmesberger: David Clarke / Wechsler: Milton Selzer /
Vogel: Harrison Dowd / El Pintor: Clarence Nordstrom / Jefe de estación: Joseph Leberman
/ Burgomaestre: Eric Porter / Profesor Muller: Peter Woodthorpe / Pastor: William Hanson
/ Anton Schill: Alfred Lunt / Claire Zachanassian: Lynn Fontanne / Conductor: Jonathan
Anderson / Pedro Cabral: Myles Eason / Bobby: John Wyse / Jefe de policía Schultz: John
Randolph / Primer nieto: Lesley Hunt / Segundo nieto: Lois McKim / Mike: Stanley Erickson
/ Max: William Thourlby / Primer ciego: Vicent Gardenia / Segundo ciego: Alfred Hoffman /
Mujer del Burgomaestre: Frieda Altman / Mujer de Block: Gertrude Kinnell / Mujer de Schill:
Daphne Newton / Otilie Schill: Marla Adams / Karl Schill: Ken Walken / Doctor Nusslin:
Howard Fischer / Atleta: James MacAaron / Conductor de camión: John Kane /
Reportero: Edward Moor / Ciudadano: Robert Donley / Ciudadano: Kent Montroy

23 de junio de 1960

ESTRENO LONDRES

Londres: Royalty Theatre
- 148 representaciones -

Director: Peter Brook / Productor: H. M. Tennent Ltd. Escenografía y vestuario: Teo Otto /
Música: James Stevens / Iluminación: Joe Davis / Vestuario para Miss Fontanne: Castillo

REPARTO

Hofbauer: Henry McCarthy / Helmesberger: Ralph Nosseck / Wechsler: Robin Chapman /
Vogel: David Netheim / El Pintor: Ivan Wilson / Burgomaestre: George Rose / Profesor
Muller: Brian Wilde / Pastor: Richard Dare / Anton Schill: Alfred Lunt / Jefe de estación:
Howard Douglas / Claire Zachanassian: Lynn Fontanne / Conductor: Richard Scott / Pedro
Cabral: Myles Eason / Bobby: John Wyse / Primer ciudadano: Michael Browning / Segundo
ciudadano: Richard Huggett / Jefe de policía Schultz: Kenneth Thornett / Primer nieto: Irene
French / Segundo nieto: Valerie Newbold / Mike: Terry Richards / Max: Bruce Wells / Pri-
mer ciego: Harry Ross / Segundo ciego: Alfred Hoffman / Mujer del Burgomaestre: Nuna
Davey / Mujer de Schill: Daphne Newton / Otilie Schill: Diana Beevers / Karl Schill: Philip
Lowrie / Doctor Nusslin: Nicholas Grimshaw / Mujer de Bloch: Madge Brindley / Conductor
de camión: Roy Pattison / Reportero: Clinton Greyn / Reportero radio: Harry Ross

Nuestro mundo ha llevado tanto a lo grotesco como a la bomba atómica, así como los cuadros apocalípticos de Hieronymus Bosch también son grotescos. Pero lo grotesco no es más que una expresión sensual, una paradoja sensible, a saber, la forma de una cosa informe, la cara de un mundo sin cara... [...] Sigue siendo posible, sin embargo, lo trágico, aunque no así la tragedia pura. Podemos obtener lo trágico por medio de la comedia, producirlo como un momento espantoso, como un abismo que se abre... Parece imponerse la conclusión de que la comedia es la manifestación de la desesperación.

Friedrich Dürrenmatt (1961: 42-43).

La visita de la vieja dama [...] es una ceremonia ritual de descenso a los infiernos de un individuo y de la masa. El sacrificio de un individuo —chivo expiatorio que paga por todos— se erige como redención falsa, salvíficamente discutible de la colectividad. [...] Lo sagrado es lo común, lo convencional y lo aceptado por la comunidad; todo lo que se salga de estos límites es un sacrilegio, una obscenidad.

Aurelio Rodríguez Muñoz

Brook explora nuevos territorios y entabla contacto con el escritor y dramaturgo suizo Friedrich Dürrenmatt, familiarizado con el teatro y las teorías de Bertold Brecht (Hunt y Reeves, 1995: 27). Al igual que la del dramaturgo alemán, la obra de Dürrenmatt explora las posibilidades dramáticas del llamado teatro épico, con un claro propósito de involucrar al espectador en un debate teórico y reflexivo que traspase el puro entretenimiento y su pasiva recepción. Dürrenmatt tiene su residencia en la ciudad de Zúrich, donde ha podido ser testigo en los años cuarenta del pasado siglo de algunos de los éxitos de Brecht: *Mutter Courage und ihre Kinder*, *Herr Puntilla und sein Knecht Matti*, *Leben des Gallilei*, *Der gute Mensch von Sezuan*. Además, Brecht realiza su viaje de regreso de los Estados Unidos, donde había permanecido en el exilio, a través de Suiza (Hunt y Reeves, 1995: 28), lo que brinda a Dürrenmatt la oportunidad de mantener algunos encuentros con el dramaturgo alemán.

Brook y Dürrenmatt realizan dos colaboraciones en distintos momentos de sus carreras: *The Visit*, en 1958; y *The Physicists*, en 1963. Montajes ambos que poseen, ciertamente, reminiscencias revolucionarias de estética *brechtiana*, que hace que muchos críticos se apresuren a exagerar la influencia de estas teorías en los espectáculos de Brook.

Para su primera edición en *Verlag der Arche*, Zúrich, 1956, Friedrich Dürrenmatt, escribe:

La visita de la vieja dama es una historia que ocurre en un pueblo de algún lugar de Europa Central, y ha sido escrita por alguien que en modo alguno se distancia de esos personajes y no está muy seguro de que acabaría actuando como ellos. [...]

Yo describo seres humanos, no marionetas, utilizo una acción, no una alegoría, propongo un mundo, no una moral, como se me imputa a veces; es más: ni siquiera intento confrontar mi obra con el mundo, porque esto es algo que irá surgiendo espontáneamente mientras el público también forme parte del teatro. Para mí, una obra de teatro se desarrolla dentro de las posibilidades de la escena, no en función de alguna indumentaria estilística. [...]

Yo escribo a partir de una confianza inmanente en el actor. Este es mi principal estímulo. [...] El lenguaje es un resultado. De ahí que no se pueda trabajar sobre el lenguaje en sí, sino sobre aquello que crea el lenguaje: la idea o la acción, por ejemplo. Con el lenguaje en sí, con el es-

tilo, trabajan solo los diletantes. La tarea del actor consiste, a mi juicio, en lograr de nuevo este resultado; en lo que el arte tiene que manifestarse como naturaleza. Si se interpreta correctamente el primer plano dado por mí, el telón de fondo surgirá espontáneamente.

No me encuentro entre los autores de vanguardia. Ciertamente es que también poseo una teoría estética, [...] pero me la reservo como opinión personal (de lo contrario tendría que regirme por ella). [...] Lo más aconsejable es que monten mi obra siguiendo la línea de las obras populares y me traten como una especie de Nestor consciente. Es mejor quedarse con mis ocurrencias y dejar de lado la búsqueda de sentidos profundos, efectuar los cambios de escena sin telón y sin pausas, resolver la escena del coche con total simplicidad, empleando cuatro sillas. [...]

Claire Zachanassian no representa la justicia, ni el plan Marshall, ni menos aún el Apocalipsis. Debería ser solamente lo que es: la mujer más rica del mundo que, gracias a su fortuna, está en condiciones de actuar como una heroína de la antigua tragedia griega, de forma cruel y absoluta. [...] Sin embargo, como se mueve fuera del orden humano, acaba convertida en algo inmutable, rígido, incapaz ya de evolucionar y sin otra opción que la de petrificarse, de convertirse en ídolo. [...] Su viejo amante se convierte gradualmente en un héroe. [...]

A los héroes se suman los gullenses, hombres como todos nosotros. No hay que presentarlos para nada como hombres de mala fe. [...] La tentación es demasiado grande y la pobreza demasiado amarga. *La vieja dama* es una obra perversa, aunque por eso mismo no debe presentarse con perversidad, sino dándole el tono más humano posible, con tristeza o con ira, pero también con humor, pues nada perjudica tanto a esta comedia, que finaliza trágicamente, como una seriedad empecinada.

Friedrich Dürrenmatt (1956: 145-148)

El Berliner Ensemble visita Londres por vez primera en el verano de 1956, una semana después del fallecimiento de Brecht en Berlín. El estilo de la compañía, con su actuación enérgica y ligera a un tiempo, se contraponen a la tradición inglesa de referentes teutónicos e interpretaciones profundas y pesadas. La visita de la compañía alemana y su nueva forma de actuación atraen la atención de la comunidad teatral inglesa, y sus influencias se dejan ver entre los trabajos de los nuevos dramaturgos y directores (Hunt y Reeves, 1995: 28). Pero no será hasta ocho años más tarde, en 1964, cuando el Berliner Ensemble regrese a la capital inglesa provocando, ahora sí, un efecto profundo sobre la comunidad teatral. Es en esta época cuando Brook parece prestar también más atención a los efectos de este nuevo estilo teatral. En su contacto con la escena inglesa, el Berliner Ensemble muestra interés por el trabajo de Brook, llegando incluso a solicitarle para la dirección de un espectáculo, invitación que Brook declina debido a ciertas desavenencias con la política del teatro y también, cómo no, a su apretada agenda. Algunos críticos opinan que las reminiscencias *brechtianas* del teatro de Brook no van más allá de la mera diversión (Hunt y Reeves, 1995: 27). La convicción de que el teatro puede ser usado como un arma para cambiar la sociedad no dice mucho a un director cuyos referentes culturales están muy alejados de los del dramaturgo alemán. Algo que inevitablemente afectará al enfoque que Brook realiza de los textos de Dürrenmatt.

The Visit, Der Besuch der alten Dame en su título original, escrita en 1956, se estrena por primera vez en enero del año 1957 en Schauspielhaus de Zúrich, con un enorme éxito de público y buena acogida por parte de la crítica. Por su parte, Brook cuenta para su puesta en escena con Alfred Lunt y Lynn Fontanne en los papeles protagonistas. Se trata de un texto con una importante carga política, paradigma, como se ha visto, de la posición contestataria y rebelde que ya han em-

pezado a adoptar directores y dramaturgos del teatro inglés. Después de un gira por provincias en Inglaterra, viaja a Nueva York, donde se estrena en el Lunt-Fontanne Theatre, antes de ser vista en Londres dos años más tarde, a principios del verano de 1960, para lo que se elige un nuevo teatro, el Royalty (Kustow, 2005: 92-95); con un contrato inicial de ocho semanas, se convierte en un éxito que se mantiene en cartel en Londres durante doce semanas más (Hunt y Reeves, 1995: 38).

La obra cuenta la historia de Claire Zachanassian, interpretada el montaje de Brook por Lynn Fontanne. Claire, convertida en multimillonaria, regresa al pueblo donde nació, ahora un lugar sumido en la miseria, que tuvo que abandonar cuarenta años atrás en circunstancias desagradables. Ha vuelto para vengarse del hombre que, en su juventud, la abandonó con una hija, muerta al poco tiempo de nacer, y que la condenó a la miseria. Prostituta, esposa y luego viuda de un millonario armenio que le deja una inmensa fortuna, reclama ahora justicia por lo sucedido en el pasado, poniendo a los habitantes del pueblo contra la espada y la pared, ya que promete realizar una importante donación tanto a las arcas de la comunidad como a sus habitantes, si la ayudan a vengar su honor matando al hombre que la abandonó, que es ahora un buen padre de familia y un ciudadano respetable.

Brook asiste a una de las representaciones de la obra de Dürrenmatt en francés y le pide inmediatamente a Maurice Valency una traducción. Se entrevista con Alfred Lunt y su mujer Lynn Fontanne, que están interesados en la obra. Los Lunt aprueban las ideas de Brook, siempre y cuando se realice algunas modificaciones en el texto. Brook y Valency se encuentran con Dürrenmatt en París para trabajar y revisar la versión inglesa en la que muchos de lo más grotescos y expresionistas pasajes de la obra son eliminados. El personaje de Claire, por poner un ejemplo, ya no se presenta de un modo grotesco y deformado, sino como una elegante dama en un contexto amable y complaciente (Helfer y Lonely, 1998: 97). Los ensayos arrancan en noviembre de 1957 en el Lyric Theatre de Londres. En estos momentos del proceso, el título de la obra no hace referencia al original y se llama *Time and Again*. Los Lunt suelen trabajar sin director de escena, pero quedan impresionados con las propuestas de Brook, en palabras de Lynn: «Alfred y yo nos hemos estado dirigiendo el uno al otro durante más de treinta años. Nunca hemos confiado en nadie más. Pero Brook es la primera persona en quien realmente confiamos para esta labor, debido al agrado que nos producen sus propuestas. Apela constantemente a la imaginación del actor. Es un especialista y estamos entusiasmados con él»¹. Brook declara a su vez que dirigir a este dúo de intérpretes es algo así como una revelación. «Es increíble la cantidad de pequeños detalles que son capaces de poner en juego. Aunque obsesivamente meticulosos, todos estos detalles enriquecen enormemente su actuación. Es como las pinturas puntillistas de Surat, cada pequeño punto no es nada, pero el conjunto lo es todo, un todo magnífico. Su composición es como un mosaico, fino en los detalles, dependiente unos de otros para revelar el conjunto. Son profundos y flexibles como actores, poseen luz, velocidad y una gran gloria artística»².

Time and Again se estrena el 24 de diciembre de 1957 en Brighton. La obra gira por provincias, además de verse en Irlanda y Escocia, con el objetivo de preparar un estreno en Londres en la

1. Alfred and I have been directing each other for over thirty years. You know, we never really trusted anyone else, but he's the first person we really trust when it comes to taste. He appeals to the actor's imagination —the area where the actor is a specialist— and that's why we're so excited about him (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 97).

2. Directing Lunt is a revelation. You can't imagine the countless tiny details that Alfred puts into a performance. This may sound like finicky acting but these painstaking details make up an enormous conception. It is like one of Surat's pointillist paintings. Each little dot is no art, but the whole is magnificent. Alfred and Lynn start by getting a board outline of what they're going to do and then they fill in the details. It's absolutely like somebody making a mosaic. They work endlessly from one detail to the next —fine, fine points— one after another. They're deep flexible people and they have lightening speed and great artistic glory (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 97).

primavera de 1958. Sin embargo, la recepción de esta gira preparatoria crea una fuerte controversia y provoca que ningún teatro en Londres quiera correr el riesgo de estrenarla. Es entonces cuando llega la oferta de Roger Stevens, productor neoyorquino y testigo de una de las funciones, ya con el título definitivo de *The Visit*, en la ciudad de Dublín el 22 de febrero de 1958. Stevens está convencido de su éxito en la ciudad de los rascacielos. El espectáculo inaugura la apertura del Globe Theatre de Nueva York en la calle 46, antiguo cine renovado ahora como el nuevo teatro Lunt-Fontanne. Los dos intérpretes protagonistas y diez actores más viajan con Brook a Nueva York, mientras que el resto del reparto es contratado en un nuevo *casting*. Los cambios realizados por el director no afectarán solo al reparto, también el texto es modificado en base a las diferencias entre el público inglés y el estadounidense. El deseo de realizar diferentes aproximaciones dependiendo del público al que va dirigida la obra no es algo nuevo en Brook. En este caso, el discurso final de la denuncia es eliminado de la obra para su estreno en la ciudad de Nueva York. También realiza Brook ajustes en la edad del personaje protagonista. En Inglaterra, el papel interpretado por Peter Woodthorpe, todavía en sus veinte, es interpretado por el actor como un hombre maduro con la ayuda de una peluca gris. En Nueva York, en cambio, conserva su propia edad, y por lo tanto queda despojado de caracterización adicional. Otra versión con mucho menos diálogo y mayor acción será asimismo realizada para su exhibición en Stratford³.

Los ensayos en la ciudad de Nueva York tienen lugar bajo los techos de un teatro situado en la zona de New Amsterdam, concretamente en la calle 42. Los últimos preparativos se llevan a cabo en Boston, donde se estrena en el Shubert Theatre. Otras funciones llevan la obra incluso a la localidad de New Heaven, condado de Oswego, antes de su estreno en el nuevo Lunt-Fontanne, y posteriormente al Morosco Theatre, de la calle 45 al oeste de Manhattan, donde las representaciones se mantienen hasta el 29 de noviembre de 1958. El 19 de septiembre de 1959 comienza una gira promocionada por el Theatre Guild y la Sociedad Americana de Teatro. Para esta nueva aventura, Alfred Lunt adquiere responsabilidad en la dirección, al tener que guiar a una parte del nuevo reparto, respetando en todo momento la puesta en escena original dirigida por Brook. La gira se realiza durante seis meses por alrededor de diecisiete ciudades, entre las que se encuentran algunas tan importantes como Chicago, Filadelfia o Los Ángeles, y concluye con dos semanas en el City Center de Nueva York. Después de su gran éxito en los Estados Unidos la obra aterriza, por fin, en el Royalty de Londres, el 23 de junio de 1960 (Helfer y Lonely, 1998: 98).

El estreno en Londres resulta aparatoso debido a la complejidad técnica de la propuesta de Brook. A. Álvarez ha sustituido a T. C. Worsley como crítico de teatro en el periódico *The New Statesman* y se ocupa de realizar la reseña del trabajo de Brook. En su opinión, *The Visit* es la historia de un mito que Dürrenmatt ha sabido poner de actualidad. Una crítica que, sin mayores consecuencias, concluye con una reflexión acerca de cómo la corrupción trasciende conceptos como la riqueza o la respetabilidad. Y recalca el monstruoso final que ocurre bajo un veredicto democrático⁴. Para el crítico, Brook es de los pocos directores que logra mantener un estilo sin necesidad de estilizar sus montajes (Hunt y Reeves, 1995: 32), lo que consigue a través de un interesante equilibrio entre esencia y formalidad. A. Álvarez se ha unido a una corriente de críticos que ven en Brook a un director que

3. I tried it different ways. On the English tour, we tried the final speech a total denunciation, but in New York it was the expression of a man without moral courage, who finally did not dare to act upon his convictions. We also changed his age. In England, Peter Woodthorpe, who's still in his twenties, played him as an old man with a grey wig; but in New York he played him his own age —young, energetic and passionate— so his confrontation with Claire and his stubbornness in resisting the arguments of the other citizens became perfect expressions of the intransigence of youth. [...] In Stratford, we introduced a completely new version of the play, with much less text and much more action. Lynn went on trembling, but came off convinced that the new version was better than the old (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 35).

devuelve la calidad perdida a los teatros comerciales de la capital inglesa. Por su parte, Kenneth Tynan ve el montaje como una sátira sobre la democracia burguesa y, al igual que Álvarez, llama la atención sobre el monstruoso veredicto dictado democráticamente (Hunt y Reeves, 1995: 31). La obra destripa, según Tynan, de manera precisa, con quirúrgica precesión y grotesca poesía, aquello que remueve y escandaliza a la audiencia londinense. Opina el crítico que Brook pone en escena un espectáculo controvertido, interpretado por estrellas reconocidas, con una interesante habilidad para combinar el éxito comercial con el compromiso escénico. *The Visit* cuestiona de manera implacable una tradición teatral arcaica, complaciente y estancada de la escena londinense. Constituye, según Tynan, una nueva manera de hacer teatro en cuanto a la forma y al contenido (Hunt y Reeves, 1995: 39). Richard P. Cooke, de *The Wall Street Journal*, opina que Brook hace un uso excesivo de los efectos lumínicos, acentuando sin necesidad los momentos emocionales, y continúa explicando que algo de la terrible fascinación que se filtra a través de lo teatral de su puesta en escena se debe a la manipulación que Brook realiza, al proponer un abandono constante de las figuras sobre un espacio que el crítico considera excesivamente restrictivo⁵. Por otro lado, la reseña realizada por el escritor y crítico de teatro Walter Kerr en las páginas de *The New York Herald Tribune* destaca la suave y sutil inactividad del movimiento de unos personajes, presumiblemente inocentes, ante una situación aparentemente tranquila que termina en un discreto asesinato; todas ellas imágenes del poder insinuador perpetrado por la protagonista⁶. El dramaturgo Gordon Rogoff escribe por su lado un artículo para la revista *Encore* con motivo del estreno de la obra en Nueva York, en el que no ve con buenos ojos ni los cortes, ni los ajustes realizados sobre el original. Aunque no puede más que rendirse al visceral impacto que le provoca la obra, no puede tampoco dejar de pensar en la transgresión efectuada. Habla de un segundo acto precipitado. Tampoco comprende la omisión de importantes pasajes que resultan claves para justificar el comportamiento de los personajes. Y el hecho de que Dürrematt acepte de buena gana los cortes efectuados por Brook y sus colaboradores se justifica, en opinión de Rogoff, por el cheque que el dramaturgo suizo ha debido recibir a cambio⁷.

Con respecto a esta discutida eliminación de partes de la obra, que significa barrer de un plumazo los aspectos grotescos, expresionistas o distanciados, en favor de una propuesta naturalista

4. *The Visit* is a myth made modern. [...] the idea of wealth is as corrupting as the idea of respectability. They [*se refiere a los protagonistas*] begin to live on it; they buy on credit, inevitably, perfect greed casteth out both and love. The scapegoat is democratically voted to death and slaughtered (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 31).

5. Something of the appalling fascination that seeps through the playhouse is due to director Peter Brook's manipulation of abandoned figures in constantly constricting space (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 99).

6. the idle, silky, subtly threatening movement of presumably innocent townfolk as they halt their man's escape by night, the terror of a line of stubborn backs blocking his every turn, the infinitely slow and quiet encircling that ends in a most discreet murder —all are images of insinuating power (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 99).

7. Even while surrendering to the visceral impact of the play, we couldn't help thinking that a fine cutting cob had been working on Dürrenmatt. Arguments seemed to be missing...; the second-act desertion of Schill by the town occurred too quickly. We realized that we were being asked to accept certain motivations and behaviour almost by definition. A barber had been thinning hair; the impression of a full head of hair remained, but important stands were missing.

We are told reliably that Mr. Dürrenmatt agreed to all the changes suggested by his Anglo-American collaborators... We can almost visualize the business transaction as directed by Mr. Brook. The lights are dim... A mass of extras hover in the shady background, occasionally bringing on materials needed for the action: a pair of scissors, a check book, pens and pencils. The script of the play is down stage centre, limp if not quite lifeless. On one side stand the management... on the other the huge imposing figure of the Swiss play-wright, now wearing dark glasses. A faint echo of Beethoven's setting of Schiller's *Ode to Joy* can be heard on the off-stage tape-recorder. The management hands a cheque over the script to the playwright. The playwright, never looking down at the script, gently takes the cheque, places it in his pocket, nods, clicks his heels and begins to move away... we suddenly notice that he is wearing a sleek, black, shiny pair of new shoes. The lights fade Beethoven can't be heard anymore. Curtain (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 37).

dirigida a un público anglosajón, concretamente al estadounidense, Dürrenmatt declara que obedece a una exigencia de Broadway que él no entiende, ya que las grandes figuras de la literatura y el cine americanos son fantásticas y grotescas. Si tanto Mark Twain como Aristófanes, por poner dos ejemplos, satirizan la política y sus historias se conciben con diferentes variables de estilo que llegan incluso al surrealismo, si la literatura puede hacer estas cosas, por qué no habría de poder hacerlo la escena teatral⁸.

Por su parte, Brook explica las dificultades que encuentra a la hora de poner en pie el segundo acto de la obra y que justifican los cortes que se ha visto obligado a realizar. Cuenta el director cómo el segundo acto es el más complicado, porque la evolución de la trama obliga a que muchas de las escenas parezcan repeticiones previsibles. Encuentra una enorme dificultad al escribir nuevas escenas que encajen con sus propuestas escénicas. Habla, por ejemplo, de un nuevo monólogo escrito por Dürrenmatt para el momento en el que se ordena la ropa del funeral, desechado finamente y resuelto con un simple corte⁹. Por otro lado, estas adaptaciones realizadas en el texto, que eliminan para el público anglosajón los planteamientos grotescos y distanciados de la obra de Dürrenmatt, claramente influida por Brecht, son justificados en parte por el cuestionamiento que Brook plantea sobre el propio método *brechtiano*. La pretensión de distanciamiento del director alemán es, en opinión de Brook, una utopía, debido a la imposibilidad de su realización. Es por tanto discutible que Brook hiciera uso del concepto de teatro épico y de la teoría abstracta de Brecht como método de trabajo (Hunt y Reeves, 1995: 38-39). El propio Brook se expresa en estos términos: «El teatro de Brecht se compone de imágenes atractivas dispuestas para creer en la ficción que proponen. Cuando Brecht habla con desprecio de la ilusión, no se refiere a lo que comúnmente entendemos por ilusión, no es eso lo que atacaba. Se refería al efecto que puede provocar una imagen aislada no relacionada con el mensaje del conjunto»¹⁰. Según esta valoración, Brecht no desprecia la ilusión o la identificación del espectador con lo que ocurre en el escenario; Brecht alude al problema que surge al fijar una imagen y su posterior alcance, una vez que su intención o propósito han sido determinados. Hay que recordar además que Brook insiste en que las diferencias culturales entre los distintos públicos hacen necesaria la acomodación de las obras, en este caso a un público anglosajón, en su opinión desconectado emocionalmente de los planteamientos *brechtianos*. Explica: «La obra está escrita en términos épicos y fabulosos. Las producciones realizadas para Francia y Alemania son diferentes a las de Inglaterra y los Estados Unidos debido a las diferencias de tradición teatral de estos países. En cualquier caso, siempre quise contar la historia en términos humanos»¹¹. La discusión se zanja a través de la habilidad del director para adaptar el traje a su medida. Apela a la humanidad de unos personajes, cuya verdad es más importante que cualquier código

8. I do not understand why Broadway is so realistic and naturalistic when the greatest figures in American literature and American films were masters of fantasy and the grotesque. Mark Twain, like Aristophanes and Swift, satirized politics and democracy: his stories are written in every conceivable style, including surrealism. If modern literature can do it, why can't the stage? (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 36).

9. I found the second act the most difficult to direct. Act I was sheer story-telling and all we had to do with Act III was to trim it so it would move more quickly and more starkly to its conclusion. However, in the second act, Schill starts out by being self-satisfied and ends up by being submissive and it is necessary to show this slow and subtle development; but many of the scenes are repetitious and all are on the same tone and are predictable. Also there were too many scenes on the balcony that added nothing to the play. I asked Maurice Valency to write a big scene for the Lunts in order to bring the principals on, but we finally dropped it. We tried another scene in which Claire visited a tailor to order the funeral clothes, and for which Dürrenmatt wrote her a monologue. That, too, we dropped. Finally we solved it by judicious cutting (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 36-37).

10. The Brecht theatre is a rich compound of images appealing for our belief. When Brecht spoke contemptuously of illusion, this was not what he was attacking. He meant the single sustained picture, the statement that continued after its purpose had been served —like the painted tree (*apud* Kustow, 2005: 95).

estilístico al que tengan que estar sometidos. Es cierto que de *The Visit* es el primer drama moderno que dirige Brook que realmente cuestiona, tanto en el contenido como en la forma, las certezas que dominan la esfera teatral para la que el director trabaja. Es todavía un tiempo en el que ni los profesionales del teatro ni sus audiencias entienden plenamente el teatro épico por el que Brecht apuesta y que trata de echar abajo toda forma de teatro burgués e ilusionista, ese que ha quedado establecido como un hábito indiscutible. El dramaturgo alemán apela a una ideología marxista para la escena. Afirma que Karl Marx es alguien que habría comprendido perfectamente sus propuestas. Marx cree en la *dialéctica*, colisión de las contradicciones, por ejemplo, entre las palabras y los actos de las personas. Su teoría del «materialismo dialéctico» le sirve para explicar la historia de la humanidad como una lucha de clases e intereses económicos. En este sentido, el teatro de Brecht es para Brook un claro punto de referencia. Sin embargo, como se ha dicho, Brook tiene sus reservas acerca de la metodología de trabajo y no queda claro que esté realmente interesado en utilizar técnicas *brechtianas*, aunque algunos críticos apoyen esta teoría (Hunt y Reeves, 1995: 38). Por otro lado, atendiendo a los comentarios que Brook realiza sobre la dramaturgia de Dürrenmatt, se deduce que identifica el teatro épico con el expresionismo cuando afirma que este poco tiene que ver con la audiencia anglosajona. Así, afirma Brook que la obra Dürrenmatt contiene elementos que llevan implícita una gran carga cómica que se vislumbra a través de la farsa y el humor grotesco que tuvo que eliminar¹².

El teatro de Brook recibió, según algunos críticos, influencias del teatro de Brecht. Así por ejemplo, resaltan estos críticos las influencias del arte oriental, claras en el teatro de Brecht, de las que Brook terminará en el futuro plenamente contaminado. Para Brook, Brecht ha hecho en favor de la actuación algo parecido a lo que Craig ha hecho por el diseño escénico (Hunt y Reeves, 1995: 42-43), y por lo tanto la admiración que siente el director inglés por el dramaturgo y director alemán se encuentra fuera de toda duda. Sin embargo, el desinterés de Brook por las teorías de Brecht, y en general por las nuevas teorías críticas de vanguardia, provoca, según ciertos críticos, debido a la gran influencia del director dentro de la profesión, un empobrecimiento significativo del teatro inglés de la época. Aunque Brook sí apuesta por un cierto teatro de compromiso político, no muestra realmente un claro interés por formas revolucionarias, como las que se producen en grupos teatrales de la Unión Soviética o Alemania, cuyos inicios se remontan a las décadas de los veinte y los treinta.

Aunque no en un sentido radical, sí es cierto que *The Visit* produce un impacto considerable en Londres. Las nuevas voces de un drama contestatario que se oponen a las reglas de los maestros tradicionales calan en el panorama de la escena teatral londinense. La compañía de H. M. Tennent Ltd., para la que Brook trabaja, se encuentra en la cresta de una ola que crece como la espuma (Kustow, 2005: 96): grandes éxitos unidos a un teatro de calidad que no descuida su compromiso social. Aunque Brook contribuye de manera considerable a esta nueva forma de hacer teatro, no tiene la intención de permanecer a las órdenes de estos productores, lo que le lleva a desvincularse de los *clubs* de la llamada cultura revolucionaria, tal vez para evitar ser encasillado en una forma concreta de dirigir y poder seguir así en la búsqueda de aquello que intuye ha de ser su propio camino.

11. The play is written in epic and fabulous terms: the productions of the play in Germany and France differ vastly from those in England and America because of the different cultural and theatrical traditions in each country. So I did not try for a detached alienation from the audience, I wanted to tell the story in heightened human terms (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 40).

12. Out-and-out expressionism has very little meaning for Anglo-Saxon audiences. Dürrenmatt also put a heavy layer of farce and cabaret humor into the play. These and the grotesque we had to take out (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 35).

17 de julio de 1958

IRMA LA DOUCE

MÚSICA: Marguerite Monnot
TEXTO Y CANCIONES: Alexandre Breffort
ADAPTACIÓN: Julian More, David Heneker y Monty Norman
Londres: Lyric Theatre
- 1512 representaciones -

Director: Peter Brook / Vestuario y escenografía: Rolf Gérard /
Coreografía: John Heawood / Orquestación: Andre Popp / Arreglos vocales: Bert Waller /
Director de orquesta: Sydney Williams / Productores: Donald Albery, H. M. Tennent

REPARTO

Bob-le-Hotu: Clive Revill / Irma la Douce: Elizabeth Seal / Hombre con una gramola:
Howard Short / Jojo-les-Yeux-Sales: David Evans / Roberto-les-Diams: Ronal Barker /
Persil-le-Noir: Frank Olegario / Frangipane: Gary Raymond / Polyte-le-Mou: John East /
Nestor-le-Fripe: Keith Michell / Inspector de policia: Julian Orchard
/ M. Bougne: William Thorburn / Consul para la ejecución: Howard Short
/ Consul para la defensa: Harry Coodier / Ab Usher: Roy Evans / Un hombre honesto:
Roy Desmond / Primer carcelero: Harry Goodier / Segundo carcelero: William Thorburn /
Tercer carcelero: Howard Short / Un sacerdote: Roy Evans / Un inspector de hacienda:
Harry Goddier / Un poli: Howard Short / Otro poli: Bill Morgan /

y

Policía, Admiradores de Irma, Prisioneros

-

29 de septiembre de 1960

ESTRENO EN NUEVA YORK

Nueva York: Plymouth Theatre

- 524 representaciones -

Director: Peter Brook / Vestuario y escenografía: Rolf Gérard /
Coreografía: Onna White /
Orquestación: Andre Popp / Arreglos vocales: Bert Waller /
Director de orquesta: Sydney Williams / Productores: David Merrick

REPARTO

Bob-le-Hotu: Clive Revill / Irma la Douce: Elizabeth Seal / Hombre con una gramola: Eddie
Gasper / Jojo-les-Yeux-Sales: Zack Matalon / Roberto-les-Diams: Aric Lavie / Persil-le-Noir:
Osborne Smith / Frangipane: Estuart Damon / Polyte-le-Mou: Fred Gwynne / Nestor-le-
Fripe: Keith Michell / Inspector de policia: George S. Irving / M. Bougne: George Del Monte
/ Cónsul para la ejecución: Rico Froehlich / Cónsul para la defensa: Rudy Tronto / Ab Usher:
Eliot Gould / Un hombre honesto: Joe Rocco / Primer carcelero: Elliot Gould / Segundo
carcelero: George Del Monte / Tercer carcelero: Rico Froehlich / Un sacerdote: Eliot Gould /
Un inspector de hacienda: Rudy Tronto

y

Policía, Admiradores de Irma, Prisioneros

Irma la douce es una comedia musical en dos actos, con libreto de Alexandre Breffort y música de Marguerite Monnot, que Brook descubre por casualidad en un teatro alternativo a las afueras de París alejado de las luces de los grandes bulevares. La producción corre a cargo de Binkie Beaumont y Donald Albery a los que Brook previamente seduce y convence para que apuesten por un proyecto cuyo grado de riesgo es bastante elevado.

En la obra, Néstor es un joven estudiante de derecho que se enamora de una prostituta llamada Irma. Néstor es celoso y quiere conseguir que Irma le sea fiel. Es entonces que se disfraza y se hace pasar por un anciano *lord* inglés y se convierte en su único cliente y medio de vida... ¿Pero qué puede hacer cuando Irma asegura que el hombre al que ama y de quien se ha enamorado no es él sino el viejo *lord*, es decir, su *alter ego*? La respuesta consiste en perpetrar un imaginario crimen que elimine a su rival.

La puesta en escena de Brook fracasa en Brighton, teniendo en cambio un notable éxito en Bournemouth antes de su estreno en Londres el 17 de julio de 1958 en el Lyric Theatre, donde se mantiene cuatro años en cartel. El montaje es recibido de manera positiva por la crítica. Como ejemplos, *Theatre World Annual* escribe en sus páginas: «En la medida en que los ingleses son siempre capaces de interpretar las delicados matices del humor y la sátira franceses, Peter Brook, con una inspirada puesta en escena, nos seduce con su versión de *Irma la douce*»¹. Milton Shulman, para *The Evening Standard*, declara: «La producción de Brook es un milagro de colores cambiantes, de luces parpadeantes y de juegos animados que se descubren poco a poco hasta crear la atmósfera que desemboca en la hilaridad que exige la obra»². Y, en la misma línea, Kenneth Tynan habla de un maravilloso espectáculo lleno de magia y fantasía (Hunt y Reeves, 1995: 9).

Una parte del reparto, compuesta por Elizabeth Seal, Clive Revill y algún otro actor, viaja con Brook a Nueva York para el estreno de la obra en Broadway, mientras que el resto del equipo es contratado en un nuevo *casting*. La propuesta de Brook tiene de nuevo un gran éxito aun cuando no cuenta con grandes estrellas de la cartelera musical (Kustow, 2005: 104-105). El número de representaciones, aunque no alcanza a las conseguidas en la capital inglesa, será también elevado, 524, frente a las 1512 ofrecidas en la ciudad de Londres. Y en cuanto a la crítica neoyorquina, Richard Watts habla de un espectáculo que es más que una colección de buenos números individuales y cuya principal virtud como obra de teatro musical es que ha tomado los materiales del cinismo, el sentimentalismo y la preocupación sexual³. La interpretación de los actores y el trabajo de dirección son elogiados de manera unánime, George Oppenheimer, para *The Newsday*, habla de un triunfo sobre el material de origen y Whitney Bolton, para el *The Morning Telegraph*, describe una puesta en escena tan embriagadora como un buen vino francés⁴.

1. Insofar as the English are ever able to interpret the delicate nuances of French humour and satire, Peter Brook, with an inspired stage presentation, succeeded in his version of *Irma-la-Douce* (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 102).

2. Brook's production is a miracle of shifting colors, blinking lights and animated sets that drip with atmosphere and get more laughs than the lines (*ib.*).

3. *Irma La Douce* is more than a collection of good individual numbers. Its chief virtue as a musical play is that it has taken the materials of cynicism, sentimentality, and sexual preoccupation (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 102).

4. confer the lion's share of the credit on Peter Brook, whose staging is as heady as a fine dry French wine (*ib.*).

8 de diciembre de 1959

THE FIGHTING COCK
L'HURLUBERLU OU LE RÉACTIONNAIRE AMOUREUX

AUTOR: Jean Anouilh

TRADUCCIÓN Y ADAPTACIÓN: Lucienne Hill

Nueva York: ANTA Theatre

- 87 representaciones -

Presentado por Kermit Bloomgarden Productions, Inc.

Director: Peter Brook / Escenografía y vestuario: Rolf Gérard / Iluminación: Howard Bay

REPARTO

El general: Rex Harrison / El doctor: Geoffrey Lumb / Toto: Claude Gersene / Marie Christine: Judy Sanford / Hijo de Milkman: Rhoden Streeter / Milkman: Roger De Koven / Padre Gregory: Michael Gough / Sophie: Margo Andeers / Tarquin Edward Mandingales: Roddy McDowall / Bise: Jane Lillig / Aglae: Natasha Parry / Lebelluc: Arthur Treacher / Michepain: Gerald Hiken / Baron Henri Belazor: Alan McNaughton

SUPLENTES

Aglae, Bise: Elizabeth Hubbard / Milkman: Bill Howe / Sophie, Marie Christine: Avra Petrides / Sacerdote, Doctor: Roger De Koven / Lebelluc, Baron, Michepain: Don Doherty

Antes del comienzo de la década de los sesenta, Brook dirige de nuevo un texto de Jean Anouilh, *L'hurluberlu ou le réactionnaire amoureux*. La obra ya ha sido estrenada en París el 5 de febrero de 1959 en el Théâtre des Champs-Élysées antes de que Brook la ponga en escena. La versión de Brook se traduce al inglés como *The Fighting Cock* y se estrena el 8 de diciembre de 1959 en la ciudad de Nueva York, en el ANTA Theatre, de la cartelera de Broadway, interpretada por Rex Harrison y la mujer de Brook, Natasha Parry.

La obra narra las vicisitudes de un general del ejército francés retirado después de la Segunda Guerra Mundial, que se convierte en un dudoso héroe después de una serie de extraños e inexplicables acontecimientos. El general es presentado como un hombre de una mentalidad retorcida, amarga y excéntrica que es incapaz de sobreponerse a los avances del mundo moderno. Esta actitud reaccionaria le hace caer en una enorme amargura cuando no puede tolerar el comportamiento de sus familiares y amigos.

La producción es bien recibida en la cartelera de Broadway, tanto por el público como por una crítica, que elogia las interpretaciones del reparto así como la puesta en escena. La parte negativa se centra los problemas de traducción. A este respecto, Lucienne Hill cree que no consigue focalizar de manera clara la temática del espectáculo y resalta la ausencia de unidad de una dramaturgia que hace que la obra resulte por momentos aburrida, oscura y confusa. John Chapman para *The Daily News*, Hobe Morrison para *Variety* y John McClain para el *The New York Journal-American* coinciden en este asunto. Lo mismo ocurre con las opiniones volcadas en el *Newark Evening News* por Rowland Field y el artículo escrito por Thomas Dash para *Women's Wear Daily*. En ambos casos, se habla de

una traducción que deja mucho que desear. En el apartado de los elogios, Morrison destaca una puesta en escena y una dirección de altura; en definitiva, una obra maestra que no se debe a las páginas del texto traducido¹. En *The New York Times*, Brooks Atkinson admira tanto la obra como la habilidad del director a la hora de tejer su puesta en escena y llenarla de una vida repleta de contrastes². En cuanto a las críticas negativas, que no son la tónica general, destaca la de Walter Kerr, para *The New York Herald Tribune*, que cree que el juego que el director propone no ha encontrado un claro centro de gravedad: estados de ánimo tangenciales, gestos demasiado etéreos y sin claros propósitos que obligan al espectador a mirar desde un lugar ambiguo, nunca en la dirección correcta para percibir un sentido global de lo que el espectáculo propone³. En definitiva, la obra constituye un paso más en la carrera nacional e internacional de un director que avanza imparable hacia las cimas del éxito.

Inquieto y reacio al encasillamiento, Brook se esfuerza por mantener un desconcertante juego de apariencias dirigiendo un teatro comercial que combina con el montaje de textos comprometidos y menos complacientes. Fuertes contradicciones e inquietudes le mantienen en un equilibrio que consiste en estar dividido entre el impulso de provocar una ruptura radical y el inevitable compromiso de hacer las concesiones oportunas para que sus trabajos puedan estrenarse. En uno de sus artículos para el *Encore* en 1959, acerca del teatro contemporáneo, Brook da una idea de lo que pasa por su cabeza a este respecto. En él habla de un teatro contemporáneo en situación catastrófica. Le dedica calificativos como débil, acuoso, repetitivo, monótono e incluso tonto y estúpido. Se pregunta por qué no hay obras que sean el reflejo de fuertes emociones, obras dinámicas llenas de contrastes que muestren los conflictos del ser humano en toda su crudeza, sin remilgos ni censura. La tragedia, el misterio, la esperanza y desesperanza del mundo en el que vivimos. No encuentra diferencias entre ofrecer el color de la poesía de los clásicos o la monótona prosa del teatro contemporáneo. Se pregunta por qué nadie sigue la senda del teatro propuesto por Brecht. Por qué los actores ingleses son tan perezosos y faltos de pasión. Por qué se desperdicia el talento y la buena práctica en quejas inútiles que no conducen a ningún sitio. No obstante, cree Brook que el causante de estos problemas no es ni una persona en particular ni un grupo de individuos que poseen el poder sobre el teatro que se produce en Inglaterra. El culpable, para Brook, está profundamente enterrado en el sistema, es un problema de la crisis de su cultura. El director concluye su artículo preguntándose dónde está la vanguardia teatral. Dónde se encuentra la posibilidad de llevar a cabo proyectos desastrosos que permitan la equivocación como medio para el avance. Y afirma que para hacer frente a nuevas audiencias, primero hay que estar dispuesto a enfrentarse a una posición de asientos vacíos y asumir sus consecuencias⁴.

1. Peter Brook's staging is masterful... With less than brilliant direction, *The Fighting Cock* might seem an absurd charade, more in the nature of a high school theatrical than a quality Broadway production. But Brook's staging is inspired, sensitive, and expertly controlled, and the overall performance is a masterpiece of humor and pathos (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 104).

2. has woven all its contrasting moods into a pattern of living (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 104).

3. ...what the play did not find, at least as Peter Brook has interpreted it, is a center of gravity. Its moods are tangents; its gestures fly through the air without clear aim; there is no solid vantage point from which we can sit and look at the sputtering Roman candles that are always going off just before we have turned our heads in the right direction (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 105).

4. The theatre is on a catastrophically low level: weak, watery, repetitive, drab and silly. Why are there no plays that reflect the excitement, the movement, the change, the conflict, the tragedy, the mystery, the hope, and the emancipation, of the highly dramatic moment of world's history in which we live? Why are we given the choice between colour and poetry in the classics, or drab prose in contemporary drama? Why has no one followed on Brecht's track? Why our actors are lazy and passionless: why do so few of them do more than two hours a day: why do so few of them think theatre, dream theatre, fight for theatre, above all practice theatre in the spare time at their disposal? Why is the talent in this country —and the goodwill— frittered away in a mixture of ineffectual grumbling and deep complacency? I think that to find the causes one must not look for individual villains or for a race of villains: I think the villain is deeply buried in the system: it lies in laws that operate at almost all levels. [...]

Where is the vanguard of the theatre? Where can one see disastrous experiments from which authors can develop away from the dying forms of the present day? To face new audiences we must first be in a position to face empty seats.

19 de marzo de 1960

LE BALCON

AUTOR: Jean Genet

París: Théâtre Gymnase

- Limitado a 50 representaciones -

Con el comienzo de la década de los sesenta, Brook asume la dirección de uno de los textos más controvertidos del moderno teatro francés: *Le balcon*, de Jean Genet. Escrita en 1958, la obra despliega con sabiduría deslumbrante las convicciones que el dramaturgo francés tiene acerca de la vida, no como metáfora o como sueño, sino como una verdadera conspiración de ilusiones y carnaval de servidumbres (Kustow, 2005: 106).

Le balcon es el nombre de una distinguida casa de citas que dispone de un hermoso balcón. Allí los clientes, de la alta burguesía, acuden y escenifican sus fantasías eróticas con las prostitutas. El repertorio de fantasías, lo que llaman su liturgia, consiste, entre otros menesteres, en asumir los roles de las tres figuras más importantes del orden social: el Obispo, el Juez y el General y los estamentos que representan. Asumen e interpretan un juego de apariencias situados en las distintas habitaciones del prostíbulo, al tiempo que en la calle se lleva cabo una revolución que amenaza con destruir los poderes políticos establecidos e incluso el propio burdel. La obra pone en evidencia la preocupación de su autor por «del contraste entre realidad y apariencia, [...] el valor y la importancia del reflejo» (Iñarrea Las Heras, 1995: 1). Jean Genet se ha consagrado como el dramaturgo del reflejo y la imagen, que es la manera en que entiende la realidad que lo rodea. El drama representa el carácter dual de un conflicto sangriento entre dos mundos irreconciliables: la fantasía de la representación teatral y la propia realidad del un ser humano que lucha por mantener su autenticidad (*ib.*: 3).

Después de pasar sin éxito por las manos de los directores y productores alternativos más importantes de París, la actriz Marie Bell (1900-1985), reconocida sobre todo por interpretar a las grandes heroínas trágicas de las obras de Racine en la *Comédie française*, se hace cargo del proyecto para su estreno en la capital francesa. Además de en otras cuestiones, Marie Bell tiene especial interés en interpretar al personaje principal, la *madame* del prostíbulo.

El estreno de *Le balcon* se prevé en un principio para el otoño de 1958 en el Théâtre Antoine, pero pasarán dos años hasta que la obra pueda estrenarse finalmente el 19 de marzo de 1960 en el Théâtre du Gymnase, un antiguo y elegante edificio del siglo XIX. Aparentemente, el proyecto encaja dentro de los procesos habituales en los que se desarrolla el teatro comercial. No obstante, el ideal de Genet exige que su texto sea puesto en escena por un grupo homogéneo de personas que trabajen juntas durante varios años con el fin de dominar un nuevo estilo absolutamente distinto a lo que es habitual en la esfera del teatro profesional. Brook, ante este tipo de demandas, y debido a un interés personal, consigue alterar ligeramente el modelo estándar de producción y sus métodos de trabajo. Logra formar algo parecido a una compañía. Experimenta el placer que supone trabajar sin excesiva presión por parte de los productores; dispone del tiempo necesario para realizar un *casting* en condiciones y organiza un calendario de ensayos más dilatado que le permite resolver los

entresijos del texto empleando una herramienta para los ensayos con la que nunca hasta el momento había trabajado llamada «improvisación».

Genet, que iba a colaborar en el proceso, desaparece sin dar explicaciones al comienzo de los ensayos. Marie Bell excusa su partida, y es la única que mantiene contacto con el dramaturgo; en una de sus conversaciones la actriz pregunta a Genet si está interesado en hablar con Brook, a lo que Genet responde de manera contundente que Brook es una persona a la que nunca ha podido soportar¹. Genet se niega a colaborar en el proyecto y muestra su rechazo tanto por la personalidad como por el trabajo del director inglés.

Al margen de estas cuestiones, la obra provoca un gran escándalo y la polémica no se hace esperar. La policía tiene que intervenir para sofocar las revueltas que se producen tanto dentro como fuera del teatro. El espectáculo se califica como subversivo y repugnante. Jean-Jaques Gautier pone de manifiesto en *Le Figaro* la premeditada intencionalidad de una obra que busca el escándalo. La califica de pesadilla frenética, demente y morbosa; pretenciosa y con un enorme deseo de desagradar; obscena e incomparable con anteriores obras de Genet². Gautier termina su artículo hablando de lo que en su opinión es la fragmentación entre la forma y el contenido que sufre el teatro contemporáneo. Califica la obra de monumento a la gloria de la confusión: patética, llena de falsa poesía, sexualmente obsesiva, turbia en todas sus formas y con una clara incapacidad de sus autores (tanto el director como el dramaturgo) para expresar sus ideas con claridad³. B. Poirot-Delpech, para el periódico *Le Monde*, destaca cómo unas pocas escenas gráficamente indecentes han hecho las delicias de los *fans* del sacrilegio y de los *snobs* anticonformistas. Poirot-Delpech condena el trabajo por completo. En su opinión, Genet no busca escandalizar sino que él mismo es un escándalo viviente casado de manera fiel con el significado de su arrogante simbología. En cuanto a los actores, opina que dejan ver a través de sus interpretaciones la influencia de una extraña inteligencia⁴.

Cuando la obra viaja a Londres, lejos del escándalo producido en la capital francesa, se recibe de manera tranquila y relajada en un *club* de la escena alternativa con producción de Peter Zadek y con cierta frialdad por parte de la censura de Lord Chamberlain.

La puesta en escena de Brook nunca es reconocida por Genet, quien en todo momento se manifiesta en contra del resultado (Kustow, 2005: 107). En cualquier caso, el espectáculo es un revulsivo que abre nuevas perspectivas en el panorama de la cartelera parisina para Brook, a quien ya se empieza a considerar como un referente indiscutible a nivel internacional. En el periódico *Le Figaro* se podrá leer años más tarde un titular que lo califica como uno de los más grandes directores británicos y probablemente el más demandado del momento⁵. Brook continúa publicando artículos y críticas sobre cine y teatro para la revista *Encore*. A petición de su director, reseña uno de

1. Would you like to speak to Peter? On no account. You know he's someone I never could bear (*apud* Kustow, 2005: 108).

2. A Frenzied, nightmarish, demented, morbid work, [...] a stunning migraine, [...] scandal-seeking [...] sinks into such obscure pretentiousness, [...] just one enormous solemnity, [with] a huge desire to displease, a monotony sufficient to arouse obscenities, a sad indulgence with none of the striking poetic elements of [Genet's] other works (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 106).

3. No more than an abracadabrant monument to the glory of confusion, pathos, false poetry, sexual obsession, a muddying of all its forms and, above all, a total inability of authors to express their thoughts with clarity, whatever they are (*ib.*).

4. a few graphically indecent scenes, the fans of sacrilege and the anti-conformist snobs mechanically calling out "Genius" Genet is not looking to shock... he is a living scandal, [...] married his arrogant symbols... One senses, in the frenzy that the actors give in return, that they have had the support of a rare intelligence (*ib.*).

5. Peter Brook, one of the greatest English directors, and probably the one in greatest demand at the present time (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 124).

los montajes más polémicos del año: *Happy Days*, de Samuel Beckett, (puesto en escena años más tarde por el propio Brook con su mujer Natasha Parry) dirigido por Alan Schneider y estrenado en la ciudad de Nueva York, del que alaba lo que para él es una obra dramática perfecta, completa en sí misma, simbólica sin simbolismo, que no dice, que no dicta, que no alecciona sino que insinúa. Brook encuentra en la obra una nebulosa, una corriente sin forma que, al igual que en los grandes poetas, existe previamente en la mente de su autor. Ciertamente una obra de teatro que habla sobre el hombre, de sus posibilidades perdidas, de cómo deja escapar la vida y cómo es arrojado al mundo sin concesiones. Trágica y cómica a un tiempo, muestra el cuerpo de un ser humano paralizado que va quedando inútil. No obstante ese cuerpo solo parece ser consciente de lo afortunado que es estar vivo. Ofrece una imagen del ser humano contemporáneo sin cesar de sonreír, no una sonrisa que pretende ocultar un corazón roto, sino porque nadie le ha informado de que su corazón hace mucho que dejó de latir. A diferencia de otras obras de Beckett, continúa Brook, esta no nos habla solo de la caída del ser humano, sino que asalta a la dejadez de nuestras conciencias⁶. *Happy Days*, curiosamente no será bien acogida por la audiencia neoyorquina, lo que demuestra, en opinión de Brook, la ceguera contemporánea, ajena al significado metafórico del mundo de Beckett. El director aprovecha finalmente esta idea y extiende su imagen a una crítica de la cultura norteamericana al hablar de los rápidos productos de consumo, de las películas que en dos horas de duración encuentran la solución a los problemas del mundo, afirmando que son portadoras de un optimismo superficial y mentiroso en el que basan su esperanza, y cuyas producciones son apoyadas por políticos que ríen de oreja a oreja obviando que son capitanes de un barco que hace aguas por todas partes⁷.

6. Beckett at his finest seems to have the power of casting a stage picture, a stage relationship, a stage machine from his most intense experiences that in a flash, inspired, exists, stands there complete in itself, not telling not dictating, symbolic without symbolism.

Before *Oedipus* and *Hamlet* were born in their authors' minds all the qualities these characters reflect must have been in existence as nebulous formless currents of experience. Then came a powerful generative act —and characters appeared giving shape and substance to these abstractions. Hamlet is there: we can refer to him. Suddenly Jimmy Porter is there —we can't throw him off. And Beckett's *Vladimir and Estragon*, or his bosomy, cheery Winnie in *Happy Days*— once imagined and embodied, they can't be thrown off, they become part of our "field of reference". Certainly this is a play about man throwing his life away: it is a play about possibilities lost: comically, tragically it shows us man atrophied, paralyzed, three-quarters useless, three-quarters dead —but grotesquely it shows he is only aware of how lucky he is to be alive. This is a picture of us ourselves endlessly grinning —not as Pagliacci once grinned, to conceal a broken heart— but grinning because no one has told us our heart stopped beating long ago. ...In showing man bereft of most of his organs it is implying that the possibilities were there, are there still, buried, ignored. Unlike the other Beckett plays this is not only a vision of our fallen condition, it is an assault on our blindness (*apud* Kustow, 2005: 130).

7. Here is the audience (and the critics) at any play (or film) which after two hours finds the answers, which glibly asserts that life is good, that here is always hope and that all will be well. Here is Walter Kerr, and the audience of *The Miracle Worker* and *Ike* and most of our politicians grinning from ear to ear and buried up to their necks (*apud* Kustow, 2005: 131).

24 de mayo de 1960

MODERATO CANTABILE

Blanco y negro / 95 min

Italia/Francia

GUIÓN: Gérard Jarlot

Basado en la novela de Marguerite Duras

Cannes: Festival de cine de Cannes

Londres: octubre de 1960

Estados Unidos: enero de 1964

PRODUCTORA: Documento Film, léna Productions

Director: Peter Brook / Productor: Raoul J. Levey /

Productor asociado: Jacques Companeez /

Fotografía (Cinemascope): Armand Thirard / Edición: Albert Jurgenson / Director de arte:

Jean André / Música: Sonata n.º 4 en Si menor, opus 168, de Antonio Diabelli

REPARTO

Ann Desbaredes: Jeanne Moreau / Chauvin: Jean Paul Belmondo /

Pierre Desbaredes: Didier Haudepin / El asesino (como Valéric): Valerie Dobuzinsky /

Dueño del bar: Pascale de Boysson / Mile. Giraud: Collete Regis

Durante el proceso de ensayos de *Le balcon*, Brook inicia la producción de su primera película en lengua francesa: *Moderato cantabile*. El guion se basa en el texto de Marguerite Duras del mismo título, y tiene como protagonistas a dos estrellas del nuevo cine francés: Jeanne Moreau y Jean Paul Belmondo.

El personaje protagonista es una mujer rica de clase alta que lleva una vida anodina en una aburrida ciudad de provincias. Tiene un hijo al que quiere con locura. Su rutina consiste en acompañarlo a sus clases de piano. Cuando lo recoge pasean por el muelle, mientras lentamente los barcos hacen sonar sus sirenas y se deslizan por el agua. La historia comienza cuando una tarde, en mitad de una de las monótonas y represivas clases de piano, escuchan el grito de una mujer. Se asoman a la ventana y ven cómo los transeúntes, curiosos, van camino de un bar. En el suelo de este bar yace una mujer que ha sido asesinada y un hombre que llora y se aferra al cuerpo de la víctima incapaz de separarse de él ni siquiera cuando aparece la policía. La protagonista sufre un *shock* y queda hipnotizada. Este hecho la deja perturbada. Otro hombre que también ha sido testigo del asesinato entabla amistad con la protagonista. A partir de aquí ambos volverán reiteradamente a la escena del crimen y acabarán entablando una relación amorosa.

Moderato cantabile es quizás uno de los títulos más influyentes y creativos de la carrera cinematográfica de Peter Brook. En opinión de algunos críticos, anticipa temas y técnicas de la *Nouvelle vague*, influenciado claramente por el cine de Godard. Brook utiliza el recurso de la improvisación en el trabajo con los actores y hace un uso de la cámara deliberadamente neutral y distanciado para captar la realidad que surge en los incidentes de dicha improvisación.

El experimento que intentábamos era el de lograr una película sin acción. [...] En este film no pasará nada, nada en absoluto. [...] El experimento consistía en ensayar con los actores, preparar

con ellos una profunda vida interior. Nos pasamos cuatro días caminando por la Gironde, en un café, en una casona desierta, en una plaza, en el *ferry*, reconstruyendo la vida de los personajes antes, después y alrededor del film, como hacen los actores rusos cuando están preparando un Chéjov. Después cuando fotografiábamos los simples episodios de la historia, los actores traían consigo esa elaborada estructura interior. [...] usábamos a ese ser tan singular, el actor, para que generara emociones *reales* que después nosotros filmaríamos en su fortuna exterior.

Peter Brook (1987a: 338)

Micheline Rozan, agente de Jeanne Moreau y amiga de Marguerite Duras, se coloca a la cabeza del proyecto y contrata a Raoul Lévy, famoso por producir películas de Brigitte Bardot (Kustow, 2005: 109). Raoul Lévy por su parte se reúne con posibles inversores a los que indica: «No voy a hacerles leer un guión que de todos modos no entenderían. Voy a darles solamente los nombres de la gente comprometida en el proyecto, y ustedes tendrán que confiar en ellos» (*apud* Brook, 1987a: 335). Brook afirma: «Hicimos la película en siete semanas con un coste alrededor de las 80 000 libras. En Francia este es un presupuesto muy generoso. Pude tener los mejores técnicos y, a pesar de todo lo que uno oye sobre el desorden e ineficiencia latinos, quedó en evidencia un hecho incontestable: debido justamente a que los franceses son tan organizados, tan dúctiles, talentosos, moderados, imaginativos y por encima de todas las cosas flexibles para entender sus propias leyes y regulaciones sindicales, se puede obtener el mismo resultado de una manera infinitamente más rápida y económica que en Inglaterra o en América» (Brook, 1987a: 335).

El *film* es recibido con cierta indiferencia por parte de la crítica, que lo califica de lento y herético. Brook explica: «Cuando mostramos la película terminada en el Festival de Cannes se produjeron la críticas más virulentas. La película desconcertaba, irritaba, incluso provocaba exabruptos de verdadera furia; a la vez recibía de otra gente una calurosa aprobación y un fuerte apoyo» (Brook, 1987a: 341). De tal aprobación y apoyo encontramos un ejemplo en el diario *Le Monde*, cuyas reseñas muestran simpatía por el *film* de Brook. En opinión de su crítico, *Moderato cantabile* es una película que no deja indiferente; de ninguna manera es banal, como tampoco es vulgar, dos calificativos con los que ha sido criticada. Pero dicho esto, curiosamente el artículo de *Le Monde* habla de lo irritante que resulta que la película tenga todos los ingredientes para tener un gran éxito que claramente no consigue: da la impresión de que se necesita muy poco para hacerla prosperar; uno espera escena tras escena con la esperanza de que suceda ese algo que parece estar a punto de estallar, pero que nunca llega¹. Casi las mismas palabras se pueden leer en otra crítica escrita por John Russell. De su recepción en el London Film Festival, *The Times* considera el asunto como un verdadero fracaso, el ejemplo perfecto de cómo no debe llevarse una novela a la gran pantalla. Y en opinión del periódico *The Guardian*, se trata de una película que muestra emociones más que mostrar acontecimientos: la emoción de unos personajes que se enamoran, discuten y se separan. Sin embargo, lo que en otros directores puede ser un acierto, como puede ser el caso de Bresson, no lo es en Brook. Su misterio sin resolver, los enigmas que atraviesan el conflicto, son, para el periodista de *The Guardian* falsos. No parece en su opinión posible compartir la angustia y la miseria de unos personajes a los que se rechaza². Penelope Gilliatt, en *The Observer*, realiza una crítica algo más comprensiva, aunque se acerca mucho a la aparecida en *The Guardian*. La periodista habla de una película fascinada en sí

1. I have sympathy for *Moderato cantabile*, a work that never leaves you indifferent, that is neither banal nor vulgar. I feel a kind of friendship for it, in which esteem has a place. That said, I find it and irritating film. Irritating because one constantly has the impression that very little would be needed to make it a success, that one awaits from scene to scene this "something", which never arrives (*apud* Kustow, 2005: 111).

misma por sus aspectos técnicos, con un recurso narrativo más próximo al reportaje televisivo que a las convenciones cinematográficas. También resalta el hecho poco afortunado de que todo el peso se centra en la relación de unos personajes que no logran transmitir emoción alguna³.

Brook no se muestra indiferente ante estos comentarios. En una entrevista que aparece en *Sight and Sound*, rebate las críticas recibidas y justifica sus decisiones en los siguientes términos:

La gran objeción de la crítica ante *Moderato cantabile* fue que yo no movía la cámara lo suficiente, que me limitaba a ubicarla y a dejar que las cosas pasaran delante de ella, y deducían que esto era debido a que yo provenía del teatro, y que simplemente no sabía hacer otras cosa. En realidad, en eso había mucha premeditación. La cualidad narrativa que tratábamos de capturar en el film no era externa ni tampoco enteramente interior; no se puede decir que los personajes se comporten de determinada manera porque vivan junto al río en una opaca ciudad de provincias, pero tampoco se puede ignorar el modo en que estas condiciones influyen en ello.

De modo que, teniendo ya el paisaje y los actores, estos actores en particular, mi tarea parecía consistir simplemente en ubicar una cámara que no comentara nada; una cámara que hiciera ver al espectador una suerte de registro documental de algo tan intangible que le hiciera sentir que estaba sucediendo. Estos primeros planos [...] no tendrían ningún sentido en el teatro. Shakespeare habría apelado a sus metáforas enormemente potentes para lograr lo que nosotros en el film, tratábamos de comunicar con el peso del silencio [...].

Este particular aspecto documental del hecho de filmar, la captura de algo en el momento en que sucede, se relaciona con el hecho de actuar por lo siguiente: el objetivo es siempre captar esa mirada en los ojos de alguien.

Peter Brook (1987a: 339-340)

Jeanne Moreau gana la Palma de Oro a la mejor actriz en el festival de Cannes, al tiempo que la película es considerada como una de las más controvertidas del año. Sin embargo, esto no ayuda a su difusión en el circuito comercial. Como ejemplo, tendrán que pasar tres años hasta que la película pueda verse en los Estados Unidos. Cuando finalmente se estrena, Bosley Crowther, en *The New York Times*, declara que la película se parece a la sonata de un poema inolvidable. Opina que el suave deambular de la cámara le ofrece un tono melancólico. Como aspectos negativos destaca la débil resolución dramática y la escasa clarificación del carácter de los personajes, así como la falta de acción o complicaciones narrativas. En definitiva, concluye, una película elaborada con gran sensibilidad que sugiere a través de estados de ánimo y no a través de la acción⁴.

2. It is a film about emotions rather than events —the emotions of people who fell in love, discussed their predicament, and parted unfulfilled.

Quite apart from the unsolved mystery —unsolved, that is, except by anyone but the remarkable Bresson— of putting so inward a conflict into moving pictures, there is something very funny about the conflict itself. We do not share the high-pitched misery of Jeanne Moreau and Jean Paul Belmondo because we reject them as people (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 108).

3. This is a film of great technical fascination, shot and cut with a starting composure, and using a narrative technique that is much closer to TV reportage than to the planted hints and flashbacks of cinema; but since the film is totally concentrated upon the relationship between the two people, it matters disastrously that the relationship is never felt (*ib.*).

4. fashioned a slowly ambulating succession of wistful images that have the emotional content of a haunting sonata or a poem. After that starting scene of frenzy, which is filled with superb expectancy, the picture drifts off into a ramble through an uncertain maze of murky moods.

There is little dramatic resolution in this film, little psychological clarification, little action, little plot. It is a very visual, very sensitive elaboration on a mood (*ib.*: 109).

6 de noviembre de 1962

KING LEAR

AUTOR: William Shakespeare
Stratford: Memorial Theatre
Temporada en Londres: Aldwych Theatre
Desde el 12 de diciembre de 1962
- 72 representaciones -

-
Grand Prix du Théâtre des Nations
(Le Roi Lear) Prix de la Critique, París, 1963

Dirección y puesta en escena: Peter Brook / Escenografía: Kegan Smith / Asistente de arte: Adele Hankey / Asistente de dirección: Charles Marowitz / Lucha escénica: John Barton / Líder de banda musical: Alec Whittaker / Director musical: Brian Priestman / Director musical, Londres: David Taylor

REPARTO

Conde de Kent: Tom Fleming / Conde de Gloucester: Alan Webb / Edmund: James Booth / Lear: Paul Scofield / Goneril: Irene Worth / Duque de Albany: Peter Jeffry / Regan: Patience Collier / Duque de Cornwall: Tony Church / Cordelia: Diana Rigg / Duque de Burgundy: Tony Steedeman / Rey de Francia: Hugh Sullivan / Edgar: Brian Murray / Oswald: Clive Swift / Caballero al servicio de Lear: Michael Murray / Bufón: Alec McCowan / Curan: Philip Brack / Sirviente de Cornwall: Edmond Bennett / Un hombre viejo: Michael Burrell / Doctor: Gareth Morgan / Mensajero de Cordelia: Peter Geddis / Capitán de Edmond: Ian Cullen / Herald: John Corvin / Primer capitán británico: Ian Hewitson / Segundo capitán británico: Gordon Honeycombe

Caballeros, Soldados, Sirvientes

Michael Burrell, John Corvin, Ian Cullen, Peter Geddis, Paul Greenhalgh, Ian Hewitson, Gordon Honeycombe, Martin Jenkins, Ian Lindsay

Músicos

Anthony Chindell, Gilbert Cobbett, Dereck Oldfield, David Richards, Norman Walls

-
18 de mayo de 1963

GIRA EUROPEA

París: Teatro de las Naciones
Berlín oeste, Praga, Budapest, Belgrado,
Bucarest, Varsovia, Helsinki, Leningrado, Moscú...

-
12 de febrero de 1964

GIRA MUNDIAL

18 de mayo de 1964
ESTRENO EN NUEVA YORK
New York State Theatre, Lincoln Center

CAMBIOS EN EL REPARTO

Gloucester: John Laurie / Edmund: Ian Richardson / Albany: Clifford Rose / Regan: Pauline Jamenson / Burgundy: Michael Murray / Rey de Francia: Barry MacGregor / Oswald: Michael Williams

Mi verdadero objetivo es intentar rodearnos de las condiciones que nos permitan, en el teatro actual, lograr lo que Shakespeare lograba en el papel, o sea, hacer coincidir estilo y convenciones completamente distintos sin absolutamente ninguna sensación de incómodo anacronismo.

Peter Brook (1987a: 155)

Durante siglos, y en todo el mundo, Goneril ha sido considerada una mujer mala e hipercrítica. En [la] primera escena ella sale vestida como una serpiente y con los ojos muy maquillados, como la mala, la bruja de los cuentos infantiles. Esa poderosa Irene Worth acoge a su padre —con todo el amor, la rivalidad y la semejanza que una hija puede sentir por su padre— que viene a vivir con ella. Él llega con sus amigos, destroza todo, hace que sus sirvientes se emborrachen y provoquen escándalos cada noche. Goneril, al confrontarlo, te hacía sentir verdaderamente que aquello era intolerable y, de pronto, toda la simpatía que despertaba el padre se traslada a ella. Despierta la compasión. Después, cuando inevitablemente lo echa de su casa, vuelves a entenderla a ella y sentir más compasión por él.

Peter Brook

(Extracto de una entrevista realizada al director por Fietta Jarque, publicada en el diario *El País*, el 5 de mayo de 2012)

Brook dirige *King Lear* para el festival de Stratford-upon-Avon. Son los años sesenta y se están produciendo nuevos e importantes cambios en el teatro europeo. Ha surgido un modo distinto de afrontar la dramaturgia contemporánea de la mano de poetas como Ted Hughes en Inglaterra, Robert Lowell en América, Zbigniew Herber en Polonia y un largo etcétera que conforman la corriente de un fenómeno que el crítico y escritor A. L. Álvarez llama «contra el principio de nobleza» (*against the gentility principle*) (apud Kustow, 2005: 126) y que surge como respuesta a los acontecimientos de una realidad brutal a la que estos artistas no pueden ser indiferentes: Auschwitz, Hiroshima, los conflictos de la Guerra Fría, etc.

Con *King Lear*, Brook realiza una puesta en escena visionaria que marca un punto de inflexión en la forma de afrontar uno de los textos más importantes de Shakespeare. Una tragedia que viaja a través de un túnel oscuro y que, junto con su producción de *Midsummer Night's Dream* de 1970, revoluciona para siempre el modo en que se llevan a escena los textos del gran poeta y dramaturgo inglés.

Lo que Brook hizo con *King Lear* en 1962 responde a su particular concepción del teatro en general y a su personalísima interpretación de esta tragedia. Brook es «creativo» o no es nada, dicho sea en el mejor y en el peor sentido del término. Su *Lear* se asociaba inmediatamente con el teatro del absurdo y de la crueldad. Leggatt no oculta que la producción fue sumamente polémica y cita comentarios hostiles, algunos de los cuales no parecen carecer de fundamento. Personalmente, Leggatt sostiene que esta producción fue para él una de las experiencias teatrales más inolvidables. Algunos de los aspectos más controvertidos han dejado de serlo: el espacio vacío; el vestuario, primitivo pero sin adscripción temporal; la evitación de efectos «realistas» (Gloucester no estaba en Dover, sino en un escenario), etc. Leggatt destaca la austeridad en la presentación y el realce de la crueldad, pero admite que se logró a costa de supresiones textuales significativas. Por citar un ejemplo, Brook eliminaba el consuelo de los criados de Gloucester después que a este le han sacado los ojos. Se puede decir que el texto del infolio

de 1623 también prescinde de este pasaje, pero en el teatro isabelino las representaciones se efectuaban sin interrupción, la supresión adelantaría el encuentro entre Gloucester ciego y su hijo Edgar que viene a continuación. En cambio, Brook eliminaba el pasaje y utilizaría el descanso entre estas dos escenas. Es más, los criados permanecían en escena, pero no consolando a Gloucester, sino empujándole de un lado para otro mientras despejaban el escenario, lo que no tiene justificación en ninguno de los dos textos originales y se opone a lo que figura expresamente en la edición en cuatro (Q). Brook se proponía eliminar o minimizar los aspectos humanitarios y las relaciones paternofiliales y, al llegar el conflicto entre Lear y Goneril, llevaba más lejos que nadie la tradición escénica inglesa que (al parecer ateniéndose al punto de vista interesado de Goneril) convierte el séquito de Lear en una cuadrilla de brutos: en esta producción y más aún después en su versión cinematográfica el séquito parecía la escolta de Atila. Como dice el propio Leggatt, «interpretation became adaptation; the production made a strong clear statement but at the cost of blocking some of the play's own signals».

Ángel Luis Pujante (1992)

Atendiendo al artículo de Pujante, así como a la opinión de otros críticos, se puede afirmar que Brook realiza en su puesta en escena de *King Lear* una arriesgada apuesta en todos los sentidos. En primer lugar, adapta la obra a sus intereses, bloqueando pasajes clave que parecen imprescindibles a ciertos sectores de la tradición. Pero más allá de entrar a discutir los detalles concretos de las manipulaciones efectuadas, lo que es interesante destacar aquí es cómo Brook evita a toda costa una aproximación tradicional al texto que le hubiera llevado a una puesta en escena de tono convencional llena de estereotipos. Por el contrario, el director apuesta por la contemporaneidad de la obra de Shakespeare. Una puesta en escena brutal, poco sentimental y ambientada en un triste e industrializado mundo abstracto que la crítica identifica inmediatamente con los imaginarios de Brecht y Beckett. Según la opinión general, una de las más destacadas e influyentes producciones del director, alabada por su simplicidad y capacidad para captar y expresar sobre el escenario de manera sutil temas delicados y controvertidos. El espacio sonoro empleado por Brook, formado por música concreta, aumenta la fuerza dramática de un espectáculo que muestra en toda su crudeza los horrores de los que son capaces los seres humanos (Helfer y Lonely, 1998: 111).

Lear, rey de Bretaña, anciano autoritario y mal aconsejado, tiene tres hijas: Goneril, mujer del duque de Albany; Regan, mujer del duque de Cornwall; y Cordelia, a cuya mano aspiran el rey de Francia y el duque de Borgoña. Lear reúne a sus hijas en la corte con la intención de dividir su reino que repartirá en tres partes cuyo tamaño dependerá del afecto que ellas demuestren por su persona. Goneril y Regan simulan tenerle sincero afecto y cada una ellas recibe un tercio del reino. Cordelia, modesta y sincera, no quiere expresar el amor que siente por su padre para obtener una parte de la herencia, y responde: «nada». Lear queda decepcionado ante la actitud de su hija y divide la parte que le corresponde a Cordelia entre las otras dos hermanas, bajo la condición de ser mantenido y cuidado por ellas junto con una corte de cien caballeros.

En el montaje de Brook, Paul Scofield da vida a un monarca orgulloso hecho a sí mismo, un guerrero despiadado de carne y hueso con defectos muy humanos. Tampoco sus hijas son reatratadas como seres malvados y caprichosos que actúan sin ninguna justificación. Para el crítico Kenneth Tynant, Brook nos ofrece unos personajes que se muestran reacios a expresarse desde el cliché o a proyectarse desde el estereotipo, dando así su propio punto de vista. Incluso Cordelia se transforma

para mostrarse como una joven impetuosa llena de orgullo. Para muchos críticos, el director es capaz de lograr lo que ningún otro director ha conseguido: desplegar en una misma puesta en escena todo el universo de emociones que encierra el texto (*vid.* Helfer y Lonely, 1998: 112).

Atendiendo a otros aspectos de la producción, observamos cómo Brook evita la ilusión que puedan suscitar los elementos escenográficos. Afirma: «[quiero] lograr un grado de simplificación que permita que las cosas que verdaderamente importan sean evidentes, porque la pieza en sí es suficientemente dura y ardua para que además tengamos que sumarle el problema que supone toda forma de decoración romántica. [...] En *Lear* hay que quitar lo máximo posible» (Brook, 1987a: 154-155). En este sentido, el director despoja el espacio de objetos innecesarios, creando un lugar intemporal y deshumanizado compuesto de paneles grises, losas fabricadas en chapa de cobre y accesorios simples que adquieren de manera deliberada un aspecto primitivo. El efecto de la tormenta lo crean los propios actores desplazándose de un lado a otro del escenario mientras hacen sonar con gran estruendo los trozos de chapa de cobre. Una luz blanca nada cálida es proyectada de manera continua sobre la escena dejando los elementos al descubierto, provocando el efecto de un espacio expresionista austero, absurdo y extraño que nos muestra la tragedia en toda su dimensión (*ib.*). Brook, declara: «*Lear* es bárbara y renacentista» (Brook, 1987a: 154), tiene algo de estos dos periodos tan contradictorios. El problema se encuentra en cómo conseguir «crear una sociedad precristiana que al espectador actual le huelga como perteneciente a un periodo muy temprano de la historia» (*ib.*) pero que, al tiempo, ese mismo momento sugiriera un nivel de desarrollo muy avanzado de su civilización. La puesta en escena adquiere así un tono estático, de ritmo lento y con largas pausas que producen enormes contrastes con los frenéticos estallidos de violencia de *Lear* y sus caballeros volcando mesas mientras se divierten. Por otra parte, el uso de la palabra se realiza con la cadencia justa y una perfecta dicción que da como resultado una claridad en el enunciado que hace la delicia de los espectadores (Helfer y Lonely, 1998: 49).

La mayor parte de la crítica coincide en el alcance e impacto de la producción, aunque a algunos les parezcan excesivas las cuatro horas de duración en las que un desmitificado *Lear* llega a perder su potencial mítico hasta quedar disminuido. Alan Brien, en *Theatre Arts*, describe a un Paul Scofield interpretando a un Rey sin majestad. Logra lo que parece imposible: la creación de un personaje despojado de sus símbolos. Explica que con ello, aunque pueda tratarse de una visión excesivamente parcial, es quizá la primera vez que la obra se dirige realmente a una audiencia moderna. Concluye Brien: «Scofield interpreta a un hombre de carne y hueso»¹. La discusión entre los especialistas se amplía más allá de las reseñas aparecidas en los periódicos. Lo que Brook plantea con su puesta en escena trasciende la simple provocación. La suya es una mirada audaz que obliga a los espectadores a replantearse las ideas preconcebidas acerca del drama y su núcleo filosófico. Así lo expresa Howard Taubman cuando declara que el planteamiento de Brook es enormemente estimulante y provocador: en su aparente sencillez, obliga a examinar de nuevo la obra y a observar su juego de relaciones desde otra perspectiva que estimula, sin duda, la aparición de nuevas ideas al respecto². Por su parte, Harold Hobson, para *The Sunday Times*, declara que teatralmente hablando no nos encontramos dentro de la

1. The guff, grizzled, North-country *Lear* or Paul Scofield is no Lord's anointed majesty, whose authority is divinely approved. [...] [Paul Scofield] achieved what had seemed impossible —the creation of a contemporary out of a symbol. [...] This may be a partisan and partial version of *King Lear*, but it remains the first to speak to a modern audience (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 49).

Almost alone among my critical colleagues I regretted Brook's ruthless clipping of the eagle. And yet I had to agree that the loss of the elemental *Lear* was more than balanced by the discovery of *Lear*, the man of flesh and blood (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 112).

2. But I find Mr. Brook's approach enormously stimulating and provocative. In its very simplicity and baldness it forces one to reexamine the play and rethink one's ideas (*ib.*).

gama normal de colores que podemos identificar, de tal forma que la obra pronto se convierte en un agujero, en una caída precipitada hacia el vacío. Lo que Brook consigue no cayendo en los esperados estereotipos es que podamos reconocer a un Lear que tiene sus raíces en el mundo ordinario. Brook demuestra de manera clara la idea de que el castigo apocalíptico no solo se reserva a los gigantes de la iniquidad y la magnificencia espiritual³. El dramaturgo y crítico teatral Irving Wardle, por su parte, cree que el trabajo de Brook bombardea la tradición desde muchos frentes. Por lo pronto realiza una reevaluación objetiva de la tragedia. Emplea planteamientos de influencias orientales que recuerdan a formas del budismo que la alejan de su tradicional visión cristiana. Tales planteamientos se dejan ver tanto en el vestuario como en los decorados de la puesta en escena, en recursos estéticos como el empleado para escenificar la tormenta, tomado literalmente de la ópera china, así como en la interpretación un tanto impersonal de los actores, que por tratar de evitar clichés se muestran en ocasiones, en opinión de Wardle, inexpresivos. Kenneth Tynan, por su parte, destaca también estas influencias, y describe la puesta en escena de Brook como un cruce entre Brecht y el teatro oriental.

Cuando la producción aterriza en Nueva York, las críticas no se muestran favorables. John Chapman para *The Daily News* escribe que no le parece buena idea la falta de elementos sobre el escenario ya que le despista. Afirma: «Supone una tensión para mí tener que imaginar dónde me encuentro» (Hunt y Reeves, 1995: 49). Walter Kerr, en *The New York Herald Tribune*, cree que «la monotonía se impone en la puesta en escena del Sr. Brook. Probablemente debido a que la compañía lleva demasiado tiempo representando la obra sin dejar ningún soplo de aire fresco para esta representación» (*ib.*). La escritora Susan Sontag afirma que no entiende qué gana Brook yendo en contra de los climas emocionales del texto cuando en su opinión son parte esencial de la obra. Una de las decisiones, para Sontag, más curiosas del director es la opción de mantener todo el tiempo el espacio tan desnudo como iluminado, incluso en el momento de la tormenta⁴. El polifacético Harold Clurman alude al desacierto de la influencia brechtiana en la puesta en escena de Brook. Opina Clurman que la calmada ironía con la que Brecht utiliza sus recursos no se concibe como una negación, sino como una purificación del espíritu que conduce a la comprensión necesaria de la acción. Pero Shakespeare no es Brecht. La fuerza de Shakespeare es inmensa, su lírica abrumadora, despidiendo lava volcánica en cada escena. Su justificación escénica no se concibe a través de la marchitada y razonada propuesta de Brook por mucho que se congratule de mostrar un Lear adaptado a nuestros días⁵. Ante estas críticas, Brook se justifica afirmando que la austeridad de su puesta en escena no es un recurso apropiado para sus representaciones en los Estados Unidos. Su propuesta encuentra su mejor audiencia entre Budapest y Moscú, del mismo modo que sucedió con su gira de *Titus Andronicus*. En este sentido Pujante afirma: «Muy útil resulta el contraste, [...] entre la calurosa recepción de esta producción en Europa

3. It is so much outside the range of normal experience that it soon becomes a bore. This is what Mr. Brook had avoided, it is essential to his purpose that his Lear should [*sic*] be rooted in the ordinary, everyday life of all of us.

Stage is empty but for a side table. One by one Kent, Gloucester and Edmund enter, to the side table, and provide themselves with gloves and other minor accoutrements it is just like a house-party... The only different here is that the guests do not depart, but stay, and Lear enters; and the business at hand... proves to be the division of a kingdom.

Mr. Brook makes us realize, as we rarely do in this play, that apocalyptic punishment is not reserved for giants of spiritual iniquity and magnificence (*ib.*: 112-113).

4. I can't see what is gained by going against the emotional climaxes of the play, [...] the desire to make explicit and to under play which must have led Brook, in one of the most curious choices of the production, to keep the stage fully lit and bare during the storm scenes (*ib.*: 50).

5. The calm irony of Brecht is not intended as negation but as a purification of the spirit which might lead to the understanding required for action. [...] But Shakespeare is not Brecht. Shakespeare's immense force, his overwhelming lyric might, the volcanic life that fires his every scene and speech, are not to be conveyed in the reasoned, shriveled and bleached terms of Peter Brook's staging, impressive though they be... and then, one does not attempt to describe the Himalayas by likening them to the Catskills. [...] Peter Brook is to be congratulated on a Lear made to the measure of our day and the circumstance of modern theatre (*ib.*).

y la frialdad con que fue acogida en los Estados Unidos: los europeos, sobre todo los del Este, pensaban que la obra era “sobre ellos”, mientras que a los americanos el trabajo de Brook no les dijo nada» (Pujante, 1992). En palabras de Brook, las audiencias de los países del este trajeron consigo tres cosas: el amor por la obra en sí, el hambre real por un contacto con el extranjero y, por encima de todo, una experiencia de vida, debido a su historia, que conecta directamente con los asuntos de la obra. La calidad de la atención se expresó en el silencio, la concentración y el respeto que guardaron durante las representaciones y que afectó a los intérpretes de manera muy positiva modificando su forma de actuar. Como consecuencia, los más oscuros pasajes fueron iluminados. La complejidad del idioma por el uso que de él se hace, hizo difícil a veces el entendimiento racional, obligando a que la comunicación se produjera a través de la emoción⁶.

Se sabe que existe un sector de la crítica conservadora que no acepta ciertas soluciones del montaje de Brook, en su opinión injustificadas. Estos críticos se sienten molestos con los cortes efectuados en el texto, opinan que tratar de hallar sentido a estas decisiones parece una empresa imposible de defender. El error de Brook, en su opinión, consiste en dejarse llevar por ciertas intuiciones que le hacen colocar el mundo de la obra en un lugar abstracto que no le corresponde. Una decisión claramente subjetiva relacionada con la atracción de Brook por cuestiones metafísicas y trascendentes. En este sentido, la puesta en escena del director propone un espacio ambiguo que conecta con el mundo de Samuel Beckett. Brook apuesta por un enfoque realista, pero un realismo a menudo relacionado con el absurdo. A su vez la obra está llena de prolongados silencios que le dan un ritmo de pesadilla. Tanto Charles Marowitz, ayudante de Brook, como el propio Brook afirman ver en el mundo de *Lear* la esencia de lo que el dramaturgo irlandés retrata en su obra *Endgame*. Para ambos directores en *Lear* se encuentra el final de los tiempos (Hunt y Reeves, 1995: 51). Brook afirma: «En cierto sentido, su significado es mucho más amplio que cualquier otra obra histórica, hasta tal punto de que solo puede compararse con piezas tan modernas como por ejemplo las de Beckett. [...] *Lear* es para mí el primer exponente del teatro del absurdo, del cual tanto ha tomado la escena dramática moderna» (Brook, 1987a: 154). Por su parte, Charles Marowitz, en un artículo para *The Observer*, afirma que la trama de *Lear* parece sacada de una obra de Samuel Beckett. Explica que la obra es una farsa que ridiculiza la vida, la muerte, la cordura y la ilusión, y estas han sido las cuestiones claves en la producción de Brook. «En las discusiones de los ensayos, nuestro marco de referencia siempre fue Beckett. No es tanto Shakespeare en el estilo de Beckett, como Beckett en el estilo de Shakespeare. Brook siente que la clave del tono desolador de Beckett le fue dado por el despiadado rey Lear. Aunque Beckett no utiliza ningún complot, la producción sin duda parece a veces una viva dramatización del universo *beckettiano*: un paisaje aislado y desolador, falta de empatía, ritmo lento con falta de acción centrado en la futilidad, el agotamiento y la crueldad»⁷. Como contrapunto a esta argumentación, el siempre agudo y mordaz Kenneth Tynan,

6. These audiences brought with them three things: a love for the play itself, real hunger for a contact with foreigners, and, above all, an experience of life in Europe in the last years that enabled them to come directly to the play's painful themes. The quality of the attention that this audience brought expressed itself in silence and concentration, a feeling in the house that affected the actors as though a brilliant light were turned on their work. As a result, the most obscure passages were illuminated, they were played with a complexity of meaning and a find use of the English language that few of the audience could follow, but which all could sense (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 51).

7. This plot from *Lear* is like something out of the plays of Samuel Beckett. The scene is a farce that ridicules life, death, sanity and illusion, it has been the key scene in Brook's production of *King Lear*, and its tone and implications have conditioned all the scenes with it connects. In discussing rehearsals, our frame of reference was always Beckettian...

It is not so much Shakespeare in the style of Beckett as it is Beckett in the style of Shakespeare, for Brook feels that the clue for Beckett's bleakness was given by the merciless *King Lear* (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 113).

Although Beckett has never used such a plot, the production certainly seemed at times to be a vivid dramatization of Beckett's own universe: an isolate and forbidding landscape, a lack of empathy, a slow continuum of action, or non-action, focusing on futility, exhaustion and cruelty (Hunt y Reeves, 1995: 52).

cree que por momentos las medidas no encajan y no hay nada en el espectáculo de Brook que ni remotamente remita al mundo de Beckett. No obstante declara: «cuando el concepto encaja, la producción, abraza directamente la mente del espectador»⁸. El crítico de cine Pauline Kael, realizando un repaso a la versión cinematográfica de 1971, y en relación a este asunto de la influencia del *Endgame* de Beckett en el de *Lear* Brook, se pregunta qué sentido tiene si, como afirma Jean Kott, Beckett para *Endgame* tomó como referente el *Lear* de Shakespeare⁹. Por su parte, Charles Marowitz ofrece algunas pistas sobre el modo en que el mundo *beckettiano* se coloca sobre el escenario en esta propuesta si se atiende a sus aspectos visuales. Explica el director que el mundo de *Lear* se encuentra en un constante estado de descomposición, al igual que el de Beckett. Se muestran láminas oxidadas de metal como símbolo de la corrosión. El vestuario ha sido en su mayor parte elaborado en cuero rudo y desgastado. Como ejemplo, el abrigo de Lear está roído y ennegrecido debido a las condiciones climatológicas. El escueto mobiliario, de madera vieja en bruto, se muestra firme pero en decadencia. Todo ello superpuesto sobre un espacio casi vacío abierto a un gran ciclorama en blanco¹⁰. Esta austeridad apuntada por Marowitz, queda contrastada por una exuberancia innegable, surgida de una clara voluntad de pedir prestado el método de trabajo a muchas y variadas disciplinas del teatro. Así lo apunta Bamber Gascoigne en el *Spectator*. Opina que el efecto de la propuesta de Brook sigue siendo brechtiano en muchas de las escenas. No obstante, no estamos, en su opinión, ante una propuesta doctrinaria, ya que otros estilos se combinan en el montaje. Las grandes escenas nos recuerdan al teatro clásico francés de la época de Racine, con rígidas agrupaciones de marcada formalidad. Múltiples estilos se combinan en la propuesta del director que, sin embargo, no desentonan unos con otros. Quedan unidos por su común aptitud que apuesta por una dramatización estilizada, elegante e intelectual¹¹. Todas estas cuestiones no eliminan la crudeza de otros aspectos de la producción que remiten a la visceralidad del conflicto. Gascoigne recuerda que «desde la primera escena hasta la última estamos ante una obra acerca de seres humanos violentos. *Lear* no es solo una fábula poética». Harlod Hobson, en esta línea de argumentación, afirma: «este es un *Lear* para toda clase de público, y a no ser que la humanidad cambie su rumbo (algo que no parece probable), esto podría pasarle a cualquiera» (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 114).

Es sabido que tanto Brook como Marowitz concuerdan en realizar una aproximación *post-tanislavskiana* en el trabajo con los actores (Hunt y Reeves, 1995: 52). Toman distancia del enfoque emotivo/psicologista y apuestan por un tipo de interpretación más intuitiva. No han pasado dos años desde el rodaje de *Moderato Cantabile* cuando Brook habla sobre el proceso de trabajo llevado a cabo con la actriz Jeanne Moreau:

8. At times the measurements fail to tally; there is nothing remotely Beckettian, for example, in the Edmund-Goneril triangle or the battle scenes. But where the concept fits, as it mostly does, the production burns itself into your mind (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 113).

9. If, as Jan Kott suggested, endgame came out of *Lear*, what purpose does it then serve to base one's *Lear* on Beckett? Doesn't that merely reduce *Lear* to the elements Beckett transformed and made his own, and thus turn Shakespeare into imitation Beckett (Helfer y Lonely, 1998: 113).

10. The world of this *Lear*, like Beckett's is in a constant state of decomposition. The set-pieces consist of geometrical sheets of metal that are ginger with rust and corrosion. The costumes, dominantly leather, have been textured to suggest long and hard wear. The Knight's tabards are peeling with long use; *Lear*'s cape and coat are creased and blackened with time and weather. The furniture is rough wood, once sturdy but now decaying back into its hard, brown grain. Apart from the rust, the leather and the old wood, there is nothing but space giant white flats opening onto a blank cyclorama (Helfer y Lonely, 1998: 113).

11. The effect so far is Brechtian, and it remains so in several scenes throughout the production. Yet the production is by no means doctrinaire. Other styles come in where they suit. The big court scenes seem nearer to a French classical production of Racine, with stark formal groupings held rigidly during a speech. Or again, the storm scene from the East. Peter Brook's lowers three rectangular sheets of metal which tremble in the air while the actors on the empty stage beneath mime their battle with the wind and rain. The precise origins of these various styles may be different—but they do not clash. They are linked by their common attitude to drama—stylised, elegant, intellectual (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 114).

La manera en que el actor profesional promedio encara su papel está basada en los muy positivos principios de Stanislavski: racionaliza, prepara, compone su caracterización. Tiene algún tipo de orientación consciente sobre lo que está haciendo, de manera tal que, en cierto modo, es como el director de cine clásico al ubicar la cámara: el actor «se coloca» así mismo y se dirige, bien, mal o como sea.

Pero Jeanne Moreau: es como un médium; actúa según sus instintos. Intuye algo del personaje y después una parte de ella observa cómo se improvisa con ese primer esbozo intuitivo, y deja que suceda lo que suceda, interviniendo solo ocasionalmente [...] lo que hace es guiar el flujo de la improvisación en vez de obsesionarse con determinar antes de tiempo cuáles son los obstáculos que debe sortear, y el resultado de ello es que su actuación siempre nos reserva una serie interminable de pequeñas sorpresas. En cada toma ni ella ni nadie sabe que va a pasar.

Peter Brook (1987a: 338-339)

Marowitz, no obstante, insiste en la búsqueda de la verdad a la hora de trabajar con los actores. Es el sentimiento lo que ha de ser encontrado en los ensayos. Como afirma Shomit Mitter en su estudio *Systems of Rehearsal*, al igual que ocurrirá ocho años más tarde en *A Midsummer Night's Dream*, hay en este trabajo en *Lear* una intención de fusión entre el texto y el actor (Mitter, 1992: 26). En ambas producciones los actores son requeridos para que sean uno con el personaje, es decir, para que sientan las mismas emociones que sienten sus personajes: actor y personaje son solo uno, aquel que está sobre el escenario. No hay que olvidar que Brook se encuentra en lo que es la antesala de su futuro experimento con el «Teatro de la Crueldad», donde Marowitz planteará la necesidad de usar el método Stanislavski en la exploración actoral bajo las premisas de las teorías de Artaud. Para Marowitz, Artaud necesita a Stanislavski como Dioniso necesita a Apolo. El uno sin el otro son insuficientes, ambos se compensan a la vez que se complementan. Cree que no hay ningún desacuerdo entre el actor del método y el actor *artaudiano*. Ambos se basan en la conciencia para liberar el inconsciente. Pero mientras que el actor del método está encadenado a la motivación racional, el actor *artaudiano* se da cuenta de que la más alta verdad es indemostrable. El actor *artaudiano* necesita a Stanislavski con el fin de verificar la naturaleza de los sentimientos que libera en el proceso creativo, de lo contrario se convierte en víctima de las sensaciones y de los sentimientos que surgen a cada momento de la acción. Incluso el celebrado actor *artaudiano* en trance es responsable del espíritu que habla a través de él. Afirma Marowitz que a un estado de trance se llega de manera metódica. El secreto del estado del médium es saber cuándo ha dejado de lado los mecanismos que lo producen con el fin de superarlos. Y lo mismo es cierto para el actor, este usa tanto el instinto como el intelecto para provocar en él un importante salto como punto de partida¹². Algunos de los métodos usados en los ensayos de *King Lear* vienen de la parte más cerebral del método Stanislavsky, mientras que en *A Midsummer Night's Dream* se abordarán metodologías con un planteamiento más somático e irracional que pondrán en juego una mayor implicación del cuerpo de los actores. Brook explica:

12. There is no fundamental disagreement between the Method actor and Artaudian actor. Both rely on consciousness to release the unconscious, but whereas the Method actor is chained to rational motivation, the Artaudian actor realizes the highest artistic truth is unprovable. [...] The Artaudian actor needs Stanislavski in order to verify the nature of the feelings he is releasing —otherwise he becomes merely a victim of feeling. Even Artaud's celebrated actor-in-trance is responsible to the spirit that is speaking through him. [...] The very state of trance itself is arrived at methodically. The medium's secret is knowing when to let go of the mechanisms that have produced it, in order to transcend them; the same is true for the actor —any actor— who use either intellect or instinct to bring him to an important jumping-off point (apud Williams, 1998: 43).

«el trabajo que se realiza en los ensayos es para descubrir el sentido de aquello que es significativo en el texto. El orden de la actividad realizada sobre el escenario es lo más importante. La acción es el producto del pensamiento» (*apud* Mitter, 1992: 26). En su estudio, Mitter afirma que desde el primer día de ensayo de *King Lear* el director inglés tenía una idea clara de lo que para él era el tema la obra. Cita las palabras del director dirigidas a sus actores, cuando afirma: «*King Lear* trata sobre la visión y la ceguera», y recalca cómo Brook insiste en el hecho de que los ensayos están dirigidos a dar forma a esta idea. El análisis, por tanto, precede a la acción. En su opinión, se hace evidente que la búsqueda de Brook es producto de los ecos grabados en su memoria y que se despiertan tras un concienzudo análisis de la obra. Brook relaciona los temas de exploración expuestos en los ensayos con aquellos previamente analizados. Antes de que los actores hayan pronunciado una sola palabra, la producción ha sido estructurada entre líneas a través de las semánticas asociaciones que se producen con la idea que Brook propone. Hay una continua preocupación en si el verso corresponde con la intención emocional. La razón no solo precede a la acción sino que es el agente indiscutible que verifica el resultado. La razón es la que coteja lo uno con lo otro juzgando su concordancia. Y es la propia razón la que decide quién propone y quién critica, quién juzga y quién demanda (*ib.*: 28). En este sentido Brook afirma que la consistencia de la obra obliga a pensar que todo está ahí por algún propósito¹³. Este propósito debe ser descubierto a través de un análisis constante. Pero también afirma que existe bajo el texto un mundo que hay que descubrir de manera práctica en los ensayos. El material no se agota en sus aspectos objetivos, sino que abre puertas que conducen a otros lugares. Aquí se da un margen de libertad. El texto no ofrece explícitamente toda la información, indica los caminos a seguir, los temas sobre los que es necesario indagar. Brook propone entonces un trabajo a base de improvisaciones para descubrir las piezas que le permitan completar el puzzle que sugiere Shakespeare. El análisis de Mitter concluye que el acceso al mundo de la obra que Brook realiza es teórico, ya que las premisas que se presuponen en el texto deben ser confirmadas en el transcurso de las improvisaciones. Por tanto, en su opinión, el trabajo de la mente precede al trabajo del cuerpo¹⁴. Pero para Brook no existen distinciones. Afirma: «Todo lleva una misma y única dirección: encontrar el campo donde el ritual y una realidad exterior se solapan por completo, variando el punto de partida según las necesidades de cada ocasión»¹⁵. Y no hay que dejar de recordar que existe a su vez una fuente de inspiración en la pintura abstracta: «Mi analogía, [declara Brook], es con la pintura abstracta. Un pintor moderno comienza a trabajar con solo un instinto y una vaga sensación de dirección. Lo mismo ocurre en los ensayos. Lo que se consigue abre un campo de posibilidades. No puedes hacer la cosas como si conocieras todas las respuestas ya que nuevas cuestiones se presentan constantemente y estas exigen de nuevas respuestas que sustituyen a las antiguas»¹⁶.

Lo cierto es que detrás del Brook buscador de la verdad, ya sea a través de la razón o la intuición, o del Brook que busca inspiración en la pintura abstracta y sus métodos de creación, está el director práctico y meticuloso cuyas puestas en escena no tienen nada de azaroso. En un momento

13. The play had such a hard inner consistency that everything must be there for a propose (*apud* Mitter, 1992: 28).

14. The work of the mind precedes the work of the body (Mitter, 1992: 29).

15. To me the direction of the theatre and the direction that I want to explore is one that in one way or another has always interested me. [...] It is a field in which ritual and what one calls outside reality completely overlap (*apud* Williams, 1998: 31).

16. My analogy is with modern painting. A modern painter begins to work with only an instinct and a vague sense of direction. [...] It's the same with rehearsals. What is achieved determines what is to follow, and you can't go about things as if you knew all the answers. New answers are constantly presenting themselves, posing new problems, reversing old solutions, substituting new ones (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 54).

del proceso de ensayos, se dirige a sus actores explicando que después de haber dedicado demasiado tiempo a la estructuración de las escenas individuales, es necesario tener una visión del conjunto. Los actores deben disponerse por tanto a buscar en adelante las conexiones entre escenas. Asimismo alerta de que se ha de tener muchísimo cuidado con el uso de la libertad ya que ha llegado el momento de respetar la cadencia de la palabra que determina el ritmo de la acción. Brook habla de lo que para él son los ajustes necesarios antes de un estreno. Se trata ahora de sentar las bases que orienten la obra hacia su propuesta de dirección. Finalmente afirma que la pelota debe mantenerse en el aire, sin que nunca toque el suelo, de lo contrario la función puede venirse abajo¹⁷. Habla de cómo captar la violencia no de un modo explícito sino apelando a la imaginación del espectador. Hay que colocarlo en un lugar en el que sea capaz de comprender la violencia en su totalidad, de comprender su esencia. Brook propone el concepto de violencia abstracta, del que el director Geoffrey Reeves opina: «es algo extraño que en un siglo donde la realidad concreta ha sido Auschwitz e Hiroshima, pueda pensarse en algo que pueda llamarse violencia abstracta» (Hunt y Reeves, 1995: 44).

Decididamente, Brook delinea los contornos de lo que empieza a ser un hábito en su forma de trabajar. Explica, no sin caer en un sinfín de extrañas contradicciones, que dirigir tiene que ver con no tener ideas preconcebidas, por el contrario consiste en dejarse sorprender por el trabajo práctico colocando la atención en el aquí y ahora, consiste en lograr que todo sea sencillo, aunque no por ello simple. Expone su idea de despojar el escenario de todo lo que le sobra, pero con la paciencia y la determinación con la que un artesano se empeña en dominar su oficio. A estas alturas de su carrera, Brook está convencido de que el análisis y la racionalización excesiva conducen a la imposibilidad de captar una verdad sobre la escena. Se requiere paciencia y determinación además de un trabajo largo en el tiempo. Apela continuamente al crecimiento personal en el plano espiritual que relaciona con el mundo de la escena, y afirma que hay que aceptar la realidad sabiendo que no somos nada ante el infinito (Brook, 1998a:152).

17. We've spent all our time structuring individual scenes and have necessarily the sight of the whole. Now we must begin looking at one scene in relation to the next. [...] And you must all beware of the "law of Falling Inflections." Each time you make a downward inflection the rhythm of a speech comes to a halt. What is happening now is you are ending your last speeches with a downward inflection and so the play comes to a halt after every scene. You must keep the ball in the air being passed from one to the next without a fumble (Hunt, 1999: 55).

9 de enero de 1963

THE PHYSICISTS

AUTOR: Friedrich Dürrenmatt

TRADUCCIÓN: James Kirkup

Londres: Aldwych Theatre

Royal Shakespeare Company

- 68 representaciones -

Director: Peter Brook / Diseño: John Bury / Asistente de dirección:
Robert David MacDonald / Director musical: David Taylor

REPARTO

Inspector Richard Voss: Clive Swift / Matron Marta Boll: Doris Hare / Blocher:
Edmond Bennett / Guhl: John Corvin / Doctor policía: Gordon Honeycombe /
Policia: Peter Geddis, Ian McCulloch / Herbert Georg Beutler: Michael Hordern /
Doktor Mathilde Von Zahnd: Irene Worth / Ernst Heinrich Ernesti: Alan Webb / Frau Lina
Rose: Patience Collier / Oskar Rose: Michael Burrell / Adolf-Freidrich: Paul Greenhalgh /
Wilfried-Kaspar: Ian Lindsay / Jörg-Lukas: Pip Rolls / Johann Wilhelm Möbius:
Cyril Cusack / Efermera Monika Stettler: Diana Rigg / Uwe Sievers: Tony Steedman /
McArthur: Kenneth Gardnier / Murillo: Jonathan Holden

13 de octubre de 1964

ESTRENO EN NUEVA YORK

Nueva York: Martin Beck Teatro

REPARTO

Inspector Richard Voss: Robert Blossom / Matron Marta Boll: Doris Rich /
Blocher: Jack Woods / Guhl: Frank Daly / Doctor policía: Alex Reed / Herbert Georg Beut-
ler: Hume Cronyn / Doktor Mathilde Von Zahnd: Jessica Tandy / Ernst Heinrich Ernesti:
Geroge Voskovec / Frau Lina Rose: Frances Heflin / Oskar Rose: David Frod /
Adolf-Freidrich: Terry Culkin / Wilfried-Kaspar: Leland Mayforth / Jörg-Lukas: Doug Chapin
/ Johann Wilhelm Möbius: Robert Shaw / Enfermera Monika Stettler: Elizabeth Hubbard /
Uwe Sievers: Rod Colbin / McArthur: John Perkins / Murillo: Lonard Parker /

Para su siguiente puesta en escena, con producción de la Royal Shakespeare Company, Brook repite con un texto del dramaturgo alemán Friedrich Dürrenmatt, *The Physicists*.

Los físicos [en su traducción al español] se desarrolla en un escenario único —una sala en un sanatorio para enfermedades mentales. [...] Toda la terrible espiral de paradojas que va formándose a lo largo de la obra llega al espectador exclusivamente mediante las distintas situaciones grotescas que van produciéndose y el lenguaje denso, transgresor, entre violento y sarcástico, de los personajes. Möbius, el físico nuclear [...], descubridor de la terrible fórmula, cae en la cuenta de que ha creado un arma mortífera y se pregunta cómo proteger al mundo de su saber y el saber del

control del poder. Opta, pues, por la mejor forma de encubrimiento: el teatro, la mascarada. En lugar de convertirse en el símbolo del conocimiento humano de nuestra era, abandona a su familia y se refugia en un manicomio donde se hace pasar por un loco, sobre todo para poder presentar sus descubrimientos como producto de su locura.

¿Tusquets, 1995?

Brook crea un espectáculo de suspense. Atendiendo a la crítica aparecida se deduce que el director consigue mantener el interés a través de la intriga y la tensión que produce la acción dramática. Es K. Tynan el que compara la puesta en escena con una película de Alfred Hitchcock al observar un claro uso de los recursos del género. Hasta el final del relato no se ofrece la solución, no se desvela el misterio del conflicto, algo muy de moda en los denominados *thriller*, un género de consumo masivo sobre todo en los Estados Unidos de América. Tynan declara haber sido víctima de la impaciencia instigada por Brook. Explica el crítico que Dürrenmatt juega con los nervios de los espectadores y a través de ellos con su psicología, utilizando la técnica de una película de detectives para transmitir un mensaje apocalíptico. El resultado es parecido a una película de Hitchcock, aderezado con tintes políticos y concebido como un juego de ajedrez. Debajo de la fría capa de argumentos se hierve a fuego lento una apasionada preocupación por el tema de la supervivencia humana. Tynan concluye afirmando que la obra es uno de los mejores trabajos de Dürrenmatt¹. Harold Hobson, para *The Sunday Times*, habla de los giros de la trama y del humor que desprende su puesta en escena. En su opinión, una dirección inteligente por parte de Brook, bien interpretada y con un resultado sorprendente al que no hay más remedio que rendirse y disfrutar como un niño². Por su parte, la reseña aparecida en *Plays and Players* habla de un espectáculo entretenido y ligero con una puesta en escena hábil y certera. Un ensayo intelectual de *Grand Guignol* inteligentemente ideado por su director³.

Tras su estreno en Nueva York, la crítica se pronuncia en términos parecidos. Walter Kerr, para *The Herald Tribune*, elogia los elementos de suspense y misterio, así como la habilidad de Brook en la puesta en escena⁴. Watts, para *The Post*, declara del montaje que, aunque defectuoso en la narración, su puesta en escena lo mantiene en la buena dirección⁵. John Chapman en *The Daily News* lo califica como el más estimulante montaje de la temporada⁶. Howard Taubman en las páginas de *The New York Times* explica que, aunque es una buena jugada por parte del director, hay que hacer notar que no asume los argumentos del dramaturgo⁷. Y, finalmente, Taubman opina

1. Eagerly abetted by Mr. Brook, Dürrenmatt plays on our nerves, and through them our brains, using the techniques of detective fiction to convey an apocalyptic message: the effect is that on a Hitchcock political [...] conceived and carried out like a chess problem (*apud* Hefler y Lonely, 1998: 117).

Beneath the Arctic cap of the argument there simmers a passionate concern for human survival, and this wedding of logic and charity prompts me to hail the piece as Dürrenmatt's finest work (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 40).

2. the jokes were so good, the turns of plot son unexpected, the acting so accomplished, and Mr. Brook's direction son stunningly clever that I quickly... surrendered myself to unalloyed enjoyment (*apud* Hefler y Lonely, 1998: 117).

3. a theatrical entertainment, no more and no less, lightweight and very cunningly put together as an essay in intellectual Grand Guignol. Peter Brook's production takes it as such —and it is swift, witty and timed, with razor sharpness (*ib.*).

4. In the second half of *The Physicists*, three male nurses are asked to stand guard in a lunatic asylum and the first thing they do is to hurl dinner dishes and chairs in high arcs across the stage, catching them without fail and without finger damage. Dramatist Friedrich Dürrenmatt is no less skill fun than they at manipulating grotesque and outside theatrical effects, and in director Peter Brook he is served by a man who knows how to manage gun duels, dead bodies, overturned spotlights and menacing shutters that close without warning, [...] the hard core of the playwright's thought is just about complex enough to occupy twelve minutes of playing time (*apud* Hefler y Lonely, 1998: 118).

5. flawed in its story-telling. The ideas and the perversity keep getting in the way (*ib.*).

6. the most stimulating play we have had this season (*ib.*).

7. It wins a big hand, but it is extraneous to the playwright's argument (*ib.*).

que Brook cae en el cliché externo, haciendo, no obstante, que la mayor parte del montaje resulte excitante⁸.

El director y crítico Charles Marowitz opina que la producción de Brook brilla debido a la hilaridad que provoca. Un aspecto que a su entender juega en su contra. Opina que el texto de Dürrenmatt exige ser puesto en escena de manera más dura y austera. La falta, considera Marowitz, se encuentra en optar por su aspecto más comercial, lo que tiene como resultado una propuesta flácida que despliega la mejor forma de actuación inglesa aduladora y zalamera donde las ideas más dispares quedan congraciadas (Marowitz, 1973: 63). No obstante, Marowitz concluye afirmando que el espectáculo de Brook es, al menos y a falta de algo mejor, un ejemplo de un nuevo teatro (se refiere al estilo *brechtiano*) que se afianza poco a poco en la escena europea ofreciendo nuevas fórmulas de teatro popular que señalan temas políticos de importancia.

Dürrenmatt, por su parte, afirma que en ningún momento ha estado interesado en dotar a la obra de un contenido político, sino en crear una situación que se tornara en un conflicto atroz determinado por el azar, una cuestión que siempre le ha fascinado⁹. Y explica su intención de construir con su obra una nueva versión del mito de Edipo y su tragedia: la cadena de eventos en los que el héroe hace todo lo posible por evitar un desastre que en cualquier caso sucederá. Explica estar interesado en la paradójica lógica de las consecuencias de nuestras acciones. Llama a su teatro un «teatro de la paradoja», por ser precisamente los resultados paradójicos de la lógica estricta y sus contradicciones lo que le interesa¹⁰.

Para el director Geoffrey Reeves, lo apuntado por Dürrenmatt conduce de nuevo a Brecht y a sus aspectos dialécticos. Unos físicos mentalmente insanos ingresan en un sanatorio para afirmar más tarde que no están locos, pero deciden permanecer allí por el bien de la humanidad. No obstante, durante su estancia sus manos han quedado manchadas de sangre por el asesinato de unas enfermeras, por lo que su discurso entra en contradicción con sus acciones: sus acciones contradicen sus palabras, o actúan conforme a un ideal que ha quedado en suspenso. Reeves cree que estos detalles de los que habla la obra son dejados de lado o incluso eliminados por Brook en la producción londinense. A su vez, Albert Hunt escribe al respecto que los actores deberían haber cuestionado a su público mostrando la burla en la que se convierten los acontecimientos. Aspectos estos con los que Brook parecía estar de acuerdo, pero que por alguna razón descarta en el último momento¹¹. Al hilo de esta argumentación no podemos afirmar si en este caso, y como ya ha ocurrido en *The Visit*, Brook hace o no hace uso de la distancia crítica y reflexiva por la que Brecht apuesta: ¿deja que la obra se diluya, de manera complaciente, en la cartelera comercial de los importantes teatros donde se estrena, o por el contrario introduce conscientemente en su aparente complacencia elementos de crítica política? En cualquier caso, lo que sí parece cierto es que Brook no tiene intención de adoptar estrategias o soluciones escénicas que no le pertenecen, por muy necesarias que estas sean. Tiene otros intereses y su camino se dirige ciertamente en otra dirección.

8. in the gaps with theatrical externals. [...] When the three mad scientists reveal themselves and their real interests in the second half, *The Physicists* takes on high excitement. [...] Mr. Brook makes the most of the material (*ib.*).

9. I was interested in working out a situation, a situation that takes the worst possible turn, and also the workings of chance, which always fascinate me. In this case, everything turns on the physicist who wants to escape into a lunatic asylum having chosen the worst possible lunatic asylum to hide in; and on that choice, which is pure chance, the fate of the world may hang (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 41).

10. a chain of events in which the hero goes to great lengths to avoid a disaster he fears, and everything he does to prevent the disaster does in fact make it inevitable. [...] I am much concerned with logic and how its consequent application leads us into more and more difficult paradoxes. I would call my own theatre a "theatre of paradox", because it is precisely the paradoxical results of strict logic that interest me. I am concerned with logical thought in its strictest applications, so strict that it sets up its own internal contradictions (*ib.*: 41).

11. I thought the actors should have found a way of asking us to question, through mockery, the way they behaved. Brook himself said he agreed with this (*ib.*).

12 de junio de 1963

THE PERILS OF SCOBIE PRILT

AUTOR: Julian More y Monty Norman

Oxford: The New Theatre

- 8 representaciones -

ACTORES Y CANTANTES

(entre otros)

Nyree Dawn Porter / Mike Sarne / Cockney / Arthur Mullard / Nigel Davenport

NÚMEROS MUSICALES

1. Night Train to Nipz.
2. Thinks.
3. The Third Mack.
4. You Need Someone.
5. Harris.
6. Russian Roulette.
7. Cahoots.
8. Don't Think About Me.
9. Hello-Goodbye.
10. The Perils of Scobie Prilt.
11. Fifteen Borders Later.
12. Lights Out Little Soldier.
13. The Big But's Base.
14. Under the Influence.
15. Down Your Street
16. Night Plane to San Cristo.
17. You Can't Make Me.

El musical *The Perils of Scobie Prilt* supone un paréntesis en la carrera de Peter Brook. Un rotundo fracaso de muy escasa repercusión mediática. Brook realiza una puesta en escena radicalmente contraria a la línea de proyectos que viene realizando. Trabaja de nuevo junto al mismo equipo con el que ya ha contado en *Irma la douce*: los dos autores del texto, Julian More y Monty Norman, al que se añade en para esta ocasión David Heneker. En opinión de Julian More, los problemas comienzan cuando Brook decide realizar una serie de experimentos de vanguardia en el lugar menos apropiado, esto es, una producción con intenciones claramente comerciales¹. Por su parte, el periodista y biógrafo de Brook, J. C. Trewin, asocia su negativa recepción al propio caos producido en el proceso de producción, lleno de excesivas complicaciones técnicas que ocasionan el retraso de su estreno. Trewin habla de una obra que mezcla sucesos de ciencia ficción con una trama de agentes secretos en la que un joven científico ha inventado una fórmula para convertir a los seres humanos en robots. Diseños de película y complicados efectos especiales que arruinan la puesta en escena. En esta ocasión, en opinión de Trewin, Brook no ha sabido manejar sus juguetes. A todo esto se añade un accidente sufrido por el protagonista la noche del estreno, circunstancia que lleva a que tenga que ser sustituido. El actor suplente tiene que actuar prácticamente con el libreto en la mano. Pero la cosa no acaba aquí: otro accidente

1. The trouble was that by now the original cast of tour had grown in twenty tours, the paper rocket was replaced by a real rocket, and we practically blew up the New Theatre, Oxford. On the opening night, all that could have gone wrong technically did so. And Peter also went wrong. He didn't realise that you couldn't do a small-scale experiment in the conditions of a commercial production, with only four weeks rehearsal. I remember especially Nigel Davenport, a very conventional actor, who placed the James Bond character, crawling around under the grand piano, with Charles Marowitz, who was the assistant director, standing over him. I said, "What are you doing under that grand piano?" "I'm in a fucking Viennese sewer," said Nigel, "I don't know what they're doing, we open in two weeks and why can't Peter get on and direct this show?" (apud Kustow, 2005: 132).

en la segunda función obliga a otro de los actores a terminar la función cojeando. Un verdadero desastre, concluye Trewin, un espectáculo gafado desde sus inicios².

Que su estreno dure menos de una semana en cartel, debido al trasiego de todos estos sucesos adversos, ofrece una idea del fracaso del que se habla. Brook decide tomarse un descanso y se muda a Holland Street en Kensington con Natasha y su hija Irina que por entonces cuenta once años de edad.

2. *The Perils of Scobie Prilt*, and under the James Bond influence, it opened among chaos at the New Theatre, Oxford, during the second week of June 1963: the sets were so big and so full of technical complications, that the original date, a Tuesday, had to be abandoned, and the play opened on the following evening for what proved to be a four days life. It was a medley of science fiction and secret agents: something about a young scientist (the "pop" singer, Michael Sarne) who had discovered a method of turning people into robots. While he was on the way to a middle-European country with his large black box, a female spy (Nyree Dawn Porter) blew up his train; the musical went on from there. This chaotic business had everything in it between a rocket-launching and a film show but, in spite of Rolf Gérard's designs and Brook's gallantly inventive production —no longer the classical explorer, but for the last time the young man happy among his toys— nothing went right. Miss Porter played on only one night before a spinal accident obliged he to go into hospital in London; an understudy, book in hand, took over the part at three hours' notice. On the second night another leading member of the cast pulled a cartilage in his leg and had to limp through to the end of the play. After the Saturday night Scobie Prilt was withdrawn (Trewin, 1971: 136).

20 de agosto de 1963

LORD OF THE FLIES

GUIÓN: Peter Brook

Basado en la novela de William Golding

Continental

Allen-Hodgdon Production

Director: Peter Brook / Productor: Lewis M. Allen / Productor asociado: Gerald Feil /
Productor ejecutivo: Al Hine / Música: Raymond Leppard / Fotografía: Ton Hollyman /
Montaje: Peter Brook, Gerald Feil, Jean-Claude Lubtchansky / Vestuario: Susan Fletcher /
Maquillaje: Lydia Rodríguez

REPARTO

Ralph: James Aubrey / Jack: Tom Chapin / Piggy: Hugh Edwards / Roger: Roger Elwin /
Simon: Tom Gaman / Sam y Eric: Los gemelos Surtees

ADEMÁS

Roger Allen / David Brunjes / Peter Davy / Kent Fletcher / Nicholas Hammond /
Christopher Harris / Alan Heaps / Jonathan Heaps / Burnes Hollyman / Andrew Horne /
Richard Horne / Timothy Horne / Peter Ksiezopolski / Anthony McCall-Hunson /
Malcon Rodker, David St. Clair / Rene Sanfiorenzo / Jr. / Jeremy Scuse / John Stableford /
Nicholas Valkenburg / Patrick Valenbrug / Edward Valencia / John Walsh / David Walsh /
Jeremy Willis

Hay momentos que siento náuseas por el teatro, cuando su artificialidad me aplasta. Aunque en ese mismo instante, reconozco que su formalidad es su fuerza.

Peter Brook

Brook cambia de tanto en tanto las tablas por el celuloide, en esta ocasión para la realización de la película *Lord of the Flies* basada en la novela de William Golding. Brook declara: «El primero en dejarme la novela fue Kenneth Tynan. Cuando terminé, me sentí tan decidido a convertirla en un film que no pude creer la noticia de que los estudios Ealing ya le habían comprado los derechos a William Golding por 2000 libras y que ya tenían a un director trabajando plenamente en el asunto» (*apud* Croyden, 2003a: 323). No obstante esta noticia no desanima al director y coloca todas sus energías en el proyecto de llevar la novela a la gran pantalla. El propietario de los derechos es Sam Spiegel, un afamado productor independiente de Hollywood con el que Brook consigue llegar a un acuerdo para hacerse cargo del guión y dirigir la película. Explica: «Había comprado los derechos [...] y acababa de convocar la primera reunión del guión. «¿Qué título vamos a ponerle al film?», preguntó. De golpe tuve frente a mí todo el año que me esperaba, y me vi frente a una perspectiva de enorme frustración. Sabía que no íbamos a estar de acuerdo absolutamente en nada» (Brook, 1987a: 323).

Se contrata, a petición de Brook, al dramaturgo Peter Shaffer para realizar la adaptación de la novela y convertirla en un guión cinematográfico, un trabajo que lleva a cabo en estrecha colaboración con el director. No obstante, un desconfiado Spiegel trabaja en un guión alternativo con Richard Hughes del que Brook y Shaffer no tienen noticia. Estas y otras incidencias provocan desencuentros que hacen peligrar la realización de la película. Finalmente Spiegel abandona y Brook y su equipo vuelven a estar como al principio, hasta que un joven productor neoyorquino, Lewis Allen (vinculado al proyecto *The Connection* de Jack Gelbers), se interesa por la propuesta y acepta hacerse cargo de la producción. Lewis Allen logra financiación a través de pequeños y variados productores independientes que aportan pequeñas cantidades de dinero a cambio de una participación (Kustow, 2005: 120).

La película, fiel a la novela, cuenta la historia de un privilegiado grupo de escolares ingleses que son evacuados desde un Londres en guerra a algún lugar del océano Pacífico para ponerlos a salvo. El avión sufre una avería y cae al mar cerca de una isla desierta en la que se instalan los supervivientes. En tales circunstancias se organizan para subsistir. Al darse cuenta de las pocas probabilidades que hay de ser rescatados, deciden unirse estableciendo determinadas normas de convivencia. Pero pronto surgen discrepancias y uno de ellos decide distanciarse arrastrando consigo a un pequeño grupo. Lo que en principio es una escisión sin mayores consecuencias, se convierte pronto en una guerra entre dos bandos.

Lord of the Flies será considerada con el tiempo como una película de culto, rodada a modo de documental inquietante. La película muestra de forma descarnada el grado de ferocidad y crueldad infantil. La polémica surge, entre otras cuestiones, por el hecho de que no es una película para adolescentes, aunque sea una película sobre adolescentes. Para Bosley Crowther, en un artículo aparecido en *The New York Times*, la realización de Brook da como resultado una película sorprendentemente plana y fragmentaria, a diferencia de la novela. El film se construye bruscamente y desde sus primeras fases con un extraño tono superficial y un flujo de narración indiferente o distanciado que contamina prácticamente todas las escenas. La interpretación de los jóvenes actores es, en opinión de Crowther, lamentablemente desigual, propia de unos espíritus *amateurs*¹. En definitiva, concluye, un *film* fallido en casi todos los sentidos. Existe otro sector de la crítica para el que la película cumple los objetivos pretendidos por el director: crear de manera natural y espontánea toda la explosión de reprimidas emociones latentes en la novela. Aunque respetada dentro de los círculos cinematográficos, la película pasa prácticamente desapercibida desde el punto de vista comercial. Está claro que Brook no logra como director cinematográfico lo que sí consigue como director teatral. Estas cuestiones le llevan hacia una reflexión teórica después de la experiencia, en la que analiza las diferencias entre el poder de la imagen en el cine y su contraste con la escena teatral, así como los criterios que hay que tener en cuenta para juzgar lo que se llama buena o mala película atendiendo a sus resultados formales. Explica que el cine puede aprovechar el flujo de las imágenes de la existencia con mayor facilidad que el teatro. Después de todo, cualquier flujo de imágenes es una película. Brook define una buena película como juntar fragmentos llenos de vida y una mala película como un conjunto sin vida de esos mismos fragmentos. Si cada fragmento, cada fotografía, tiene vida en sí mismo, la mitad de la batalla estará ganada. La palabra vida es pues el punto de encuentro, la clave, más allá de cualquier formalismo académico sin sentido, el fin con el que se puede

1. Curiously flat and fragmentary. [...] It is loosely and jerkily constructed, in its first and middle phases, at least, and it has a strangely perfunctory, almost listless flow of narrative in most of its scenes, [...] woefully uneven spirited amateurs (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 122).

sugerir el conflicto y la tensión dramática necesaria. En cuanto a la manera de ensamblar esos fragmentos, afirma Brook que la buena película o lo hace en un orden que tiene un desorden semejante a la vida, o siguiendo un esquema formal en el que las palabras vivas se transforman en párrafos vivos, ya que, en última instancia, solo el orden puede sugerir el desorden en el plano más trascendental².

Tras esta experiencia cinematográfica, Brook centrará toda su actividad investigadora sobre la escena teatral aunque sin abandonar su interés por el cine y la televisión.

2. The cinema can tap the flood of imagery of existence more easily than the theatre. After all, any flood of images is a film. In fact, I would define a good film as a piecing together of living fragments and a bad film as an assembly of lifeless ones. If each fragment —each shot— is a piece of living material, then half the battle is won (shadows) —because in academic film-making the shot is often a dead word, even though it is part of a paragraph that makes good sense (*Bridge on the River Kwai*). The good film either assembles its fragments into an order that has equal life-like disorder, or into a formal pattern (*Hiroshima mon Amour*) so that the living word becomes the living paragraph —because in the last resort it is only order that can suggest disorder on the most transcendental plane (*apud* Trewin, 1971: 121).

10 de octubre de 1963

LA DANSE DU SERGENT MUSGRAVE
(*SERGEANT MUSGRAVE'S DANCE*)

AUTOR: John Arden
TRADUCCIÓN: Maurice Pons
París: Théâtre de l'Athénée

Dirección y puesta en escena: Peter Brook / Asistente de dirección: Florence Malraux,
Jean Laroquette / Decorado y vestuario: Peter Brook / Asistente: Adele Hankey

REPARTO

Sparky: Jean Baptiste Thiérée / Hurst: Perre Tabard / Attercliffe: Toni Raffin / Un marinero:
François Darbaon / El sargento Musgrave: Laurent Terzieff / El pastor: Pierre Le Rumeur /
Mr. Hitchcock: Yvette Etiévant / Annie: Laurence Bourdil / Un oficial: Etienne Dirand /
El alcalde: Jean Michaux / Primer menor: Jean-Luc Bideau / Segundo menor:
Pierre Decazes / Tercer menor, Walsh: Gérard Lorin / Otros menores: Stéphane Ariel,
William Wissmer / Un oficial de dragones: Jean Larroquette

Serjeant Musgrave's Dance, del dramaturgo británico John Arden se estrena por primera vez en el Royal Court bajo la dirección de George Divine en 1959 sin demasiada repercusión. Ambientada en la segunda mitad del siglo XIX, cuenta la historia de tres soldados del ejército británico y su sargento al mando llamado Musgrave, todos ellos desertores durante la guerra de expansión imperialista debido a un desagradable y trágico incidente: un soldado británico, Billy Hicks, ha sido disparado por la espalda cuando asistía a la ópera. Las tropas ordenan la búsqueda de los criminales y en esta acción asesinan a gente inocente entre los que se encuentra una joven adolescente¹. A partir de este hecho, los protagonistas responsables de los crímenes en su huida llegan a una ciudad minera al norte de Inglaterra que se encuentra bajo la coyuntura de una huelga por problemas con el carbón. A su vez la ciudad se encuentra aislada debido a las fuertes nevadas y solo es posible acceder a ella en barca a través de un canal. Los soldados y su sargento llegan a una posada. Entonces se urde una trama en la que poco a poco se va complicando la vida del sargento y sus hombres hasta que finalmente es detenido y llevado a prisión.

Es la primera vez que Brook dirige un texto contemporáneo de los calificados como «nuevos dramas» del teatro inglés. Resulta significativo que Brook lo lleve a los escenarios traducido al francés (Hunt y Reeves, 1995: 59). Algo que no explica el que para el director la pieza sea una genuina obra de teatro popular. Todo lo que ocurre parece que esté siendo improvisado. Los puntales del sargento son las ametralladoras, las banderas y el esqueleto uniformado que transporta en el aire. Cuando sus armas fracasan y no es capaz de transmitir su mensaje a la multitud, su desesperada energía le lleva a buscar entonces algún otro medio de expresión. En un momento de inspiración,

1. One of the things that set the play off was an incident in Cyprus [protectorado británico]. A soldier's wife was shot in the street by terrorists and according to newspaper reports... some soldiers ran wild at night and people was killed in the rounding-up. The atrocity which sparks off Musgrave's revolt... is roughly similar (apud Hunt y Reeves, 1995: 59).

comienza un rítmico estampido en el que desarrolla una danza salvaje. Aparece entonces la violenta necesidad de proyectar un sentido a la existencia que se ofrece ahora de manera impredecible y que entra ya en los parámetros de la locura².

John Arden, autor del texto, habla de las contradicciones que aparecen en la obra como el reflejo quizá de una parte de su propia personalidad. El dramaturgo inglés duda a la hora de juzgar a su protagonista cuando explica que muchos de nosotros en algún momento de nuestras vidas hemos podido sentir un impulso irresistible —coincidente con algún suceso particularmente atroz— de tomarnos la justicia por nuestra mano haciendo uso de lo que se llama legítima defensa. Musgrave despierta simpatías, pero posteriormente esta afinidad se disuelve porque lleva al límite sus acciones. La discusión que surge es si dichas acciones pueden o no pueden ser justificadas. Para Arden existe una falta de voluntad general en la sociedad para afrontar situaciones desagradables que en principio parecen no concernirnos. Esta no es una actitud cínica o desesperada, en todo caso se trata de indiferencia. La proclama de una paz perpetua es un asunto difícil de asumir. Si la obra apuesta por esta problemática de manera tímida es seguramente, afirma Arden, porque él mismo es un persona tímida. Afirma saber que si le golpean, devuelve el golpe con mucha facilidad, y no quiere predicar lo que él mismo no sabe si es capaz de asumir con el ejemplo³.

En cuanto a la recepción de la obra, los críticos conservadores reaccionan con hostilidad al tratarse de la historia de un militar que se rebela contra el ejército, es decir, contra lo que él mismo representa. No toleran la insurrección llevada a cabo por el sargento cuando da la espalda a lo que el deber militar le exige. Su actitud no concuerda con la ideología del buen liberal que justifica la violencia cuando es necesaria para evitar males mayores; opinión que contrasta claramente con las que aparecen reflejadas en las revistas de arte y ensayo escritas por intelectuales progresistas que mantienen una claro rechazo a la política de las guerras coloniales llevada a cabo por el gobierno inglés. *Serjeant Musgrave's Dance*, tiene algo de paradigmático para estos intelectuales. No obstante en el tercer acto el sargento se vuelve loco y quiere disparar a civiles inocentes lo que provoca una gran confusión, algo que destruye de un plumazo cualquier identificación de estos sectores con las acciones llevadas a cabo por el protagonista de la obra. En este sentido, *Serjeant Musgrave's Dance* no termina de satisfacer ni a unos ni a otros. El autor del texto, por su parte, no entiende tanto revuelo y explica que él no ha escrito la obra pensando en que la gente se identificara con su protagonista, sino que simplemente ha escrito una historia, el conflicto de un ser humano en una situación desesperada. La acción es el argumento⁴. Opina que a determinadas au-

2. The demonstration that [Musgrave] improvises is like a genuine piece of popular theatre: his props are machine guns, flags and uniformed skeleton that he hauls aloft. When this does not succeed in transmitting his complete message to the crowd, his desperate energy drives him to find still further means of expression, and in a flash of inspiration, he begins a rhythmic stamping, out of which develops a savage dance and chant. *Serjeant Musgrave's Dance* is a demonstration of how a violent need to project a meaning can suddenly call into existence a wild unpredictable form. [...] A violent need to project a meaning (*apud* Kustow, 2005: 134).

3. I think that many of us must at some time have felt an overpowering urge to match some particularly outrageous piece of violence with an even greater and more outrageous retaliation. Musgrave tries to do this: and the fact that the sympathies of the play are clearly with him in his original horror, and then turn against him and his intended remedy, seems to have bewildered people... Again I would suggest that an unwillingness to dwell upon unpleasant situations that do not immediately concern us is a general human trait, and recognition of it need imply neither cynicism nor despair. Complete pacifism is a very hard doctrine: and if this play appears to advocate it with perhaps some timidity, it is probably because I am naturally a timid man —and also because I know that if I am hit I very easily hit back: and I do not care to preach too confidently what I am not sure I can practice (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 59).

diencias y determinados críticos les resulta duro aceptar y atender simplemente la obra sin prejuicios, lo que en su opinión es la clave para comprender lo que él quiso expresar al escribir el texto⁵.

Centrándose ya en la propuesta de Brook, el crítico Gautier en *Le Figaro* no parece ni impresionado ni escandalizado. Se muestra contrario a aquellos que la califican de teatro vivo. Le parece una pena tal derroche de energía y afirma ser alérgico a este tipo de teatro. Explica que no se acostumbra al aburrimiento que le producen este tipo de obras de intenciones pacíficas, poéticas y religiosas llenas de fraseología⁶ e incluso llega a sugerir la posibilidad de que el texto haya sido escrito bajo la influencia de las drogas. Gautier califica la obra en términos de angustiosa, lúgubre, deprimente, monótona y aburrida⁷. Continúa afirmando que Brook es el cabeza de una serie de directores de vanguardia que representan lo que para él es un teatro atroz e insano, con un limitado discurso moralista que alecciona e informa sobre los cambios producidos tras la segunda guerra mundial y los problemas contemporáneos. Un tipo de directores que usan el compromiso como excusa para justificar sus alocadas puestas en escena⁸. Un tipo de argumentación que seguramente el propio Brook suscribiría en muchas ocasiones. Por su parte, Poirot-Delpech, crítico de *Le Monde*, comienza su artículo explicando que la danza puede ser entendida como una metáfora literaria, como una expresión pura del movimiento, una elipsis coreografía del género debido a su extraño baile de figuras rojas y negras. Se trata en su opinión de dejarse llevar por los impulsos descontrolados del sargento y no de razonar con ellos. El público experimenta el *show* por lo que en sí mismo significa y en relación a otros asuntos de la actualidad. El crítico lo califica como un intento novedoso y fascinante, una apuesta que desemboca en lo que califica como un *ballet* trágico. En su opinión el director no busca en vano una épica coherente. Habla Poirot-Delpech de cómo al principio todo parece preparado para mostrarnos una parábola estándar, pero después aparece un delirante ambiente de feria que culmina en un decadente silencio. Al fondo, todo está listo para que se ponga en marcha el desfile de los demócratas en el más ortodoxo estilo brechtiano. Después esperamos que el epílogo nos arroje alguna luz sobre toda esta manifestación de tristeza, pero nuestra espera es vana ya que con ritmo elusivo finalmente cae el telón. Por tanto, a pesar de las apariencias, uno se encuentra ante lo opuesto de lo que es la claridad del didactismo *brechtiano*. La acción y los personajes permanecen incluso más borrosos al final de la obra al negar toda posibilidad de conclusión. Un *ballet* infernal, un loco grito en contra de una loca guerra, afirma Poirot-Delpech. Continúa preguntándose: ¿cómo puede uno resistirse al encanto cautivador de tal confusión y desorientación? ¿Cómo no buscar apasionadamente los signos, las señales de lo largamente esperado como la gran renovación teatral? ¿Cómo resistirse a ser conquistado por la belleza ilógica de un escenario aterrador y sus símbolos de pesadilla, que muestran el desastre de una batalla real? ¿Cómo se podría evitar

4. The action is the argument (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 60).

5. I have found in my own tentative experiments that audiences (and particularly critics) find it hard to make the completely simple response to the story that is the necessary preliminary to appreciating the meaning play (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 57).

6. "Living Theatre," they say. Well, too bad. I am resolutely allergic to this form of life and to this kind of theatre. Never will I become accustomed to boredom, to such pacific-poetic-politic-religious phraseology (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 125).

7. Distressing, dismal and dreary.

8. For me, the theatre was, is, and will remain, a celebration, a ceremony, a thing of beauty, a noble enterprise, a means of refreshment, an entertainment, an order and a music, a joy. [...] I cannot take pleasure or find happiness in a display that does not arouse the least emotion in me. [...] I look for the story. It doesn't hold together. I seek characters. These are just dealt out, puppets, hypotheses. I seek harmony. I find nothing but ugliness and horror. I seek relaxation where there is only contraction. I seek a world, a universe, a place. I find nothing but extremes in which no-one has attempted to make a marriage likely (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 125).

soñar que nos encontramos enfrentados a estos muñecos, a estas marionetas, emocionados como encarnaciones desmotivadas de nuestros instintos? ¿Cómo no sentirse abrumado ante la austera adaptación de Maurice Pons y la forma en que Brook ha sabido conservar la ambigüedad del texto original, rodeándose de inteligentes actores que nos llevan hasta el punto de estar escuchando un idioma totalmente desconocido? Concluye su crítica Poirot-Delpech diciendo que la propia repulsión física e intelectual que despierta el montaje, muestra una visión del infierno más cercana que cualquier traducción posible, como si el milagro teatral hubiera abolido las barreras de un atávico lenguaje⁹. Menos favorable es la crítica del director Geoffrey Reeves en un artículo para la revista *Encore*. Afirma que la puesta en escena llevada a cabo por Brook es el más horrible ejemplo de lo que puede ser denominado «arte moderno». Explica cómo ante un enorme ciclorama pintado de forma neutra se alzan dos pisos, uno bajo a pie de escenario y otro más alto y estrecho. El primero, de líneas rectas, se divide en dos partes desiguales. Luego vemos unos tubos que sobresalen desde distintos lugares para crear un efecto final irrelevante. En opinión de Reeves, el conjunto anula cualquier intento de precisión histórica lo que, a su entender, es una lástima¹⁰. Por su parte, Albert Hunt para el *Scope* hace de nuevo alusión a estos problemas de la puesta en escena¹¹. Al igual que Reeves, Hunt opina que Brook parece no tener demasiado claro qué tipo de propuesta tiene entre manos, ya que cae en un sinfín de incoherencias que califican como extrañas contradicciones. En opinión del crítico, Brook parece moverse una vez más por intereses que se encuentran ajenos al conflicto político que plantea el texto de Arden. Enfoca el trabajo en una dirección demasiado personal, y al igual que *Musgrave*, parece haber sido traicionado y violentado por una idea. En este sentido un artículo escrito por Françoise Koubilsky para *Théâtre Populaire* habla de un Brook que sueña con un teatro de conducta pura, libre de la presión del tiempo, los caracteres y la acción. Del montaje Koubilsky resalta que la imagen de la danza de Musgrave le parece el final y el principio de todo lo contenido en la obra, y concibe su procesamiento como una especie de coreografía fantástica que

9. The word "dance" may be taken as a literary metaphor... as an expression of pure movement, some choreographic ellipse of the genre: a square dance in red and black... Thus it's a question of sensing insane impulses, not of reasoning with them; the public experiences the show for what it is, after all, a completely new and fascinating attempt at tragedie-ballet instead of searching in vain for a coherent epic... [At first,] everything seems arranged to make us expect a standard parable... a delirious fairground ambiance on a silent slag-heap background; everything seem ready for the most orthodox of Brechtian parades...we wait for the epilogue to shed some light on these gloomy demonstrations, [yet] it's on an elusive counting rhyme that the curtain falls. Despite appearances, this is the very opposite of Brechtian clarity and didacticism...

The action and the characters remain even more blurred and defy all conclusion... an infernal ballet... a mad cry against a mad war. How could one resist the bewitching charm of such a muddle and such disorientation? How could one not passionately seek out the signs and sources of so long-awaited a theatrical renewal amidst the dizzying liberty of the universe? How to resist being won over by the illogical beauties of this stage, more frightening, with its nightmarish symbols, than a real evening o battle?

How could one avoid dreaming faced, with these puppets, troubled exactly like the unmotivated, indefinable incarnations of our instincts? How could one not be overwhelmed, throughout Maurice Pons' inevitably simplified adaptation, by the way which Peter Brook knew to preserve the ambiguity of the original text, and to hire intelligent actors, to the point that one sometimes hears an unknown language.

[...] by the repulsion itself that it inspires physically and intellectually, this vision o hell comes closer than any translation; as if the theatrical miracle had abolished most profoundly all the barriers of language and atavism (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 125).

10. The set is the most hideous example of modern art: against a large cyclorama painted dirty neutral are two flats, one tall and thin, the other shorter and almost the width of the stage. The latter divides into three unequal parts where necessary, the joints being runny rather than straight lines. Pipes stick out at various places. The final effect is one of irrelevance... in fact, the set nullifies any attempt at a precise historical setting which seems a pity (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 60).

11. In the opening scene, the soldiers are dressed in blue-grey overcoats, and what dominates the stage is a huge slab o grey-green, on which Spaky [uno de los soldados desertores] stands, which could, I suppose, represent the canal bank, but which is there in fact to create an immediate generalized effect. This grey-green slab is present throughout the play. In the churchyard scene, for instance, it breaks up to give a vague, semi-abstract impression of tombstones (but the colours the play is built around are black, white and red) (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 61).

reduce el texto de Arden a los contornos de un *ballet* infernal en el que espeluznantes marionetas rojas, fantasmas grises y sombras se entrecruzan, se acercan y se alejan una y otra vez¹².

Brook hace también alusión a un teatro de «pura conducta» (*pure behaviour*). Consiste, explica, en mostrar sobre el escenario personajes confusos e incoherentes como reflejo de la incoherencia, la confusión y la mentira que existe en la vida cotidiana. El director plantea que el realismo como solución formal cambia continuamente según el tiempo y el lugar. Es imposible enmarcarlo en una forma concreta definitiva. Al igual que el comportamiento de los seres humanos, ha de ser conformado cada vez ante nuestros ojos¹³. En mayo del año 2002, en una entrevista concedida al periodista Micheal Billington, Brook declarará que cuando era un joven director buscaba premeditadamente la vitalidad, la energía y el dinamismo de sus propuestas escénicas. Era sin duda una respuesta al teatro aburrido del que era testigo por aquellos tiempos en el West End londinense. Recuerda la tristeza, el letargo, la falta de vida y la fealdad del primer Shakespeare que pudo ver en Stratford-upon-Avon. Un teatro sin tradición en el peor sentido de la palabra, que le obligó a buscar la vida y la sorpresa sobre el escenario¹⁴. Estas palabras aclaran, al menos parcialmente, ciertas actitudes de Brook en sus puestas en escena y explican su interés en ciertos textos, independientemente del conflicto o la temática que encierren, siempre y cuando se trate de textos reconocidos que garanticen un mínimo de calidad dramática y reclamo comercial. Si esto es así, el conflicto que encierran es solo la excusa perfecta para iniciar la búsqueda de algo más que trascienda la dramaturgia en cuestión y satisfaga la inquietud que moviliza la necesidad del arte y la huida de lo que el mismo Brook denomina «teatro mortal».

Viví muy de cerca una experiencia cuando representamos *La danza del sargento Musgrave*, de John Arden, en el Athenée de París. La obra constituyó un rotundo fracaso —casi toda la crítica nos fue adversa— y la sala estaba prácticamente vacía. Convencidos de que la obra había de tener un público en alguna parte de la ciudad, «anunciamos tres representaciones gratis». Y este señuelo produjo el ambiente de los grandes estrenos. La policía tuvo que intervenir para poner orden en la multitud, que se apiñaba ante la puerta del teatro, y la obra se desarrolló magníficamente, ya que los actores, alentados por el entusiasmo de la sala, ofrecieron su mejor interpretación, premiada con ovaciones.

Esa misma sala que la noche anterior parecía muerta era un hervidero de comentarios y murmullos. Al final, encendimos las luces y observamos al público, compuesto en su mayoría por jóvenes bien trajeados.

Françoise Spira, directora del teatro, salió al escenario. «¿Hay alguno de ustedes que no podría pagar la entrada?». Un hombre levantó la mano. «Y los demás, ¿por qué han esperado a que fuera gratis para venir?». «La obra tuvo mala crítica», le contestaron desde la platea. «¿Creen

12. Peter Brook dreams of a theatre of “pure behaviour,” free from the ascendancy of time, characters and action. And because the image of the dance seemed to him the be-all and end-all of *Serjeant Musgrave’s Dance*, he conceived his prosecution as a sort of fantastic choreography, which reduced Arden’s play to the outline of an infernal ballet in which lurid red puppets, grey phantoms, well-to-do shadows intercross, grope for each other, fiend each other away, draw together, separate, find each other again, lose each other... (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 63).

13. A theatre of “pure behaviour.” I want to see characters behaving out of character in the lies, inconsistency and total confusion of daily life. I want to see outer realism as something in endless flux with barriers and boundaries that come and go —people and situations forming and re-forming before my eyes... (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 63).

14. When I was a young director, I was looking for energy, vitality, dynamics. It was a response to middle-class ennui the boredom of what I saw: the West End theatre, the first Shakespeare I saw, the dreariness of Straford-upon Avon, the ugliness and also the lethargy, the lifelessness, the “traditionless,” in the worst sense of the Word, of everything I saw in theatre. So I searched for life, new life, surprise (*apud* Kustow, 2005: 137).

ustedes en la crítica?» Unánime coro: «¡¡¡No!!!». «Entonces, ¿por qué?». Y de todas partes la misma respuesta: «El riesgo es demasiado grande, demasiadas decepciones». Vemos aquí cómo se traza el círculo vicioso. Constantemente el teatro mortal cava su propia fosa.

Peter Brook (1969) [2006]

Con el cruel y despiadado montaje de *King Lear* y la película *Lord of the Flies*, la lucidez amarga de *The Physicists*, las protestas militares de *Serjeant Musgrave's Dance*, y el disidente sacerdote de su siguiente montaje, *The Representative*, Brook demostrará que no tiene la intención de quedarse estancado en un resignado pesimismo de postguerra¹⁵. Ha llegado el momento de iniciar su propia búsqueda.

15. With the pitiless cruelty of *King Lear* and *Lord of the Flies*, the bitter lucidity of Dürrenmatt's *Physicists*, the protesting soldiers of *Serjeant Musgrave's Dance* and the dissident priest of *The Representative*, Brook at the beginning of the sixties was far from retreating into a resigned "post war pessimism" (Kustow, 2005: 136).

10 de diciembre de 1963

LE VICAIRE
(*THE DEPUTY*)

AUTOR: Rolf Hochhuth
TRADUCCIÓN AL FRANCÉS: Jorge Semprún
París: Théâtre de l'Athénée

Codirectores: Peter Brook y François Darbon

REPARTO
(entre otros)

Fontanna: Antione Bourseiller / Gerstein: Michel Poccoli / Papa Pío XII: Alain Mottet

ADEMÁS

Jean Michaux / Pierre Tabard / Jean Todart

La directora del teatro L'Athénée de París, Françoise Spira, reclama a Brook para que dirija *The Deputy*, del dramaturgo alemán Rolf Hochhuth conocida como *The Representative* en su versión inglesa y traducida al francés como *Le vicaire* por el escritor español Jorge Semprún. Una obra en la que se acusa directamente al Papa Pío XII de haber silenciado el exterminio judío llevado a cabo por los nazis durante la segunda guerra mundial. En este caso, Brook se hace cargo del proyecto codirigiéndolo con François Darbon.

Resulta difícil saber las implicaciones exactas de Brook en esta producción, si bien su nombre aparece en el programa de mano y en la ficha técnica. Lo que está claro es que el texto tiene los ingredientes necesarios para la polémica, y es por tanto perfecto para alcanzar el clímax escénico con el que Brook completa la lista de escándalos de sus estrenos en la cartelera parisina. El espectáculo resulta un verdadero éxito de taquilla. En cuanto a la crítica aparecida, esta centra sus comentarios en la trama y sus implicaciones políticas y religiosas, mencionando solo de pasada los aspectos referidos a la puesta en escena y su dirección. *Le Monde* habla en sus páginas de que ambos directores logran evitar los errores hallados en las producciones estrenadas en Berlín y Londres y califica la propuesta de fría, neutra y con un tono uniforme. «Una perfecta demostración de teatro cartesiano»¹. Por su parte, *Le Figaro* cuenta que ambos directores, además de haber realizado un trabajo maravilloso, consiguen perfeccionar considerablemente su puesta en escena con una sugerente y magistral síntesis de todos sus elementos incluido su vestuario².

1. A uniform tone neutral, icy, Cartesian demonstration (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 127)

2. I can do more than say a few words on the marvellous work of Peter Brook and François Darbon, who have refined the mise en scene, the scenic elements and the costumes to a magisterially suggestive synthesis (*ib.*).

Enero de 1964

THE THEATRE OF CRUELTY

Londres: LAMDA Club Theatre
- cinco semanas -

Directores: Peter Brook y Charles Marowitz / Espacio escénico: Sally Jacobs

ACTORES (entre otros)

Glenda Jackson / Robert Langdon Lloyd / Alexis Danner / Leon Kissek /
Jonathan Burn / John Steiner / Susan Willison

Si un creador tan eminente como Peter Brook, con un estilo tan acabado y personal, vuelve los ojos a Artaud, no es para ocultar sus propias debilidades o para imitarlo: sucede que en un cierto grado de su desarrollo se siente de acuerdo con Artaud y necesita una confrontación con él, lo prueba, y retiene todo lo que resiste a la prueba. Sigue siendo el mismo.

Jerzy Grotowski (1979: 78)

En 1960, Peter Hall, director del Shakespeare Memorial Theatre, propone la formación de una compañía permanente de teatro en Londres que esté vinculada al Festival en Stratford-upon-Avon. Hall cree que Shakespeare, más que ningún otro dramaturgo, necesita un «estilo», una tradición y una unidad en la difusión de sus textos que afecte tanto a la dirección como a la interpretación de sus puestas en escena. El 14 de enero de 1960 realiza su primera declaración de intenciones, que incluye que un teatro en Londres dé salida en la capital a las producciones más importantes del festival. El proyecto cobra forma definitiva el 20 de marzo de 1961 cuando se anuncia oficialmente la transformación del Shakespeare Memorial Theatre en Royal Shakespeare Theatre y se presenta la compañía. Ha nacido la Royal Shakespeare Company (RSC).

El crítico y periodista Michael Billington, en *State of the Nation: British Theatre since 1945*, así lo explica: «En 1960 un Peter Hall de 29 años se hizo cargo formalmente en Stratford-upon-Avon e hizo los arreglos para transformarlo de un Festival de Shakespeare de 6 meses en un trabajo anual alrededor de una compañía permanente de teatro, una sede en Londres y una obra contemporánea nacional e internacional. Mirando atrás es difícil darse cuenta cuan radical era el sueño de Hall en aquel tiempo; o incluso cuánta oposición hubo para la creación de lo que fue oficialmente conocido en marzo de 1961 como la Royal Shakespeare Company».

Peter Hall se pone pronto en contacto con Peter Brook y le propone unirse como artista asociado a la dirección del proyecto de la Royal Shakespeare Company junto a Michael St. Denis y Peggy Ashcroft. Michael St. Denis es un actor y director francés cuyas teorías acerca del arte dramático han contribuido de manera significativa al desarrollo del teatro en Europa¹, mientras que Peggy Ashcroft es una reconocida actriz británica ganadora de un Oscar de la Academia de Hollywood.

1. Con respecto a sus teorías sobre el arte del actor puede verse el trabajo de Baldwin, J. *Michel Saint-Denis and the Shaping of the Modern Actor* (2003).

Brook acepta la oferta y se une al equipo de Hall con la condición de disponer de un grupo de investigación teatral al margen de la actividad oficial. Un espacio en el que trabajar con sus actores sin la exigencia de ofrecer resultados y representaciones en público (Kustow, 2005: 113). El proyecto debe mantenerse al margen de las actividades de la Royal Shakespeare Company y de los montajes que se estrenan como parte del repertorio en Stratford-upon-Avon y en teatros de la capital. Brook quiere centrarse en la experimentación, cediendo a sus colegas responsabilidad en las demás actividades.

En ese tiempo la revista *Encore* solicita a Brook la redacción de un artículo sobre una puesta en escena llevada a cabo por el Living Theatre basada en la obra de Jack Gelber *The Connection*. En el mencionado artículo, Brook llama la atención sobre un tipo de interpretación que supera el denominado «método». Un naturalismo saturado que indica que los actores no están actuando, sino que son uno con el personaje o incluso que no existe el personaje al modo convencional. Se da cuenta de que los criterios de aburrido o interesante no caben, en este caso, como argumentos críticos, y se pregunta acerca de las diferencias culturales e identitarias que existen entre los seres humanos y el interés que esto puede suscitar. Por otro lado habla Brook de un teatro que trata a los espectadores como artistas, es decir, como creadores y testigos independientes capaces de asumir una reflexión. El mensaje, a pesar de la anticonvencionalidad de su propuesta, opina Brook, es positivo, asume que el hombre está apasionadamente interesado por el hombre². Brook se interroga acerca de la importancia del trabajo del actor y su presencia escénica. La mayor parte de sus investigaciones a partir de aquí girarán en torno a esta idea. Sin lugar a dudas el trabajo del Living sobre la obra de Jack Gelber ha disparado su imaginación. Centra su interés en la presencia de un actor que no actúa, sino que es. No obstante, Brook no quiere que se confunda este interés con la búsqueda formal de un realismo teatral que ofrezca garantías para un nuevo tipo de drama. Más bien pretende dejar abierta la pregunta sobre cuáles son las circunstancias que envuelven la experiencia vital del ser humano y qué respuestas artísticas es posible ofrecer al respecto. En otro artículo escrito en 1960, también para la revista *Encore*, Brook se pregunta por qué el teatro se encuentra a la zaga de las demás artes, por qué el teatro ignora que la pintura, que es la forma más popular de arte en el mundo, se ha convertido en abstracta, por qué Picasso llena con sus exposiciones la Tate de gente que no acudiría a la Royal Academy, por qué sus abstracciones parecen reales, por qué las personas sienten que estas obras tratan sobre asuntos concretos y vitales que les conciernen. Denuncia Brook la tiranía de la exigencia del éxito comercial en el teatro, que lo mantiene atado a la complacencia de un resultado inmediato. Observa que no existe nada en el panorama teatral que se aproxime a la revolución de la pintura de vanguardia. ¿Sabemos acaso, se pregunta Brook, dónde nos encontramos con respecto y en relación con lo real y lo irreal, el rostro de la vida y sus corrientes ocultas, lo abstracto y lo concreto, la historia y el ritual? ¿Cuáles son los hechos hoy? ¿Son concretos como los precios de los salarios por las horas de trabajo, o abstractos como la violencia y la soledad? Y en relación a la vida del siglo XX, ¿no afectan quizá nuestras vidas de forma más clara los aspectos abstractos como la velocidad, la tensión, el espacio, el frenesí, la energía, la brutalidad, etc., que los aspectos concretos? ¿Podemos

2. The actors who are portraying these characters have sunk themselves into a total, beyond Method, degree of saturated naturalism, so that they aren't acting, they are being. And then one realizes that the two criteria —boredom or interest— are not in this case possible criticisms of the play but criticisms of ourselves. Are we capable of looking at people we don't know, with a way of life different from our own, with interest? The stage is paying us the supreme compliment of treating us all as artists, as independent creative witnesses... *The Connection*, though "anti" in terms of stage convention, is supremely positive —it is assuming that man is passionately interested in man (*apud* Kustow, 2005: 115).

relacionar estas cuestiones con el trabajo del actor y el ritual de la actuación para encontrar el teatro que necesitamos?³

Corre el año 1963 cuando Brook es invitado a participar en una conferencia sobre las artes escénicas dentro del programa de actividades del festival de Edimburgo organizada por Kenneth Tynan y John Calder en la que se habla, por primera vez, acerca de la muerte de la palabra en el teatro⁴. Un controvertido discurso que va a revolucionar el panorama de la escena contemporánea sobre todo bajo la influencia de las teorías del poeta y actor Antonin Artaud. La discusión sobre esta idea rápidamente se extiende a otros campos en el mundo del arte, pero es el teatro el más afectado por esta revolución. Julian Beck y Judith Malina fundadores del Living Theatre en 1947, ya habían sido claramente influidos por estas teorías, como demuestra su montaje *The Connection*, espectáculo que, como se ha dicho, tan directamente influye a Brook, interesado también por el trabajo del director y dramaturgo Joseph Chaikin, excomponente a su vez del Living. Chaikin forma su propia compañía, The Open Theater, este mismo año 1963, influenciado también por el pensamiento *artaudiano*. Así lo declara Peter Feldman, uno de los jóvenes actores que forman parte del equipo de Chaikin. El actor explica que los objetivos del proyecto se centraron en hacer visibles los niveles de realidad que permanecen ocultos, y pone como ejemplo aquellas situaciones que afectan significativamente los sentimientos de las personas que son esquivas, frágiles, misteriosas o que aparecen como incomprensibles, pero que indudablemente forman parte de nuestras vidas. Nos encontramos, afirma Feldman, ante la necesidad de romper con la dependencia de un actor realista fiel al mundo aburguesado⁵.

¿Por qué representar teatro? ¿Qué es una palabra escrita? ¿Qué es una palabra dicha? ¿Cuándo es débil? ¿Cuándo es fuerte? ¿Por qué ciertos sonidos nos afectan más que otros? Brook dispone ahora de una unidad de investigación independiente bajo el amparo de la Royal Shakespeare Company en la que plantearse todas estas cuestiones bajo la guía de un modelo que todavía es una idea inmadura. En una nueva colaboración con el crítico de teatro, director de escena y dramaturgo Charles Marowitz (fundador a su vez en 1968 del Open Space Theatre), nace un grupo de investigación en el mismo seno de la Royal Shakespeare Company llamado «Teatro de la Crueldad» en honor a Artaud. En dirección contraria a los montajes que se hacen de las obras de Shakespeare para turistas y público conservador, Brook y Marowitz se embarcan en la búsqueda de algo más parecido a lo que creen que pudo ser el teatro en la era isabelina, con su carga apasionada llena de vida y su sentido metafísico del terror.

Charles Marowitz está convencido de que el teatro propuesto por Artaud tiene dos grandes fascinaciones en la actualidad: la primera es que, dejando a un lado su parte retórica, los planteamien-

3. I'm interested in why the theatre today in its search for popular forms ignores the fact that in painting the most popular form in the world today has become abstract. Why did the Picasso show fill the Tate with all manner of people who would not go to the royal Academy? Why do his abstractions seem real, why do people sense he is dealing with concrete vital things? We know that the theatre lags behind the other arts because its continual need for immediate success chains it to the slowest members of its audience. But is there nothing in the revolution that took place in painting fifty years ago that applies to our own crisis today? Do we know where we stand in relation to the real and the unreal, the face of life and its hidden streams, the abstract and the concrete, the story and the ritual? What are "facts" today? Are they concrete, like prices and hours of work—or abstract like violence and loneliness? And are we sure that in relation to twentieth-century living, the great abstractions—speed, strain, space, frenzy, energy, brutality—aren't more concrete, more immediately likely to affect our lives than the so-called concrete issues? Mustn't we relate this to the actor and the ritual of acting to find the pattern of the theatre that we need? (*apud* Kustow, 2005: 115).

4. The death of the word (*apud* Kustow, 2005: 136).

5. Our object was to make visible on stage those levels of reality which are usually not expressed in situations: the elusive, irrational, fragile, mysterious, or monstrous lives within our lives; to break down the actor's reliance on mundane social realism and watered-down Freud (*ib.*: 138).

tos que propone son más realistas y contemporáneos que el teatro que se muestra en las salas convencionales, más cercano al sentimiento de genuina violencia y hostilidad que nutre nuestros actuales comportamientos; la segunda es que contiene la semilla formal de un nuevo camino, una alternativa a las imitaciones convertidas en clichés formales que pueblan los escenarios, películas y programas de televisión. La ira y el desequilibrio que pueblan el mundo, hacen curiosamente que las salvajes declaraciones de Artaud sean muy apropiadas. Su repercusión social ya se está dejando ver en las reflexiones de ciertos autores, y sus radicales planteamientos aparecen como perfectamente comprensibles. Marowitz cree que en poco tiempo sus ideas y la estética que proponen, sin antecedentes en la historia del teatro, van a provocar una verdadera revolución en los escenarios⁶. A su vez, Marowitz se convence de que Brook es el director perfecto con el que llevar a cabo un experimento de tales características. Un director que, en su opinión, posee una aguda visión sobre el teatro y una flexibilidad extraordinaria que lo alejan de toda rigidez dogmática. No obstante «en aquellos tiempos, Brook era el tipo de director que montaba textos de Dürrenmatt y Anouilh en teatros comerciales de difusión mediática, [y] era su primera incursión en un tipo de trabajo de tales características» (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 65). Por su parte, Brook ha sido testigo directo de lo que Marowitz pretende con su teatro experimental y su grupo In-Stage. También ha experimentado con trabajos de improvisación en algunas de sus anteriores producciones, aunque no de manera extensa debido, entre otras circunstancias, a las presiones recibidas por parte de determinadas estrellas, directores artísticos e instituciones estatales reacios a iniciativas de corte vanguardista. Brook aprovecha ahora la posición que ocupa dentro de la profesión. Con la fama que le otorga el éxito de sus producciones logra la cobertura necesaria para que la Royal Shakespeare financie su proyecto dentro de los parámetros de los acuerdos alcanzados con Hall.

Existe otra versión de los hechos sobre de la formación del grupo de investigación del «Teatro de la Crueldad» que ofrece el productor y guionista británico Martin Esslin, quien explica que todo comienza cuando Brook propone a Peter Hall realizar un experimento con el material de la obra de Genet *The Screens*, estrenada en Berlín, Schlosspark, en junio de 1961, pero rechazada en París debido al conflicto de la guerra con Argelia. Hall no parece convencido ya que teme las posibles censuras de Lord Chamberlain, funcionario de la corte y censor institucional encargado de filtrar los contenidos de las obras de teatro que se estrenan en Londres. Brook convence a Hall para que se utilice el Theatre Club the Arts, espacio más liberado del control y la censura estatales, para mostrar los resultados de lo que se propone. No obstante el director se encuentra con que la Royal Shakespeare Company no dispone de una compañía de actores preparados para afrontar el texto de Genet en la forma en que a él le gustaría. La solución consiste, pues, en emplear cierto tiempo de entrenamiento con un grupo de actores y conseguir la preparación adecuada que se requiere para poder llevar a cabo el proyecto (Hunt y Reeves, 1995: 66).

En cualquier caso, lo importante y más significativo es que Brook logra sus objetivos y la Royal Shakespeare Company emplea dinero público para un proceso de experimentación teatral. Nada parecido hasta el momento ha sucedido en la realidad de la escena teatral británica. El experimento inaugura su actividad en una pequeña iglesia cerca del Royal Court Theatre, en Sloane Square. Mientras

6. Artaud's theatre has two great fascinations for us today. First, it is —despite his aesthetic harangues— more realistic than the current theatrical output —by which I mean, closer to the genuine feel for violence and hostility which nourishes our contemporary behaviour ambitions and second, it contains the seeds of a new and viable aesthetic, an alternative to the low-keyed copy-cat styles which glut our plays, films and television programs. The madness of the world (I mean madness in both senses, the anger as well as the imbalance) is making Artaud's wildest pronouncements appear curiously appropriate. The social spleen in this work is already firing the minds of certain writers, and its resemblance to traditional radicalism makes this quite understandable. Before long, his aesthetic ideas, which have no such antecedents, will also take hold, and then the revolution of form will have begun in earnest (Marowitz, 1973: 106).

tanto, Brook continúa con sus incisivos y apasionados artículos en la revista *Encore*, en los que habla de la crisis del teatro actual y apela a una reforma radical de la escena inglesa y del teatro como forma de expresión artística en un tono convulso y fracturado. Propone la restauración de todas las artes de manera radical, equiparando la acción del arte con la llama de un volcán en erupción, de lo contrario, afirma, habrá que dejar de pintar, escribir, balbucear o lo que sea aquello que los artistas hacen. Se pregunta también por qué el teatro es tan malo y encuentra la razón en su bajo nivel de exigencia. Alude a un teatro débil, acuoso, repetitivo, monótono e incluso estúpido. Lamenta también que no haya obras que tengan en cuenta el momento tan delicado en el que se encuentra el mundo, obras que reflejen la emoción, el movimiento, el conflicto, la tragedia, la miseria, la esperanza y la necesidad de emancipación. Critica un teatro que se debate únicamente entre la élite de la poesía de los clásicos o la monótona prosa de los textos contemporáneos. Se pregunta por qué nadie sigue el camino de Brecht, por qué los actores carecen de la pasión necesaria, por qué son tan perezosos e indisciplinados, incapaces de pensar en otra cosa que no sea su propio éxito personal, en vez de soñar con el teatro, de luchar por el teatro. Tampoco entiende Brook porqué el teatro de su país se encuentra en manos de gente incompetente, de villanos sin otro interés que el económico. Un villano que se encuentra profundamente enterrado en el sistema a todos los niveles. Declara que Inglaterra destruye a sus artistas. Afirma que existe una ilusión de libertad que es la realidad de una falacia. Todo se encuentra politizado y el esnobismo y la impostura reinan por doquier. Concluye Brook explicando que no es que se les diga a los artistas qué es lo que tienen que hacer, sino que se crea el clima adecuado para que solo les sea posible hacer aquello que el poder desea, castrando inevitablemente su propia iniciativa⁷. Brook adopta una postura radical cuando afirma que ninguna institución debería preocuparse por el número de asientos vacíos excusando su preocupación en una falta de rentabilidad económica. La parece incomprensible una política comercial que antepone el dinero a un teatro de calidad. Brook apuesta abiertamente por un teatro financiado por el estado donde se pueda desarrollar libremente un proyecto artístico coherente⁸.

Brook toma contacto con las teorías de Artaud a través de la lectura en 1959 de *El teatro y su doble*. El director descubre en las páginas del libro un oasis en el desierto que en su opinión constituye el panorama teatral del momento. En otro de sus artículos para la revista *Encore*, titulado *Search for hunger*, Brook describe a Artaud como un visionario que roza la locura y traspasa sus límites. Para Brook los textos de Artaud rebosan inteligencia y hablan del teatro en un sentido profundo lleno de significado (Hunt y Reeves, 1995: 68). Artaud utiliza por primera vez el término «Teatro de la Crueldad» en 1932 una carta enviada al editor de la *Nouvelle Revue Française*; no obstante, matiza que con

7. Either we restore all the arts to a central attitude and necessity, finding an analogy between a gesture made in painting or the theatre, and a gesture made by lava in a volcanic explosion, or we must stop painting, babbling, writing, or doing whatever it is we do (*apud* Kustow, 2005: 139).

Why then is the theatre so bad? Because, let's face it, it is on catastrophically low level: weak, watery, repetitive, drab and silly. Why are there no plays that reflect the excitement, the movement, the change, the conflict, the tragedy, the misery, the hope and the emancipation of the highly dramatic moment of world's history in which we live? Why are we given the choice between colour and poetry in the classics, or drab prose in contemporary drama? Why has no one followed on Brecht's track? Why are our actors lazy and passionless? Why do so few of them do more than two hours a day? Why do so few of them think theatre dream theatre, fight for theatre, above all practice theatre in the spare time at their disposal? Why is the talent in this country —and the goodwill— frittered away in a mixture of ineffectual villains or a race of villains: I think the villain is deeply buried in the system: it lies in laws that operate at almost all levels... For England destroys artists. This is a peculiar property of our social system. In England the edge (and what else matters) is rapidly knocked off an artist —not by a concerted and wicked policy of them— but by the artist's best friends. Social snobbery in England takes many forms, infinite in their variety, subtle in their invisibility, powerful in the illusion of total freedom they seem to give. No one presses the artist to do anything —all they do is to create a climate in which he only too readily will castrate himself... (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 67).

8. By this I mean that the subsidy should cover all that such a theatre could lose even if every seat were empty at every performance (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 67).

la palabra *crueledad* no se refiere a un teatro de connotaciones sádicas o sangrientas, relacionadas con el horror. «Ciertamente Artaud nos invita a que bajo esa palabra no pensemos sino «rigor, aplicación y decisión implacable», «determinación irreversible», «determinismo», «sumisión a la necesidad», etc., y no necesariamente «sadismo», «horror», «sangre derramada», «enemigo crucificado», [...] etc.» (Derrida, 1989: 318-343). Artaud habla de una vuelta a los orígenes, al sentido etimológico de la palabra que hace referencia a lo estricto, a una absoluta determinación e implacable resolución hacia lo que es la vida. «El teatro de la crueldad no es una representación. Es la vida misma en lo que esta tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación. «He dicho, pues, “crueldad” como habría podido decir “vida”» (1932, IV, p. 137). Esta vida soporta al hombre pero no es en primer lugar la vida del hombre. Este no es más que una representación de la vida y ese es el límite —humanista— de la metafísica del teatro clásico» (Derrida, 1989: 318-343).

Para reunir al grupo de investigación del «Teatro de la Crueldad», Brook y Marowitz rompen con las formas y modos habituales de contratación artística y no hacen pasar a los actores por un *casting* frío e impersonal como suele ser habitual. Ambos directores inventan su propio protocolo de audición, que justifican apelando a la particularidad del experimento. Se buscan actores abiertos, flexibles capaces de adaptarse a diferentes circunstancias alejadas de los métodos de trabajo al uso (Williams, 1998: 34). En primer lugar, los participantes traen sus propios textos y realizan sus propuestas sin ningún tipo de interrupción o interferencia. Solo después se enfrenta al actor con el reto de trabajar con textos ininteligibles que llevan ya implícitas las intenciones de una búsqueda de corte *artaudiano* (Hunt y Reeves, 1995: 69). Marowitz explica que la prueba no contenía pautas claramente discernibles, como tampoco se les ofrecía a los aspirantes una situación dramática concreta. Los actores responden de este modo sin atender a referentes reconocibles, pero se les obliga a utilizar el texto que se les ha proporcionado. Marowitz compara el experimento con un test de Rorschach en el que la tinta ha sido sustituida por palabras⁹. La actriz Glenda Jackson forma parte de las aspirantes. Cuenta cómo Brook y su ayudante le pidieron que llevara un texto preparado. Después le hicieron cambiar su propuesta añadiendo a la situación nuevos ingredientes, concretamente tenía que actuar como si al abrir la puerta de la sala de ensayos hubiera unos señores que con una camisa de fuerza tuvieran la intención de llevarla a un manicomio. Esta fue la primera prueba. Luego fue llamada a una segunda prueba de la que salió airoso y tras la que le comunicaron que había sido escogida para formar parte de un proyecto que se llamaría «Teatro de la Crueldad». Después comenzaron los trabajos en un salón de iglesia ubicado sobre un *pub* en King's Road. Glenda Jackson habla de cómo para ella también fue como haber encontrado un oasis en el desierto. Cuenta cómo Brook le hizo sentir como lo que era, una actriz. Explica: «A veces trabajaba con planteamientos muy básicas, pero que en su esencia buscaban algo que no estaba arraigado en la tradición del teatro británico»¹⁰. También la diseñadora Sally Jacobs

9. There is no discernible character or situation. The actor makes of it whatever he can, but he is obliged to use the given words. (This enabled us to discover how the actor, on the most elementary level, coped with language —where his natural instincts led him. It is like a Rorschach test with words instead of ink-blots) (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 69; Williams, 1998: 35).

10. One had to do an audition, which Peter and his assistant director Charles Marowitz ran. You were told to go with a prepared piece and so I went and was told to do my prepared piece but within the context of a woman who opens her front door and is immediately bundled into a straitjacket and taken off to a lunatic asylum. So that was the first thing. Then, if memory serves, I was called back for a second. Then I heard absolutely nothing and then I was told that I was one of twelve who would start on what became known as the Theatre of Cruelty. And we started work I think in a room over a pub in the King's Road or a church hall. No one had ever asked me to do that kind of work in my life before, and I have to say it was an oasis in the desert. First of all, Brook was somebody who paid us the great compliment of believing that we were what we said we were, namely actors, and therefore we could do absolutely anything that was demanded of us. In many ways, he took things right back to very basic essentials —I can remember a great deal of time with us all sitting around in a circle on the floor beating out the stresses in a line of Shakespeare. Essentially he was looking for something that was not rooted —as I think British theatre was at that time— in a literary exposition of emotion (*apud* Kustow, 2005: 139).

cuenta que leyó una pequeña nota en el periódico en la que se hablaba de la formación de un grupo de investigación sin grandes estrellas en el que todo el mundo iba a ganar el mismo dinero. Cuando entró a formar parte del grupo, explica que no desempeñaba ningún papel específico. «No participaba de las improvisaciones, pero era testigo de ellas lo que me permitió absorber el clima y la esencia del trabajo»¹¹. Y fue la propia evolución del trabajo, al parecer, lo que le permitió poco a poco implicarse en el asunto de una forma totalmente nueva para ella. Cuenta Jacobs: «algo asombroso por su novedad consiste en la realización de máscaras de papel duro cuyos ojos son capaces de expresar una asombrosa neutralidad» (Hunt y Reeves, 1995: 70). Este tipo de máscara se utiliza en un ejercicio (llamado máscara neutra) de exploración donde se anula la personalidad del actor para comenzar el viaje hacia una nueva relación con la escena. Poco a poco cada miembro del grupo adapta las novedades de los experimentos a su campo de trabajo. Un tipo de exploración que inaugura claramente una nueva forma de afrontar la escena, nunca antes experimentada por estos profesionales. Se utilizan juegos e improvisaciones con objetos que no guardaban relación aparente entre sí incluidos en las diferentes situaciones dramáticas con las que trabajan¹². Todo el proceso se orienta hacia lo que Marowitz llama las turbulentas aguas de la teoría *artaudiana*¹³. Brook conduce los ensayos hacia lugares desconcertantes. Las sesiones parten desde parámetros convencionales reconocibles para el actor, para golpearle después en sus estructuras racionales y lograr reacciones espontáneas.

Al igual que Artaud, Brook, se posiciona en contra de un teatro basado únicamente en la palabra. «El origen del teatro, tal como se tiene que restaurar, es una mano que se levanta contra el detentador abusivo del logos, contra el padre, contra el Dios de una escena sometida al poder de la palabra y el texto» (*apud* Derrida, 1989: 318-343). «Para mí [afirma Artaud], no tiene derecho a llamarse autor, es decir, creador, nadie más que aquel a quien corresponde el manejo directo de la escena...» (*apud* Derrida, 1989: 318-343). La palabra es la herramienta de los dramaturgos clásicos, pero la palabra hoy no logra comunicar aquello que necesitamos.

¿En qué se convertirá la palabra entonces, en el teatro de la crueldad? ¿Tendrá simplemente que callarse o desaparecer? De ninguna manera. La palabra dejará de dominar la escena pero estará presente en esta, tendrá una función en un sistema al que aquella estará ordenada. [...] La ausencia del autor y de su texto no abandona la escena a una especie de descuido. A la escena no se la deja de lado, entregada a la anarquía improvisadora, al «vaticinio azaroso» (I, p. 239), a las «improvisaciones de Copeau» (IV, p. 131), al «empirismo surrealista» (IV, p. 313), a la *Commedia dell'Arte* o al «capricho de la inspiración inculca» (*ibid.*). Todo estará, pues, *prescrito* en una escritura y un texto hecho de una tela que no se parecerá ya al modelo de la representación clásica

Jacques Derrida (1989: 318-343)

11. I was already doing some work with the Royal Shakespeare and then I read a small piece in the newspaper that he was about to put together a group —no big names— everyone was going to earn the same Money in order to do what we used to call in those days “experiment” and make a laboratory. I had no specific role, so I didn’t have a conventional relationship with the director. I didn’t take part in improvisations but I absorbed and witnessed and I often did drawings of what a designer could but something more that triggered further work. And then they’d work whit it and I’d work directly with some of the actors. I began to participate in the making of work in a way that I hadn’t had the chance to do before (*apud* Kustow, 2005: 140).

12. Marowitz explica uno de estos ejercicios: An actor performing a simple, recognizable action (digging, golfing, wall-papering, exercising) enters. The others choose actions which relate to that actor’s choice and a scene (with words) develops. A enters digging with a shovel; B mimes a pneumatic drill; C grabs a wheelbarrow; D becomes a works-supervisor checking his stopwatch. Then a new actor enters performing a completely unrelated action (making lyrical knee-bends), the other actors ad at to the new action as quickly as possible (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 69).

13. The swirling waters of Artaudian theory.

El desplazamiento de la supremacía de la palabra en el drama inevitablemente lleva al desplazamiento de otros elementos normalmente parte integrante del teatro que pasarían ahora a primer plano. Brook es muy consciente de que el lenguaje de los gestos y las posturas, la danza y la música, son menos capaces de analizar a un personaje, revelar su pensamiento o dilucidar los estados de su conciencia de manera clara y precisa, algo que en su caso sí consigue el lenguaje de la palabra. Pero ¿quién dijo, se pregunta Brook, que el teatro solo fue hecho para analizar personajes y resolver los conflictos del amor y del deber, de luchar contra los problemas de la naturaleza psicológica del ser humano, aspectos estos que sin duda monopolizan nuestro teatro contemporáneo?¹⁴

Brook inicia la búsqueda de un teatro que no dependa de la anécdota del personaje y de sus mensajes verbales. Se centra en aquello que pueda comunicar algo directamente a la audiencia a través de una nueva combinación de lo sonoro con lo gestual.

¿Cómo funcionarán entonces la palabra y la escritura? Volviéndose a hacer *gestos*: la intención *lógica* y discursiva quedará reducida o subordinada, esa intención por la que la palabra asegura ordinariamente su transparencia racional y sutaliza su propio cuerpo en dirección al sentido, deja a este extrañamente que se recubra mediante aquello mismo que lo constituye en diáfanidad: al desconstituir lo diáfano, queda al desnudo la carne de la palabra, su sonoridad, su entonación, su intensidad, el grito que la articulación de la lengua y de la lógica no ha enfriado del todo todavía, lo que queda de gesto oprimido en toda palabra, ese movimiento único e insustituible que la generalidad del concepto y de la repetición no han dejado de rechazar jamás. Se sabe el valor que le reconocía Artaud a lo que se llama —en este caso bastante impropia-mente— la *onomatopeya*. La glosopoiesis, que no es ni un lenguaje imitativo ni una creación de nombres, nos lleva de nuevo *al borde* del momento en que la palabra no ha nacido todavía, cuando la articulación no es ya el grito, pero no es todavía el discurso, cuando la repetición es *casi* imposible, y con ella la lengua en general: la separación del concepto y del sonido, del significado y del significante, de lo neumático y de lo gramático, la libertad de la traducción y de la tradición, el movimiento de la interpretación, la diferencia entre el alma y el cuerpo, el amo y el esclavo, Dios y el hombre, el autor y el actor. Es la víspera del origen de las lenguas y de ese diálogo entre la teología y el humanismo, del que la metafísica del teatro occidental no ha hecho otra cosa que mantener su inagotable repetición.

Jacques Derrida (1989: 318-343)

Declara Artaud: «Yo añado al lenguaje hablado otro lenguaje, y procuro darle al lenguaje del habla, cuyas misteriosas posibilidades se han olvidado, su vieja eficacia mágica, su eficacia hechizadora, integral» (*apud* Derrida, 1989: 318-343). Con Artaud, Brook inicia una lucha constante por huir del cliché y lo convencional. Pretende encontrar un nuevo lenguaje que abra una nueva dimensión al acto de la comunicación; un nuevo modo de utilizar las herramientas habituales (Hunt y Reeves, 1995: 71) cuyas posibilidades o se han agotado o han quedado olvidadas en algún lugar debajo del polvo de la escena actual.

14. Such is the complete breakdown of the word that I can't make the simple statement that all great theatre is religious with the faintest hope of communicating clearly what I mean. I am well aware that the language of gesture and postures, dance and music is less capable of analyzing a character, revealing a man's thought or elucidating states of consciousness clearly and precisely than is a verbal language, but whoever said the theatre was created to analyse a character, to resolve the conflicts of love and duty, to wrestle with all the problems of a topical and psychological nature that monopolize our contemporary stage? (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 71).

En su trabajo con Brook, Marowitz explica cómo se les pide a los actores que exploren toda la gama de posibilidades de su cuerpo-instrumento. Una vez que un amplio rango de dicho instrumento ha sido explorado, se comienza un trabajo basado en el ritmo con sus más variadas combinaciones al que se añade un trabajo con objetos y cajas vacías. Después se explora con escenas de *Romeo y Julieta* mezcladas con lo anterior con la intención de colocar el conflicto de las escenas en un nuevo contexto¹⁵. Las dinámicas de juego realizadas con los objetos se trasladan después a la acción de los conflictos dramáticos de las escenas ahora sin los objetos. Existen, no obstante, diferencias entre los actores a los que se les proporcionan objetos con los que investigar las diferentes posibilidades simbólicas y narrativas que se establecen entre ellos y aquellos ejercicios en los que las exploraciones se efectúan directamente a través de un intercambio combinado entre la voz y el cuerpo (Hunt, 1996: 72). Tanto Brook como Marowitz renuncian a decidir de antemano el resultado que persiguen para comprobar así las infinitas posibilidades que ofrece un actor no sometido o sujeto a consignas impuestas desde el exterior (Brook, 1998a: 180). No se tarda en hallar resultados. Marowitz afirma que los actores rápidamente aprenden a ser locuaces y creativos con los sonidos y las acciones no naturalistas dominando este nuevo modo de comunicarse del mismo modo como dominaban el repertorio de clichés de las acciones dramáticas convencionales¹⁶. Por su parte, Brook justifica la inevitable necesidad de explorar el lenguaje del teatro y haber comprendido que sus aburridas y anticuadas convenciones deben ser definitivamente impugnadas siendo imposible imponerle ningún tipo de normativa. Reafirma la necesidad urgente, ahora más que nunca, de buscar verdaderas experiencias en el ámbito de la escena¹⁷. Se coloca la atención en aspectos sutiles del trabajo, aquellos que habitualmente pasan inadvertidos en un proceso convencional. Brook afirma: en la sala de ensayos uno se pregunta cuándo un contacto se pasa por alto, cuándo una acción es interesante, durante cuánto tiempo y por qué, cuándo un movimiento resulta armonioso y cuándo nos resulta vulgar o indiferente (Kustow, 2005:140). Se presta especial atención a esos instantes en que aparece la magia de lo invisible, los momentos en los que lo inexplicable se manifiesta y se hace presente. Lo que habitualmente permanece oculto brota desde lo más profundo hacia la superficie para convertirse en la expresión de un gesto verdadero. Un teatro de gran intensidad al servicio de una comunicación real (Trewin, 1971: 140). Brook y su equipo tratan de hallar los elementos comunes que creen se encuentran presentes en todo ritual independientemente de la cultura a la que este pertenezca.

No obstante, el conflicto con la palabra no anula su uso. Se trabaja con textos que apoyan las exploraciones, entre los que se encuentran escritos de Paul Ableman; dos versiones de *Spart of Blood* de Artaud; algunas escenas de obras de Genet y John Arden; extractos de obras de Shakespeare; una dramatización solo compuesta de movimiento de un cuento corto de Robbe-Grillet; los llamados *collages Hamlet*, realizados por Brook y Marowitz; algunas piezas cortas de Ray Bradbury

15. [The actors were] asked to explore the range of their instrument (the sound the thin end of a ladle made on a tin can; the sound the tin made against the floor, muted with one palm, held suspended, in two hands, tucked inside a sweater, rapped with the knuckle instead of the ladle, with the forehead instead of the knuckle, the elbow instead of the forehead...). Once the range of the instrument had been explored, a series of rhythms were rapped out. Some of these were varied while others remained the same; some were accelerated while others were slowed down; there were combinations of twos and threes; dialogues between broom-handles and empty crates; scenes from *Romeo and Juliet* played out between metallic tinkles and bass percussions; mob violence with soap crates and pitch battles with tennis rackets (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 71).

16. Very quickly, frighteningly quickly, actors became as glib with non-naturalistic sounds and movements as they were with stock dramatic clichés (*apud* Kustow, 2005: 140).

17. A form of surrealist revue composed of shots in the dark; shots at distant targets. We are exploring theatre language. [...] We present the program at a time when all conventions of the theatre have been challenged, and there are no rules any more... Meanwhile the need to define a true experience in the theatre is as urgent as ever (*apud* Trewin, 1971: 141).

y Ceril Connolly; e improvisaciones que se desarrollan en las llamadas *free-sections* (Helfer y Lonely, 1998: 128; Hunt y Reeves, 1995: 75; Kustow, 2005: 143; Williams, 1998: 47). El proceso dura doce semanas más cinco de actuaciones para mostrar un *work in progress* en la London Academy of Music and Dramatic Art, LAMDA, en Kensington, con un esotérico programa titulado *A Spurt of Blood*, con el que se cierra un proceso de investigación realizado en soledad y que se confronta ahora con la mirada externa. El escenario consiste en un «espacio vacío» en el que se delimita un escenario, aunque con asientos dentro del propio lugar de actuación (Hunt y Reeves, 1995: 75), que tiene la clara intención de romper las líneas de separación entre el público y los actores. Lo que se muestra es el cuerpo y la voz en movimiento de los actores en situaciones no convencionales en las que se indaga nuevas relaciones con la escena. Pero, ¿en qué consiste esta nueva escritura teatral?

Esta no ocupará ya el lugar limitado de una notación de palabras, cubrirá más bien todo el campo de ese nuevo lenguaje: no sólo escritura fonética y transcripción del habla, sino escritura jeroglífica, escritura en la que los elementos fonéticos se coordinan con elementos visuales, pictóricos, plásticos. La noción de jeroglífico está en el centro del *Primer manifiesto* (1932, IV, p. 107). «Una vez que ha tomado consciencia de ese lenguaje en el espacio, lenguaje de sonidos, de gritos, de luz, de onomatopeyas, el teatro debe organizarlo haciendo verdaderos jeroglíficos con los personajes y los objetos, utilizando su simbolismo y sus correspondencias en relación con todos los órganos y en todos los planos».

Jacques Derrida (1989: 318-343)

Una representación pública del trabajo de investigación parece entrar en contradicción con lo que en principio se pretende, pero resulta inevitable debido a determinadas exigencias institucionales. Brook no desea, no obstante, que el encuentro en LAMDA se entienda en términos de un *show* espectacular, sino como una de las fases de desarrollo del proceso de investigación. Esta posición resulta, en opinión de algunos críticos, ingenua. Por una parte, el mismo anuncio de un acontecimiento escénico provoca inevitablemente una expectativa espectacular. Por otro lado, la trayectoria del director inglés no ayuda a que pueda ser entendido de otra manera, ya que cualquier espectáculo que lleva su nombre se encuentra inevitablemente condicionado. Brook sabe que los hábitos de las audiencias son difíciles de romper, pero entiende su taller de experimentación como un estímulo que se orienta en esta dirección¹⁸. En cualquier caso, el asunto provoca más curiosidad mediática que servicio hace a las teorías de Artaud. El resultado es un divertido y sorprendente *show* que no conmueve ni moviliza las conciencias ni las emociones de los asistentes. La trayectoria y el éxito comercial del famoso director se imponen a la pretensión vanguardista de sus propósitos científicos. El Brook *showman* eclipsa al Brook explorador de nuevas formas. Inevitablemente el espectáculo produce más diversión que otra cosa y la pretendida seriedad del experimento lleva a momentos de hilaridad (Hunt y Reeves, 1995: 76). En definitiva, el muestrario de una puesta en escena resulta un espectáculo más complaciente que subversivo.

El escritor y presentador de televisión Bamber Gascoigne, en un artículo para el periódico *The Observer*, declara que existe una gran diferencia entre hacer algo nuevo y buscar algo nuevo que hacer. Piensa que el experimento congrega a un público simplemente atraído por una idea de

18. Audience habits are difficult to break, and sometimes amusing to explore (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 76).

novedad que se sustenta en el discurso romántico de acabar con una supuesta crisis del teatro y la cultura de una sociedad que lo alimenta¹⁹. En la postura contraria, el productor y guionista Martin Esslin, al hablar de un de las piezas, *The Public Bath*, no duda en alabar su efectividad y su limpieza ritual comparando su absoluto ensimismamiento, y al parecer el de los participantes, con un rito de sacrificio primaveral efectuado por el pueblo azteca²⁰. Estas dos posturas resumen *grosso modo* la posición general de la crítica aparecida.

En cuanto a los beneficios directos del experimento, los resultados se orientan hacia el uso y desarrollo de técnicas —no se sabe si de manera intencionada o como una forma de aprovechar parte del fracaso— de entrenamiento que permitan llevar a escena el texto *The Screens* del dramaturgo francés Jean Genet. Brook necesita un material explosivo que le permita explorar los resultados de los experimentos que está llevando a cabo con sus actores. Para Brook la obra de Genet trasciende las cuestiones políticas que trata para hablar de aspectos más profundos de la realidad del mundo. Cree que la conexión entre Artaud y Genet se encuentra en la relación que mantienen con una tradición oriental basada en la perfección formal lograda a través de un duro y riguroso trabajo (Williams, 1998: 53).

Marowitz explica que también la exhibición del trabajo de *The Screens* se encuentra exenta de toda pretensión espectacular. Considera las representaciones como una parte más del proceso de búsqueda.

Durante las representaciones, se continuó explorando con los ejercicios que se adaptaban a las situaciones de lo que en ese momento ocurría por lo que el grado de contingencia era enormemente alto. El problema surgía precisamente en cómo mantener este grado de libertad formal sin desviarse demasiado de los asuntos de la obra. Los ejercicios artaudianos habían preparado estupendamente a los actores para la metafísica de Genet. De aquí avanzamos hacia un enfoque brechtiano para mostrar los aspectos políticos que tiene la obra y para aclarar por nosotros mismos el contenido de determinadas escenas²¹.

Genet hace en este texto una crítica mucho más cáustica y mordaz hacia la élite de la burguesía europea que la practicada en *Le balcon* (Kustow, 2005:144). *The Screens* es realmente una caricatura sobre el colonialismo militar con una fuerte carga política, por lo que Lord Chamberlain pone objeciones a su estreno. Cuando es invitado a uno de los pases privados que Brook organiza en los Donmar Rehearsals Rooms en un intento de encontrar su aprobación, el funcionario de la casa real argumenta que la Royal Shakespeare Company no puede hacerse cargo de ese tipo de producciones; le parece un insulto hacia la nación francesa además de algo extremadamente obsceno y, por supuesto, no sería suficiente con cortar ciertos pasajes comprometidos como se le propone²².

19. There is a world of difference between doing something new and looking for something new to do. The Lamda experiment may be, I fear, little but a public love affair with the mere idea of newness, supported by woolly romantic notions about the crisis in theatre and society (*apud* Trewin, 1971: 141).

20. Brook demonstrated that, through a mere rearrangement of figures in the stage, a magical effect can actually be produced—the same girl in the same raincoat can be transformed from an object of disgust into once of reverence a tin bathtub into a coffin, merely by a change of context not only in space, but also in time. It was not merely the groupings that changed (although not very much); it was that before the ritual cleansing the girl was by implication unclean and, after it, cleansed and pure (*apud* Trewin, 1971: 142; Helfer y Lonely, 1998: 128).

21. The work on *The Screens* could be an essay in itself. The early exercises continued, and were gradually adapted to the specific needs of the play. The crucial production problem, apart from perfecting a style that would cope with such a monumental structure, was to communicate both the poetic and political tremors in the play without veering too far in one direction or the other. The Artaudian exercises had prepared for us for Genet's metaphysic, and we now began to apply a Brechtian approach to get at the play's political bedrock, and also to define for ourselves precisely what each of those extravagant little scenes was about (*ib.*).

22. Lord Chamberlain was not impressed and said almost at once the RSC could not do *The Screens*, even with cuts (Hunt y Reeves, 1995: 83).

Marowitz es de la opinión de que *The Screens* no fue nunca una producción orgánica, sino una obra cuya subestructura y capas consecutivas carecían de una parte vital que las uniera. Una producción con una sensación de crudeza, en su opinión a pesar de y no a causa del trabajo del grupo. La incertidumbre intelectual tanto por parte de los actores como de los productores, las ambigüedades no resueltas del texto, llevaron según Marowitz a una falta de claridad interior que un trabajo más largo en el tiempo sin duda habría revelado²³.

Grigori Kozintsev, director de cine ruso y amigo de Brook, asiste también a uno de los pases de *The Screens* llevados a cabo en los Donmar Rehearsals Rooms. El director ruso sí es capaz de distinguir la esencia *artaudiana* y valora el trabajo de Brook. Explica: «En muchos pasajes los intérpretes actuaron con un cierto desgaste de sus gargantas: frenesí, roncos parloteos, gritos furiosos, extraños ladridos que resultaban incomprensibles, histéricos y grotescos... Algunos actores pintaban manchas rojas en el suelo... Sobre las pantallas blancas se podían ver fantásticos pájaros disecados, ritmos rituales, máscaras... En definitiva, no era difícil distinguir las ideas de Artaud»²⁴. En relación al uso de técnicas *brechtianas*, se realiza una serie de lecturas y discusiones con el tema de la guerra como telón de fondo de la mano de un actor distanciado de la ficción que adopta el rol de cronista (Helfer y Lonely, 1998: 129). A esto hay que añadir el uso de carteles que anuncian el inicio de cada escena y en los que se puede leer: SAÏD RELUCTANTLY GOES TO MEET HIS NEW WIFE. THE COLONISTS DISCUSS THEIR POSSESSIONS. SAÏD'S MOTHER INSISTS UPON BEING INCLUDED AT A FUNERAL (Williams, 1998: 54). Por su parte, el productor y guionista Martin Esslin queda impresionado y compara una de las escenas con una auténtica obra del expresionismo abstracto. Habla de cómo Brook coloca a unos campesinos que prenden fuego a una casa colonialista, esparciendo pintura roja sobre la superficie de las pantallas blancas imitando los modos del *action painting*²⁵. Otro de los invitados, el crítico de cine y editor de la revista *Encore*, Tom Milne, realiza un amplio repaso, tanto del primer experimento con el «Teatro de la Crueldad», como del trabajo realizado con *The Screens*. En primer lugar, se refiere Milne al apropiado espacio de los Donmar Rehearsals Rooms utilizado para la representación y a cómo este ofrece la impresión de gran libertad debido a su amplitud. Afirma comprender, después de lo visto, por qué el propio Genet exigía una producción al aire libre de su obra. Milne continúa describiendo cómo un odio desnudo se encuentra presente en el escenario. En ambos casos (tanto en el «Teatro de la Crueldad» como en *The Screens*) se nos presentan imágenes aparentemente derivadas de la fantasía, pero al igual que en el *Guernica* de Picasso, estamos ante una síntesis poética que contiene más verdad que la propia realidad. En cuanto al «Teatro de la Crueldad», Milne describe el impacto de sus aplastantes imágenes y de un resultado electrizante. Pero cuando llega al punto del repertorio de gemidos y gritos efectuados por los actores, los define como no especialmente significativos. Duda de la relación que este tipo de actuación pueda tener con el teatro oriental por el que Artaud sentía predilección. Nos recuerda que la estilización de los códigos tanto del teatro *Noh* como del *kabuki*, por poner dos ejemplos, requiere de la destreza milimétrica con la que unos

23. Still, for me, *The Screens* was never an organic production, but a sub-structure and an overlay with a vital middle layer missing. The production made a kind of stark, physical sense in spite of, not because of, our work, and the intellectual uncertainty of cast and producers, the unresolved ambiguities in the text, left an inner fuzziness which a longer run would undoubtedly have revealed (Williams, 1998: 56).

24. Many places... were acted with truly scorched throats. Frenzy, hoarse shouts, furious gabbling, burst of complete incomprehensibility, howls, and now and then a sort of hoarse barking; hysteria and the grotesque; the actors themselves painted red spots (fire? blood?) on the white screens; fantastic stuffed birds, ritual rhythms, masks. It was not difficult to distinguish Artaud's ideas (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 83).

25. In one of the last scenes the peasants set fire to the colonialist's house by painting the fire with red paint on white screens; after the performance the audience rushed to grab these they were some of the best action paintings you have ever seen (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 83).

actores entrenados durante años ejecutan la acción de sus gestos a la perfección, a lo que hay que añadir el peso de la tradición, que los convierten en poco dados a innovaciones estilísticas, cerrados a cualquier tipo de trabajo de corte vanguardista. Por lo tanto, los gestos y parloteos empleados en el experimento pueden llevar a confusión, ya que no existe una relación clara entre la audiencia y aquello que muestran los actores. No sabemos, explica Milne, si realmente quieren comunicarnos algo o si simplemente se entretienen en un juego que solo ellos comprenden. Concluye su repaso del experimento llevado a cabo por Brook y Marowitz cuestionando la premisa de la que parten cuando declaran que el lenguaje ya no es adecuado o suficiente como medio de comunicación. Es un caso sin pruebas concluyentes, declara Milne, en todo caso un capricho pasajero o una reacción necesaria que sirve de puente para ir a otro lugar. Es evidente, continúa Milne, que ciertas cosas pueden expresarse mejor dejando de lado la palabra. Se muestra así partidario el periodista de que la relación entre diferentes tipos de lenguaje en el escenario se investigue con tiempo, paciencia y determinación²⁶. Brook ha iniciado así un camino interesante que habrá que tener en cuenta. Finalmente para muchos críticos parece fuera de duda que el experimento llevado a cabo con el «Teatro de la Crueldad» basado en las teorías de Artaud demuestra que existe un lenguaje más allá de las palabras y que Brook es pionero en llevar a la práctica (Helfer y Lonely, 1998: 52).

El experimento finaliza definitivamente en el otoño de 1964. Brook se encuentra con un grupo de actores bien entrenados y una obra, *The Screens*, que no puede estrenarse debido a la censura. Justamente en estos momentos llega a sus manos la obra del dramaturgo alemán Peter Weiss, *Marat/Sade*.

26. The performance took place in the Donmar Rehearsal Room. [...] Not really vast at all, but enormously tall bare walls and tiny high windows give an impression of space and freedom. (Genet asks for an open-air production for *The Screens*, and one sees why) (Williams, 1998: 57).

Effortlessly achieved the quality of cruelty so obstinately absent from the LANDA experiments... One is left with series of shattering images: as two Colonialists chat cozily about the aesthetics and economics of their plantations, Arab terrorists creep stealthily in to draw tiny flames on the screens behind them; then more Arabs, more flames, until the action seems to dissolve in a sheet of fire. Or when the "la Marseillaise" of the revolution, Kadikja, calls evil to her: and the Arabs come, swiftly drawing their murders, their rapes, their fear, until her screens are covered with scrawled images of evil. The result is electrifying: naked hatred is present on the stage. In both cases we are presented with image apparently derived out of fantasy but which, like Picasso's *Guernica*, is a poetic distillation which contains a truth more bright than reality.

There is in the first part of the program a short playlet in which a number of masked actors prance about stage, communicating in an assortment of cries, groans and screams. To me, the effect of this item was simply of a number of actors prancing about the stage uttering an assortment of cries, groans and screams which weren't particularly meaningful. I see no objection on principle to the proposition that such cries can be as meaningful as words; but they must be as meaningful. Artaud talked glibly enough about the Oriental theatre from a nodding acquaintance with it, and anybody who has watched even part of a Kabuki or Noh play, for instance, is liable to fall prey to the same enthusiasms. But one should not forget, not only the years of which go into the making of an Oriental actor, but also the fact that every stylized sound an gesture has an exact meaning which is known to the audience. If your audience doesn't what your sounds are intended to communicate, or can only follow them in so far as they suggest pain, anger, frustration, etc., then you might as well present a simple melodrama in which the words are only shorthand for simple emotions. The other factor which apologists for an Oriental-style mime-and-gesture theatre tend to overlook is that most of these theatres [...] are intensely traditional —they have to be, because extreme stylization does not readily permit innovation, and certainly precludes *avant-garde* work. The Noh theatre, for instance, couldn't have its *Waiting for Godot* or its *Les Negres*.

The premise behind such experiments seems to be the argument, which has been around for some years now, that language is no longer adequate as a means of communication. I find this an unproved case. [...] What is obvious (and undisputed) is that there are certain things which can be expressed more completely through other means than language. [...] Here, in the relationship between language and sounds, and the way in which one can illuminate the other, there is a whole field of experiment waiting (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 83).

20 de agosto de 1964

*THE PERSECUTION AND ASSASSINATION OF MARTAT AS PERFORMED
BY THE INMATES OF THE ASYLUM OF CHARENTON UNDER THE
DIRECTION OF THE MARQUIS DE SADE*

AUTOR: Peter Weiss
VERSIÓN: Geoffrey Skelton
ADAPTACIÓN PARTES EN VERSO: Adrian Mitchell
Londres: Aldwych Theatre
Royal Shakespeare Company

-
Premio Tony a la mejor dirección escénica

Director: Peter Brook / **Escenografía:** Sally Jacobs / **Diseñador asociado:**
Elizabeth Duffield / **Vestuario:** Gunilla Palmstierna-Weiss / **Iluminación:** David Read /
Asistente de dirección: Malcolm Goddard / **Música:** Richard Peaslee /

REPARTO

M. Coulmier: Clifford Rose / **Mme. Coulmier:** Brenda Kempner / **Mile. Coulmier:** June Baker
/ **Herald:** Ian Richardson / **Kokol:** Hugh Sullivan / **Popoch:** Jonathan Burn /
Cucurucu: Freddie Jones / **Rossignol:** Elizabeth Spriggs / **Jacques Roux:** Rober Lloyd /
Charlotte Corday: Glenda Jackson / **Jean-Paul Marat:** Clive Revill / **Simonne Everad:**
Susan Williamson / **Marques de Sade:** Patrick Magee / **Dupernet:** John Steiner /
Abbot: Wyn Jones / **Animal loco:** Morgan Sheppard / **Maestro de escuela:** Timothy West /
El representante militar: Brian Osbron / **Madre:** Wyn Jones / **Padre:** Henry Woolf /
Nueva rica: Geoffrey Hinsliff / **Voltaire:** John Harwood / **Lavoisier:** Leon Lissek /

Pacientes

Mary Allen / Jennifer Culow / Maroussia Frank / June Jago / Michael Jenkinson /
Mark Jones / Caroline Maud / Lyn Pinkney / Bryan Stanyon /
Monjas
Diana Bishop / Tamara Furst /

Guardias

Edward Clayton / Richard Williams /

MÚSICOS

Patrick Gowers / Richard Callinan / Michael Gould / Nicholas Moes / Rainer Schulein /

27 de diciembre de 1965

ESTRENO NUEVA YORK

Martin Beck Theatre

145 representaciones -

Director: Peter Brook

Productor David Merrick / **Escenografía:** Sally Jacobs / **Diseñador asociado:**
Elizabeth Duffield / **Vestuario:** Gunilla Palmstierna-Weiss / **Iluminación:** David Read /
Asistente de dirección: Malcolm Goddard / **Música:** Richard Peaslee /

REPARTO

M. Coulmier: Clifford Rose / Mme. Coulmier: Brenda Kempner /
Mile. Coulmier: Ruth Baker / Herald: Michael Williams / Kokol: Michael Williams /
Popoch: Jonathan Burn / Cucurucu: Freddie Jones / Rossignol: Jeanette Landis /
Jacques Roux: Rober Lloyd / Charlotte Corday: Glenda Jackson / Jean-Paul Marat: Ian
an Richardson / Simonne Everad: Susan Williamson / Marques de Sade: Patrick Magee /
Dupernet: John Steiner / Abbot: Mark Jones / Animal loco: Morgan Sheppard /
Maestro de escuela: James Mellor / El representante militar: Ian Hogg /
Madre: Mark Jones / Padre: Henry Woolf / Nueva rica: John Hussey /
Voltaire: John Harwood / Lavoisier: Leon Lissek

Pacientes

Mary Allen / Michael Farnsworth / Maroussia Frank / Tamara Furst / Guy Gordon /
Sheila Grant / Michael Percival / Lyn Pinkney / Carol Raymont /

Monjas

Heather Canning / Jennifer Tudor /

Guardias

Timothy Hardy / Stanford Trowell /

MÚSICOS

Patrick Gowers / Richard Callinan / Michael Gould / Nicholas Moes / Rainer Schulein /

Lo importante no es la distancia en sí misma, sino el constante movimiento de ida y vuelta, de entrada y salida, entre los planos diversos. Esta fue la característica que más me impactó cuando leí por primera vez *Marat/Sade* de Peter Weiss.

Peter Brook (1987a: 85)

Una semana después de que *The Screens* sea rechazada para su estreno en un teatro oficial, Martin Esslin recibe de un agente alemán el guión de la obra *Marat/Sade* (*Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*, título en su versión original, acortado debido a su extensión). Afirma: «Leí el texto y llamé inmediatamente a Brook. Le dije que esta era la obra que había estado buscando. Pensé inmediatamente que la obra de Weiss tenía algo que remitía directamente a los planteamientos que Brook estaba llevando a cabo en su búsqueda de un teatro experimental. Le pedí a un amigo que la tradujera esa misma noche y a la mañana siguiente la Royal Shakespeare Company compró los derechos, adelantándonos a Tynan quien había ido a Berlín¹ interesado en una posible producción con el Teatro Nacional»².

1. Kenneth Tynan había viajado a Berlín curiosamente acompañando por Brook para asistir a su estreno el 29 de abril de 1964 en el Schiller Theatre bajo la dirección de Konrad Swinarski y así poder observar la recepción del público alemán.

2. One week after the rejection of *The Screens*, a German agent sent me the script of the *Marat/Sade*. I read the play and rang up Brook and told him this was the play he had been looking for. I had it translated by a colleague in the BBC literally overnight and the RSC bought the rights the next day, whereby beating Tynan, who had gone to Berlin to see it for the National, by a nose (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 83).

La obra había sido previamente estrenada en Berlín Occidental bajo la dirección de Konrad Swinarski. De esa puesta en escena, el director de escena Charles Marowitz opina que resulta flácida y doméstica en comparación con la propuesta de Brook. Afirma que el director de la versión alemana vio la obra como una especie de panfleto político. Explica Marowitz que el autor del texto, Weiss, también prefirió la producción de Brook que consideró como definitiva. La de Brook fue también la más exitosa, provocando la producción berlinesa serias reservas entre los críticos³. Marowitz cree que la obra es la culminación del trabajo realizado con el taller de experimentación del «Teatro de la Crueldad». Explica que después de *The Screens*, *Marat/Sade* era una consecuencia lógica. «Ha contado con el mismo grupo de actores y las técnicas de ensayo son prácticamente las mismas»⁴. «De no haberse llevado a cabo el taller, el espectáculo de *Marat/Sade* no habría sido posible». La similitud en la forma de resolver las escenas entre los dos proyectos es clara y evidente, a lo que hay que añadir un sinfín de coincidencias escenográficas. Esto explica en parte la aprobación por parte de Weiss, fascinado por Artaud. Definitivamente, AFIRMA Marowitz, Brook nunca hubiera podido ser tan prolífico y llamativo antes de dicho trabajo de experimentación⁵. Por su parte, la diseñadora y escenógrafa del proyecto Sally Jacobs habla de cómo la producción en Berlín sirvió a Brook de inspiración para lo que él quería hacer. No obstante, la calificó de excesivamente estática. A Brook le impresionó la primera imagen del asilo nada más levantarse el telón. El cuadro era impresionante pero no evolucionó en absoluto. Brook quería hacer totalmente lo contrario. Quería ser capaz de utilizar todo el escenario y tener a todos lo lunáticos presentes durante el transcurso de la acción. Buscaba liberar el espacio y lograr que entrara en erupción. En este sentido, Sally Jacobs trabaja mano a mano con Brook en el complicado y difícil proceso de construir un espacio dinámico, abierto y sugerente donde los actores puedan moverse libremente. La diseñadora pone como ejemplo cómo Brook tuvo clara la idea de que tenía que haber una piscina o bañeras por el suelo y pasarelas que las conectaran.

3. The West Berlin production of the play [...] was much tamer; compared to Brook's, even flaccid. The German director [...] obviously saw the play as a kind of political tract in which the great lesson was that the naïve democracies of the French Revolution only paved the way for reigns-of-terror and the crowning terror of all, military dictatorship. [...] These are really the two productions concepts in miniature; to Brook an essay on violence that should assault its audience; to Swinarski, an epic about fascism that should point up the lethal idiocies of revolution. Neither "interpretation" quite tallies. Weiss preferred the Brook production, which he takes to be "definitive." It was the more successful, the Berlin one having prompted several reservations among critics (Marowitz, 1973: 105).

4. The play is the culmination of the Royal Shakespeare experimental season, which was started a year ago under the direction of Peter Brook and myself with the aid of a subsidy from the Royal Shakespeare Company (no strings attached; we know we can't break even, but let's have something exciting) with which to explore certain areas initially charted by Antonin Artaud. The first offering, entitled (after Artaud) Theatre of Cruelty, was a theatrical collage; the second, twelve scenes from Genet's *The Screens*. The *Marat/Sade*, the popular diminutive (running gag: "I haven't seen the play but I've read de title") uses most of the early people plus the regular Royal Shakespeare crew and, in a sense, is the ultimate application of techniques first introduced to the original group (Marowitz, 1973: 103).

5. When Peter Weiss's play *The Marat/Sade* came along, it was the natural conclusion of the [LAMDA] Group's work; a play which could not have been contemplated before the Group's existence and which now, after the work on Artaud and Genet, could not be ignored. The play even contained certain features from our first Theatre of Cruelty programme: Marat's bath tub was mystically related to Christine Keeler's in *The Public Bath*; the guillotine imagery to Brook's collage-play. Weiss acknowledged Artaud as his mentor Artaud had played Marat in a film for Abel Gance, sounds and "happenings" were embedded in the play in a way that had been integral to the group's thinking from the start (apud Hunt y Reeves, 1995: 85)

Brook has never been so prolific or eye-catching. He doesn't so much illuminate the text as he sets off illuminations upon it. There's always something happening on the stage, if not always in the play itself. The play-proper is intellectually lightweight and says little in its own right, which would not be a serious objection except that its circulating themes —the Revolution, merciless individualism pitted against passionate social purpose, the mind vs. the senses— seem to imply a viewpoint and an attitude, but closer scrutiny reveals them to be so many strands criss-crossed as in cats-cradles.

Reduced to basic components, the play is a series of marvellous "happenings" interspersed with polemical dialogues, mainly between de Sade and Marat (Marowitz, 1973: 103).

Yo le planteé la idea de pequeños baños hundidos en el suelo cubiertos de tabloncillos que podría ser usados de diferentes maneras. Posteriormente tuvimos enormes problemas para llevar a cabo esta idea. Así que le seguí dando vueltas al asunto. En uno de los ensayos lo vi claro. Entre las vigas se podían hacer unos pequeños agujeros triangulares. Construimos los baños en círculo y algunos de ellos donde la vieja orquesta del Aldwych solía estar. A partir de esta idea todo el resto fue encajando lógicamente. En los bordes y en los extremos del escenario pusimos bancos, de tal forma que los actores pudieran permanecer todo el tiempo en el escenario cuando no estaban involucrados en la acción. Durante uno de los primeros ensayos técnicos, Brook hizo algo que no había hecho ningún director con los que había trabajado. Se dirigió a la parte de atrás del patio de butacas y le pidió a algunos actores que le mostraran cómo se las apañaban con el lugar de trabajo. Empezó a realizar preguntas sobre cómo de manejable era el espacio, o si encontraban dificultades interactuando con los objetos de la escenografía, etc. Algo asombroso si se tiene en cuenta que la mayoría de los directores no saben cómo funcionan las cosas con las que trabajan sus actores. Me esforcé para que durante la mayor parte de los ensayos los actores trabajaran con los modelos reales de la escenografía y pudieran improvisar en una situación que fuera igual a las de las funciones. A partir de aquí los actores propusieron magníficos juegos con los objetos que dispararon la creatividad de todo el equipo. No obstante el método de trabajo era abierto y Brook me advirtió que debía comprometerme a esta forma de trabajar, siendo flexible a los cambios que fueran surgiendo. Tenía que sugerir ideas que invitaran al crecimiento y no soluciones definitivas⁶.

Sally Jacobs

6. Peter saw *The Marat/Sade* in Berlin. He said he could see in it what he wanted to do, although it wasn't there in that production at all, which was very static. He said that when the curtain went up there was this stunning image of the people of Charenton sitting in tiers of seats around a small acting area the size of a postage stamp. The image was stunning but you were stuck with it, there was nowhere to go. He wanted to do exactly the opposite: he wanted to be able to use the whole stage and to have inmates of Charenton always present but on the perimeter, so that they could come and go and form into great set pieces. He wanted to make a completely free space in which any of this would erupt but could at the same time have tremendous focus, when it was necessary, for the dialogues (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 85).

He had right from the beginning the idea that there should be a swimming pool, or pools, in the floor; he thought of having little gangways around open pools, but I came up with the idea of having small baths sunk into the floor which were covered with duckboards, so it could be a floor when necessary. We then had terrible practical problems of how to sink all those baths into the floor of the old Aldwych stage. I kept going round the stage and looking at what was there and nothing was in the right place. Then one day they were doing work on the revolve and there in front of me I saw the baths. The revolve was like a pie: you take it off in sections, and there between the girders were these triangular holes. So we built the baths in a circle in the revolve, and had some others down stage where the old orchestra pit used to be (it had been built over as stage extension when the RSC took over the Aldwych). From that circle the rest of the set fell into place. As the idea was that the inmates were locked in for the performance unable to get out I put benches all around the extreme edges of the set, so the inmates could either sit there or be down in the baths when they were not involved in the action (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 86).

When we saw the set for the first time, at the technical rehearsal, Peter did what no other director I've ever worked with has done. He went to the back of the stalls and asked a few actors to go up and show him what the stage was about. Stand up stage, let me see you, now go into a down-stage bath, get right in (he wanted to see how much of their bodies stuck out). Can you duck down? How do you get out? Go into an up-stage bath, close the lid, what happens if you stick your hand through. I just loved him for that, because if you can imagine the frustration of being with a director who doesn't actually know how to use what's there: to see him actually exploring for himself what I knew was there so he could make the most use of it.

What that set gave him was a real place, with real doors, with real lids over the baths real benches, and which was all finished and designed in the conventional way, delivered, as design has to be, before rehearsals start; but he knew within that, because we had blocked it in the model, he had everything he needed on stage to be able to work with the actors to improvise with them, with those objects, how to build up and disperse the set pieces using only what was on stage. We started on the completely realistic premise that we could only have things in the set which would appear as if the inmates had made them up for this performance. We thought of a lot before rehearsals began —old brooms, cabbages, newspapers, towels, pots and pans— but it developed from there: the actors invented some things, such as the quartet developing puppets from old scrubbing brushes.

Was his method of working dictated was that there has to be a strong design decision taken early on, you must commit to the way you're going to do it, but it has to be the kind of design which allows for growth (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 86).

También el periodista J. C. Trewin coincide con Marowitz acerca de la traslación de ideas del trabajo de experimentación; explica cómo ciertas ideas utilizadas en el «Teatro de la Crueldad» fueron directamente recuperadas para la producción de *Marat/Sade*⁷.

El texto de Weiss recrea la actuación realizada por los enfermos del asilo de Charenton (Francia) en 1808 en donde se cuenta la historia del asesinato de Jean-Paul Marat perpetrado por Charlotte Corday. «Charenton, en el bosque de Vincennes, es el manicomio donde la media burguesía y la pequeña aristocracia parisiense reclusan a sus parientes molestos. Los pobres acababan en sitios mucho peores» (Vallejo, 2007). Entre 1797 y 1811 el director del Asilo de Charenton, el señor de Colmier, estableció espectáculos regulares en su clínica como parte del tratamiento de sus pacientes. El Marqués de Sade, interno del centro desde 1803 hasta su muerte en 1814, escribió y dirigió muchos de estos espectáculos, y se puso de moda en París visitar el asilo y presenciar las actuaciones de los lunáticos. Estos hechos son el punto de partida de la obra de Weiss⁸, quien «imagina a los locos de Charenton representando los últimos días de Jean-Paul Marat, dirigidos por Sade, que se interpreta a sí mismo. Esta comedia enfrenta dialécticamente al revolucionario con el individualista, al político con el artista, y el teatro brechtiano con el de Artaud. Sade predica el placer, Marat, un mundo mejor» (Vallejo, 2007). El conflicto gira, como puede observarse, en torno al debate filosófico llevado a cabo entre Jean-Paul Marat y el Marqués de Sade. Marat cree que un cambio en la sociedad solo es posible a través de una violenta revolución política que tenga al pueblo como protagonista; por su parte Sade piensa que el cambio solo puede llegar a través de un uso indiscriminado y no reprimido de la imaginación del individuo que libere su potencial instintivo (Hunt y Reeves, 1995: 85). Sade ha sido «criado en el ideal libertino» como un insumiso rebelde que ambiciona vivir más allá de los límites establecidos por ley moral y la religión (Roudinesco, 2009: 51). Para Sade, la experiencia individual está por encima de cualquier otra cosa; cree en la práctica de la blasfemia y de una sexualidad desenfrenada en la que sea posible la realidad de cualquier fantasía imaginada. Evitando la idea de trascendencia, el cuerpo se sumerge en la búsqueda del placer más absoluto para alcanzar así un goce ilimitado. Sade pretende redimir la expresión del cuerpo a través de sus pulsiones más elementales. El cuerpo se convierte, de esta manera, en un arma para la revolución.

Para su puesta en escena, Brook discute con los actores sus propias experiencias con la locura y los invita a que exploren el desequilibrio mental a través de improvisaciones. Empuja a su grupo de actores no a representar el desequilibrio mental sino a ser ellos mismos desequilibrados mentales poniendo en marcha el mecanismo de «ser» y no «actuar», como viene realizando desde sus experimentos con el «Teatro de la Crueldad». La actriz Glenda Jackson declara que durante el proceso de ensayos llegaron a convencerse de que realmente se iban a volver locos⁹. Brook se confronta primero con su propia violencia y trata de que los actores hagan lo mismo con la intención de hacer llegar a los espectadores una reflexión que les obligue a enfrentarse también a ellos con el problema de la violencia. El director no espera un cambio en la sociedad, pero está convencido de que si logra un leve movimiento en la conciencia de algún espectador, todo el trabajo realizado habrá merecido la

7. Eventually the experimental group, numbering seventeen now, was fused with the larger company needed for *The Marat/Sade*. Certain ideas used in the Theatre of Cruelty workshop entered the Aldwych production (*apud* Marowitz, 1973: 63).

8. Between 1797 and 1811, the Director of the Charenton Asylum, Monsieur de Columier established regular theatrical entertainments in his clinic as part of the therapeutic treatment of his patients. De Sade, an inmate of Charenton from 1803 until his death in 1814, wrote and directed many of these entertainments, and it became fashionable in Paris to visit the asylum, as much to watch the louche antics of the lunatics as to watch the performance. These facts are the starting point of Peter Weiss's play (Aldwych Theatre Programme).

9. We were all convinced that we were going loony (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 86).

pena. En este sentido, el director Albert Hunts cuenta cómo la puesta en escena de Brook muestra el estado de una sociedad donde la violencia es incontenible y, aunque la obra no ofrece ninguna solución, sí logra que el espectador se implique enfrentándose a su propia violencia interior y a los vínculos entre esta y una sociedad asesina¹⁰. El procedimiento de Brook consiste en provocar al actor para que haga lo primero que se le ocurra dejando que el impulso surja espontáneamente y se desarrolle de manera salvaje hasta sus últimas consecuencias. Después, a través de la conversación y un trabajo de improvisación, el director trata de llegar a lugares personales que remitan a la vida de los propios actores con sus experiencias de antecedentes familiares con el problema de la locura. Se les invita a mostrar la enajenación con el cuerpo a través de improvisaciones con la intención de que descubran en qué consiste su propia alienación asumiéndola como un asunto propio que trasciende no obstante su individualidad para insertarse en el problema social que dicha alienación provoca¹¹. De manera adicional y como apoyo al trabajo de los ensayos se organizan visitas a asilos de enfermos mentales, tanto en Francia como en Inglaterra; Brook se familiariza con la literatura de Sade, Artaud y Ezra Pound; lee artículos médicos sobre patologías mentales; se inspira en pinturas de Breughel, Goya y Hogarth y visualiza dos películas: una interpretada por los enfermos de un asilo en Francia y la otra realizada por Jean Rouch en Nigeria sobre un salvaje ritual llevado a cabo en un estado de extrema locura (Hunt y Reeves, 1995: 86). Se crea así el trasfondo necesario para producir un espectáculo que golpee y zarandee las conciencias y las emociones de los espectadores con el afán de aproximarse al ideal de los tiempos del teatro isabelino. Afirma Brook: «Para empezar, desde el título [...], todo en la obra está pensado para golpear al espectador en la mandíbula, aliviarlo enseguida con paños de agua fría y acto seguido obligarlo a que procese inteligentemente lo que acaba de experimentar, luego darle una patada en las pelotas y finalmente devolverle el pleno control de sus sentidos. No es precisamente Brecht, ni tampoco Shakespeare, pero sí es muy isabelino y muy contemporáneo»¹². Para Brook la obra trata sobre la locura tal y como fue en 1808, antes de los tratamientos farmacológicos, cuando existía una actitud social hacia los locos que hacía que estos se comportaran de manera diferente. Para llegar a este grado de compromiso el actor no dispone de un referente real. Por tanto hay que acudir a otro tipo de referentes como las caras de los cuadros de Goya, pero no como modelos a imitar sino como estímulos que despierten los más fuertes impulsos de los actores. Estos se ponen posteriormente al servicio de la esencia de sus propios impulsos separándose de los modelos hallados en los cuadros, cultivando un acto de posesión que adquiere vida propia¹³. En el prefacio para la edición del texto en los Estados Unidos, Brook afirma:

10. *The Marat/Sade*, showed us a society in which the violence was “incapable o being contained.” It offered no solutions, but it confronted us “with an inescapable sense of the violence inside ourselves, and the links between this and a murderous society” (Hunt y Reeves, 1995: 92).

11. My first approach was to have the actor do anything he could think of, in a wild way. The next step was by conversation and through improvisation to get each person to remember but of course he had seen, he had lived with, he had had in his family one, two, three very close, intimate cases of madness, and as he began to talk about them he began to illustrate them. And so, in fact, he was then, as an actor, beginning to live them with his body; and in talking about four or five different cases, and then showing it, and then perhaps playing it out, he began to find that one of them corresponded more to himself than another. And in this way he began to discover something of his own possible madness (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 86).

12. Starting with its title, everything about this play is designed to crack the spectator on the jaw, then Mouse him with ice-cold, then force him to assess intelligently what has happened to him, then give him a kick in the balls, then bring him back to his senses again. It’s not exactly Brecht and it is not to Shakespeare either but it’s very Elizabethan and very much of our time (Brook, 1987a: 88; *apud* Kustow, 2005: 146).

13. The play is about madness as it was in 1808 —before drugs, before treatment, when a different social attitude to the insane made them behave differently, and so on. For this the actor had no outside model —he looked at faces in Goya not as models to imitate but as prods to encourage his confidence in following the stronger and more worrying of his inner impulses. He had to allow himself to serve these voices completely; and in parting from outside models, he was taking greater risks. He had to cultivate an act of possession (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 86).

Weiss no solo hace un uso absoluto de todos los elementos del teatro: el Teatro Total, ese concepto que ha adquirido cada vez mayor relevancia, consistente en poner todos los elementos escénicos al servicio de la obra. Su fuerza no reside solamente en la cantidad de recursos que emplea; principalmente surge de la feroz disonancia que se produce por el choque de estilos contrapuestos. Todo está donde debe estar, pero como consecuencia de la acción del elemento contiguo: lo serio depende de lo cómico, lo noble de lo popular, lo literario de lo burdo, lo intelectual de lo físico, la abstracción se vivifica en la imagen escénica, la violencia se ilumina gracias al estricto fluir de las ideas. Los niveles de significación de la pieza atraviesan raudamente su estructura y el resultado es una forma de gran complejidad. Como en Genet, es hallarse en un laberinto de espejos o dentro de una cámara de eco: hay que mirar todo el tiempo hacia atrás, hacia delante, en todas direcciones, para alcanzar a percibir el sentido del autor¹⁴.

Peter Brook

Para el tramo final y su puesta en escena se sugiere una nueva versión a partir de la traducción ya realizada por Geoffrey Skelton. Se propone el nombre de Adrian Mitchell, que se une al proceso de ensayos. Mitchell convierte el texto en poesía renunciado a la mayor parte de la prosa de la traducción realizada por Skelton; hace uso de un verso libre fuertemente marcado en el que combina rimas y pareados a los que añade cierta musicalidad en alguno de los parlamentos y determinados monólogos. Mitchell también habla del trabajo de los actores y de sus improvisaciones. Declara: «las actuaciones más verosímiles eran aquellas improvisaciones que se basaban en tipos de personas reales». Opina que son tan maravillosas sus actuaciones que lo mantienen a uno en constante tensión pensando que en cualquier momento se volverán locos de verdad y acabarán golpeándolos. Y continúa:

Me pasaba todo el día observando ensayos, y después toda la noche escribiendo escenas, unido todo esto a mi trabajo de crítico de TV. Hablé con Brook sobre el asunto. Le dije que mi cerebro no daba más de sí, y me dijo que eso no era verdad ya que el cerebro es muy flexible. Así que seguí trabajando hasta la muerte por él y por la compañía, algo de lo que no me arrepiento. La forma de trabajar de Brook es muy flexible. Aunque somete al actor a jornadas maratónicas, no les presiona con el resultado. Y poco a poco derivado de la propia creatividad de los actores vislumbra que cosas deben conservar y potenciar y que cosas desechar¹⁵.

Adrian Mitchell

Richard Peaslee, encargado de la dirección musical, añade con sus composiciones gran intensidad a la acción. Los músicos acompañan a los actores en el escenario asumiendo los roles de internos del asilo. Al respecto, el director y crítico Geoffrey Reeves habla de una música estruendosa con sonidos de címbalos, campanas y órganos. Cuenta cómo las plataformas de madera también son utilizadas como tambores al ser golpeadas por los intérpretes. El conjunto ofrece en opinión de Reeves un resultado espeluznante. Y a esto se unen canciones que al estilo brechtiano interrumpen

14. Weiss not only uses total theatre, that time-honoured notion of getting all the elements of the stage to serve the play. His force is not only in the quantity of instruments he uses; it is above all in the jangle produced by the clash of styles. Everything is put in place by its neighbour —the serious by the comic, the noble by the popular, the literary by the crude, the intellectual by physical: the abstraction is vivified by the stage image, the violence illuminated by the cool flow of thought. The strands of meaning of the play pass to and fro through its structure and the result is a very complex from: as in Genet, it's a hall of mirrors or a corridor of echoes- and one must keep looking front and back all the time to reach the author's sense (Brook, 1987a: 88; 1987b: 47-48).

la acción¹⁶. Ciertamente, la intención de Brook es realizar una aproximación al texto de Weiss utilizando técnicas del teatro de Brecht y Artaud.

Hay un recurso que inventó Brecht. Es un recurso totalmente novedoso y de un increíble poder. [...] La alienación es el arte de plantear una acción con un distanciamiento tal que pueda ser juzgada objetivamente, de manera que pueda ser contemplada en relación con el mundo —o mejor, con los mundos— que la circunda. La pieza de Peter Weiss significa una enorme contribución al concepto de alienación y abre perspectivas importantes, verdaderamente nuevas. El empleo del «distanciamiento» por parte de Brecht ha sido considerado desde siempre como algo opuesto a la concepción del teatro según Artaud; esto es, el teatro como una experiencia subjetiva violenta e inmediata. Yo jamás me he adherido a esta tesis. Creo que el teatro, al igual que la vida, está hecho del eterno conflicto entre los juicios y las impresiones, donde la ilusión y la desilusión cohabitan dolorosamente y son inseparables. Y eso lo ha logrado Weiss.

Peter Brook (1987a: 87-88)

Estos elementos de la puesta en escena de Brook entusiasman a la mayor parte de la crítica como se lee en los periódicos de Londres y Nueva York: conmovedores shocks corporales acompañados de alucinaciones; violencia patética; infinidad de variaciones de sonidos con gritos y gemidos unidos a un extraordinario y asombroso maquillaje que exagera los rasgos (el vestuario utilizado por los actores en el que predomina el blanco y el gris acentúan este efecto de distorsión de los rostros) para marcar una distancia reflexiva reforzado con el uso de pancartas, letreros y canciones. Un combinación explosiva de diferentes métodos y técnicas teatrales¹⁷. El público accede al teatro con las luces de la sala encendidas y el escenario iluminado. Durante todo el espectáculo la línea que separa el espacio de actuación de los espectadores es muy fina, el teatro al completo parece un único lugar y no se encuentra dividido de un modo convencional (Helfer y Lonely, 1998: 133). El director y crítico Geoffrey Reeves apunta:

15. I was watching these actors starting to pretend be mad, from their experiences of mad people. The ones that worked best were based on actual people they know were nutty. But of course, as Peter explained, nuttiness is different now, because we have drug san people are drugged up to the hilt if they're thought to be violent.

It was an incredible company to match rehearsing. There was Patrick Magee who was like a volcano, a volcano thirsting for Guinness; he was lovely but intimidating. He didn't need to intimidate me —I was pretty scared of him anyway. It was my first real job in the theatre an apparently I was going around looking as if I was going to be hit.

I was very tired a lot of the time. Rehearsals all day and writing all night —I was also a TV critic at the time. I don't think Peter understood the situation. There was a speech I gave him which he read and laughed. I said "what's funny about it?" It's this bit where Marat says "I sank into the swamps of over work," he said. "What's so funny about that?" I said. "I'm sinking into the swamps of overwork, Peter. I'm not complaining but I know I'm working more than my brain can take." He said, "there's no such thing —the brain's very flexible." That surprised me, but I didn't resent it. I would have worked to death for Peter and for that show and for that company.

They had to be on stage through the whole play, often with only a few lines. People were going on working and working on madness, and Peter wasn't telling them what to do, he was saying, "You can't do anything wrong, just do it, it's okay, don't worry. He must have known exactly when the tipping point came.

One day, when we went back after lunch, Peter called the actors together and said "Now come round, I want to remind you of some things:" To one actor he would say something like, "Freddie, remember what you were doing last Wednesday when you were imitating that friend of yours who lives in Brazil —that's perfect, but if you could give us a bit of the fear which you were working on yesterday and fuse that with it, that would be fantastic." And he went through everyone, told them what he wanted from what they'd created (*apud* Kustow, 2005: 148).

16. The music was clangorous, featuring cymbals, bells and organ. The wooden platforms were used as drums to be struck by whatever the actors could find to hand. Catatonic musicians in boxes above the stage contributed chamber music, cabaret background and eerie sound effects, as well as accompanying the Brechtian songs that kept interrupting the action (Hunt y Reeves, 1995: 88).

17. He believed that the only directing method to give results was a fusion of several different methods (Trewin, 1971: 146).

La acción verbal entre Sade y Marat era interrumpida a menudo por retablos compuestos por números de mimo. Había lecciones musicales de historia a cargo de cuatro pacientes maquillados de payasos y escenas del pasado de Marat que resultaban surrealistas. El estilo de actuación era extenuante, pero sencillo en cuanto a las posturas y actitudes que adoptaban. La mayor parte del reparto estaba compuesto por sífilíticos, catatónicos, esquizofrénicos, paranoicos, depresivos, maníacos. Ninguno de ellos, a excepción de Marat, era capaz de recordar el guión y la acción que Sade les proponía, por lo que necesitaban ser apuntados constantemente¹⁸.

Geoffrey Reeves

Existe realismo en la forma. Los actores afrontan sus personajes con un alto grado de disciplina y concentración puesta al servicio de crear claramente una ilusión. A diferencia de Brecht, que cree que todo debe ser mostrado al espectador para borrar cualquier atisbo de ilusión, Brook esconde la maquinaria real y hace creer que aquellos que están sobre el escenario no son actores sino locos de verdad. Este es otro claro ejemplo de cómo un ecléctico Brook hace uso de diversas técnicas teatrales de las que se sirve para ofrecer sus propios resultados formales.

Como resultado la producción se convierte en Londres en «uno de los más impredecibles sucesos de los últimos años» creando algún que otro desacuerdo en los círculos más conservadores de la crítica. La Royal Shakespeare Company ha comenzado a recibir serias presiones por parte de Lord Chamberlain a través de su gobernador en funciones, Emile Littler. Se cuestiona el modo en que se abordan los espectáculos y la gestión de su director artístico Peter Hall. Este último cuenta cómo en 1963 la compañía tenía justamente tres años de vida y ninguna garantía de continuidad ya que se encontraba en el punto de mira y observada con microscopio. «Trataba de llevar la programación de dos teatros, el Aldwych y el festival de Stratford. Le pedí a Brook que montara *Enrique VI*. Me contestó que no era para él y que lo hiciera yo mismo. Y eso hice metiéndome a realizar la producción más ambiciosa de toda mi vida sabiendo que si no funcionaba la Royal Shakespeare Company dejaría de existir»¹⁹. Por su parte, Littler tratará de no ofrecer cobertura a montajes que él considera inapropiados como el *Marat/Sade* propuesto por Brook. Afirma que la Royal Shakespeare Company debe ser una institución de intachable reputación, como consecuencia no es posible convertir un teatro como el Aldwych en un lugar en el que mostrar lo que son obras sucias (*dirty plays row*) (Kustow, 2005: 149). Entre estos *dirty plays row*, se encuentran los textos de autores como David Rudkin, Beckett, Vitrac y por supuesto Peter Weiss y su *Marat/Sade*. Edith Prowse, dueño de una de las agencias de espectáculos más importantes de Londres, y su colega Peter Cadbury,

18. The verbal action, conducted by Sade and consisting of frenzied speeches and debates between Marat and himself, was repeatedly interrupted by the lunatics acting out the events of the revolution in tableaux and mimes. There were musical history lessons, given by four patients in clown make-up, and surrealist episodes out of Marat's past.

The acting style was physically strenuous, but simple, consisting of attitudes and postures. Most of the cast were syphilitic, spastics, catatonics, schizophrenics, paranoiacs, manic depressives. None of them, except Marat, was able consistently to remember the script, or keep within Sade's scenic scheme, so they needed continual prompting (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 88).

19. In 1963, the Royal Shakespeare Company was three years old. We had no grant, and we were fast using up the reserves. My first marriage, to Leslie Caron, was breaking up. I was trying to run the Aldwych and Stratford-upon Avon at the same time. I offered Peter the Henry VI plays to do. "They're not for me," he said, "You do them". And I did. I was doing the biggest and the most frightening production of my life. I was dead tired, miserable, and I knew that if this production didn't come off, the Royal Shakespeare Company was finished. I rehearsed for two weeks and then collapse. In my memory, it seems to me that I woke up, and standing round the bed were Peter, Peggy Aschroft and Leslie. After much discussion, Peter said to me, "Get up and go back to work." "I can't," I said, "the doctors won't let me." He said, "Fuck the doctors; if you don't work now, you'll never work again." I got up and went back to work. I hated the work, and it was probable the greatest success of my career and the star of the RSC as an international force. Peter was delighted; he radiated "told-you-so." Had I just been breaking up with Leslie and said, can we talk, he'd probably have said, "Sorry, I'm busy" (*apud* Kustow, 2005: 129).

aun compartiendo las críticas mantenidas por Littler, llegan incluso más lejos acusando al propio Littler de ejercer su cargo con pusilánime resignación (Kustow, 2005: 149). Brook se encuentra de nuevo en el ojo del huracán, con el consecuente escándalo mediático.

Finalmente, el estreno de *Marat/Sade* tiene lugar el 20 de agosto de 1964, en el Aldwych Theatre. El periodista y autor dramático Bernard Levin, para *The Daily Mail*, habla de uno de los mayores logros del año. «Probablemente dentro de la media docena de las más impresionantes puestas en escena del teatro inglés de todos los tiempos. Espectáculo de una gran amplitud de miras, impresionante, y lleno del uso de los más variados recursos dramáticos. Lo más parecido a la idea de un teatro total con el que soñaba Wagner»²⁰. El periodista y escritor, Alan Brien, para *The Sunday Telegraph* habla de la impresionante puesta en escena de la que fue testigo²¹. También el presentador de televisión y autor dramático Bamber Gascoigne, para *The Observer*, está en la misma línea que su colegas, y destaca la escena de la guillotina como particularmente impresionante y habla de las reminiscencias que tiene el espectáculo del experimento del «Teatro de la Crueldad»²². Se monta también en el carro de los halagos Stephen Vinaver, para *Encore*, que habla de las imágenes de violencia y la fuerza de los desnudos de los internos que señala como punto central de la puesta en escena al mismo tiempo que metáfora que justifica el tema del que trata. Explica que la obra no sugiere el asunto de la locura, sino que la locura es la norma de lo que se muestra es escena²³. El director Charles Marowitz opina que este tipo de críticas son obtusas, se hallan cegadas por los efectos espectaculares y su deferencia nace claramente de una falta de comprensión. No obstante añade en su crítica al espectáculo que a pesar de su deslizamiento intelectual Brook se las arregla para combinar con acierto y maestría lo mejor de las técnicas de Artaud y Brecht. Habla de que consigue una distancia apropiada que aleja de la ilusión e invita a la reflexión combinado con la profundidad y la violencia de una clara crueldad. Sin embargo, opina que tras el estallido externo de la violencia se produce una crisis entre el *shock* y el sentido del discurso que hace que la obra se resienta²⁴.

20. It is without doubt one of the half-dozen most amazing achievements in mise-en-scène that English theatre has seen in my lifetime. [...] Its breadth, its totality its breathtakingly rapid and varied use of every imaginable technique, dramatic device, stage-picture, form of movement, speech and song make it as close as this imperfect world is ever likely to get to the Gesamtkunst-werk of which Richard Wagner dreamed, in which every element, every force that the theatre could provide would fuse in one overwhelming experience (apud Kustow, 2005:146).

21. A towering windowless silo walled with tiny bricks and body-trapped with sunken pits. Among the inmates with their padded clothes and sunken faces, the devil-worshipping priest and burned-out whores, the lecherous ex-aristos and the lethargic ex-rebels, the childish voluptuaries and the aged, move the black-eyed nuns and the muscle-bound warders (apud Trewin, 1971: 147).

22. The lunatics in their shapeless white tunics and strait-jackets make a bustle and swirl somewhere between Breughel and Daumier. Probably the most stunning scene of all is a guillotine sequence, complete with metallic rasping, buckets of paint (red and blue), and other techniques which seemed self-conscious and false in the Theatre of Cruelty isolation at LAMDA (apud Trewin, 1971: 147).

23. A theatrical image of violence. The naked forces at play among the inmates performing seem suddenly the focal point of the play and its justification. The great thing is that the company doesn't seem to play insanity: in this production after the first few minutes, insanity takes hold becomes the norm (apud Hunt y Reeves, 1995: 89).

24. the critic's reaction has been so rhapsodically obtuse, being blinded by production-effects and backing away from the play in a deference born of non-comprehension, [...] one must also say that despite its intellectual slipperiness, it manages to combine the best elements of the Brechtian and Artaudian theaters. It tells its tale, a la Brecht, with signs slogans, and anti-illusionary devices; at the same time, it plumbs its psychic interiors, a la Artaud, with wild bouts of violence and cruelty.

The "happenings," authored mainly by Brook, employ a squadron of loonies in full (strait-jacketed) regalia, having fits of the tics, the shakes, the hee-bie-jeebies, and other assorted paroxysms (a real ball for the actors, who, for once, are encouraged to indulge themselves to excess). But after three or four of these theatricalist explosions and a couple of elongated polemical discourses, the ordering mentality of an audience tries to collate the shocks and the sense, only to find that they don't really go together; that, in fact, the intellectual dialogues are themselves a kind of theatrical effect. And at the very moment when we are silently raising these objections, along comes the playwright, now in the guise of de Sade, and tells us: the play can be about any number of things; about the sane being mad, or the mad, sane; the times being changed or the times never changing; the mind being supreme or the senses, irresistible, etc., etc., —in fact, we can take away any meaning we like or, if we prefer, no meaning at all (Marowitz, 1973: 103-104).

Aunque no toda la crítica es favorable, sí coincide en considerar el *Marat/Sade* de Brook un espectáculo inolvidable, *a haunting performace*. Algunos encuentran problemas en el ritmo y la desproporción de tiempo entre los actos: 85 minutos para el primero y solo 30 minutos para el segundo. Otros ven los monólogos de los protagonistas demasiado largos, lo que provoca en su opinión una ralentización de la acción al quedar estancados dentro del conjunto. El crítico y autor dramático John Gross declara haber quedado inundado por la turbulencia general²⁵. Frank Kemode habla del aburrimiento que provoca la arenga doctrinaria entre los protagonistas que lleva a que el evento teatral se convierta en la narración de una novela²⁶. En *The Times* se lee: «Uno queda menos impresionado por sus aspectos intelectuales que por su impacto visceral, que en la producción de Brook es enorme. El ejemplo más ambicioso y atrevido hasta el momento de lo que puede ser el “Teatro de la Crueldad”»²⁷. La mayor parte de los críticos coincide también en la abundancia de ideas volcadas sobre el escenario y en la exuberancia del espectáculo. Así, el periodista y escritor Alan Brien habla de una audiencia exhausta después de la función, tan confundida que no sabe muy bien de lo que ha sido testigo²⁸. En cuanto a las actuaciones de los actores son unánimemente aclamadas. Glenda Jackson obtiene reconocimiento internacional por su interpretación de Charlotte Corday y la actuación de Patrick Magee en su papel de Sade se declara como una de las más importantes de los últimos tiempos del teatro inglés. Solo la actuación de Clive Revil en el papel de Marat recibe comentarios menos grandilocuentes, encontrando parte de la crítica su visión del personaje demasiado enérgica para lo que este precisa.

El mismo año, *Marat/Sade* aterriza en la ciudad de Nueva York y se estrena en el Martin Beck Theater, de la mano del productor David Merrick, con algunos cambios en el reparto, del que el más significativo es la sustitución Clive Revil en el papel de Marat por Ian Richardson. Algo acertado, en opinión de Geoffrey Reeves, ya que Richardson da más presencia al personaje. A su juicio presenta los argumentos con bastante mayor convicción y repara algunos de los desequilibrios interpretativos que se producían en la producción londinense²⁹. Brook, en principio, se muestra reticente a que la obra se estrene en Broadway, pero sorprendentemente tiene mejor acogida que su exhibición en Londres; el público neoyorquino parece aceptar con menos prejuicios la propuesta y recompensa al director inglés llenando prácticamente el teatro a diario. A todo esto ayuda una discreta pero efectiva campaña de *marketing* en la que violencia y sexo sirven de reclamo publicitario. Existen además ciertas similitudes entre los *sans-culottes* y los movimientos de lucha racial norteamericana, lo que contribuye quizá a que la obra resulte más cercana en su esencia al público neoyorquino que al británico. A esto hay que añadir el malestar por la guerra de Vietnam que encuentra referentes con las guerras emprendidas por Napoleón después de la revolución francesa. Sin embargo, el periodista John McClain declara: «Me pareció simplemente extraña, desagradable y pretenciosa. Si el señor Weiss tiene algo importante que decir, seguramente existe una manera menos desagradable de hacerlo»³⁰. Las críticas favorables, no obstante, son más numerosas y el bombazo que supone la obra en la ciudad de los rascacielos es indiscutible. El crítico y editor Stanley

25. swamped by the general turbulence (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 134).

26. The brilliantly sustained succession of theatrical coups lapsed with awful doctrinaire deliberation into the boring conversation of the principals and tedium became almost a novel theatrical event (*ib.*).

27. One is far less impressed by the intellectual line of the play than its impact on the visceral level which in Peter Brook's production is enormous, [...] the most ambitious example of the theatre of cruelty yet to appear (*ib.*).

28. The audience struggles exhausted from whirlpool to whirlpool only to be assured at the end that they will never know what they have learned (*ib.*).

29. Richardson brought much more weight to Marat than Revil had been able to do. He presented the arguments with much more conviction and redressed some of the imbalance that had been evident in the first production, although the fact that the play was set in an atmosphere in which lunacy was the norm always tilted the scales against reasoned argument (Hunt y Reeves, 1995: 89).

Kauffmann en *The New York Times* habla de un asombroso espectáculo donde se dan cita dos grandes nombres del teatro: el dramaturgo Peter Weiss y el director de escena Peter Brook. Añade que las tensiones del conflicto se producen por la propia acción y no por las anécdotas de la trama o el carácter de los personajes. La habilidad de Brook, afirma Kauffmann, reside en su cuidada capacidad para enfocar y desenfocar, como si del iris de una cámara fotográfica se tratara, los momentos oportunos a cada instante en los que se muestra el caos y la locura que pueblan el escenario³¹. Otras críticas aparecidas son las de Howard Taubman, autor dramático y crítico de teatro musical, quien afirma que Weiss es capaz de mostrar sensibilidad y frescura a un tiempo, revolviendo la imaginación de los espectadores de una manera muy provocativa. Opina que es bueno encontrarse con un escritor que se atreve a desafiar tanto al teatro como a su público³². Y el crítico de teatro Norman Nadel, añade: «La mejor compañía vista hasta la fecha desde la visita del Teatro de Arte de Moscú»³³. Por su parte, el novelista y ensayista Wilfred Sheed para *The Commonwealth* hace patente la confusión generada a través de la paranoia en un público que no sabe realmente si Marat es simplemente un personaje en la mente del marqués. Explica: «El radicalismo de Marat y la paranoia del actor se entrelazan periódicamente, de modo que no siempre se puede estar seguro de cuál es el que habla. La audiencia poco a poco se va implicando en esta confusión. Weiss logra borrar la distinción entre público y lunáticos»³⁴. También el escritor, director teatral y crítico especialista de la cartelera de Broadway, Walter Kerr para *The New York Herald Tribune*, habla de la confusión generada sobre el escenario y es de la opinión de que este conjunto de lunáticos hacen juntos un coro que representa un mundo que continúa perpetrando sus locuras en la actualidad. «Sus voces realizan un canto de muerte de lo que puede ocurrir mañana mismo, no en el futuro. Las imágenes y las formas que muestran no pueden ser más gráficas, claras y meticulosas. El director hace evidente también la combinación de diversas técnicas teatrales»³⁵. El mismo Walter Kerr en un siguiente artículo publicado

30. I found it merely extremely unpleasant and strangely pretentious. If Mr. Weiss has something important to say, surely there is a more palatable way of saying it (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 134).

31. opens and narrows like the iris of a camera, using its members in mad, stuttering, but carefully compound movement (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 135).

32. Mr. Weiss play expresses fresh, probing sensibility in original stage terms. Like its title, it will give you pause, stir your imagination and provoke your mind. It is good to encounter a playwright who dares to challenge the theatre and its audience to full participation (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 135).

33. it is the finest ensemble this town has seen since the Moscow Art Theatre's visit (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 135).

34. undercut all the way through by marching ironies, which then proceed to undercut each other, Marat is a character in the mind of the Marquis... but... the part has been given to one of the asylum's paranoid patients... Marat's radicalism and the actor's paranoia periodically intertwine so that you can't always be sure which is talking...

The audience gradually becomes implicated in this confusion. The night I was there people began to applaud their favourite ideas, only to waver when they realized that the avowed lunatics on the stage were clapping even louder... The uncertainty reached a screaming crescendo at the end when the lunatics... solemnly applauded the audience: de Sade and Weiss have obliterated all distinctions -the monkeys are outside the bars, the visitors inside (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 89).

35. One by one the tormented faces beneath matted hair, with mismatched eyes or with skulls cracked open like reddened eggs mesmerize us. Together they are a chorus of universally condemned mankind, the mankind that continues to perpetuate its follies today, and when their voices mass they make a singing sound of doom, due tomorrow, not the day after.

The management of human forms that are both less and more than human forms —an ex-priest, strait-jacketed, tossing himself like a cannonball at a spindly-legged courtier who goes down like a rotted campanile could not be more graphic, more meticulous, in its very turbulence.

The Brechtian songs that interrupt the savage action so sweetly come from the lips of kewpie-doll harlots and mo-wigged, clowns, then most sweetly from the virginal throat of that Carlotta Corday who is the Knife Marat in his bath. The clash of tones is instantly evocative. It is a child's rhyme that begins the war that kills him. A violin sobs from the balcony while an execution is dreamed of, a bleated trumpet cuts across speech whenever a fool in the balcony opposite chooses to drape one leg over the balcony and blow. In a chalky smoke, a dance of white sheets prepares a nightmare for Marat. And while the Marquis de Sade sensuously arranges for the plunge of a dagger, an orchestrated stageful of collaborators beat out rhythms with wooden spoons against their knees, their ankles, their thighs (*apud* Trewin, 1971: 151).

días más tarde, se cuida en matizar que el trabajo de Brook no le parece del todo redondo. Apunta que la combinación de técnicas utilizada en busca de la idea de un teatro total termina por ofrecer una serie de *sketches* que dan la impresión de un espectáculo hecho a base de bocetos³⁶.

Diferentes personalidades de la intelectualidad neoyorquina entre los que se encuentran el ya mencionado Walter Kerr, el crítico teatral, productor y dramaturgo Robert Brustein, la escritora Susan Sontag y el actor y director Harold Clurman, fundador del Group Theatre, por citar los más relevantes, debaten fervientemente acerca del montaje de Brook y el texto de Weiss, lo que contribuye a que el estreno de *Marat-Sade* en Nueva York sea un gran acontecimiento. Susan Sontag, por ejemplo, destaca la inmediatez y el trabajo físico de la puesta en escena que logra trascender los niveles literarios de la obra de Weiss (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 91).

Ante las críticas adversas, tanto las aparecidas en Londres como las de Nueva York, Brook mantiene una actitud cortés argumentando que él es simplemente un medio con el que llevar a escena la complejidad de un texto dramático. Afirma que lo que se ha mostrando en el escenario, para bien o para mal, es exactamente lo que el autor ha querido retratar. Brook no considera el montaje únicamente suyo, dicho con otras palabras, le es complicado separar el trabajo de dirección de la visión del dramaturgo. Por tanto, cualquier crítica que pueda realizarse a la producción es una crítica realizada al propio texto de Weiss, de la misma forma que cualquier elogio que se haga al director es un elogio al dramaturgo³⁷, y añade al respecto:

Cierto crítico de Londres realizó una crítica negativa de la obra sobre la base de que era una mixtura frívola y seductora de los mejores ingredientes teatrales conocidos: Brecht, el teatro del manifiesto, el teatro del absurdo, el didáctico, el teatro de la crueldad. Él lo dijo para condenarla; yo la suscribo para ensalzarla. Weiss contempló el uso de todos esos lenguajes y comprendió que todos le eran necesarios. Y los asimiló absolutamente. Cualquier acumulación de influencias mal digeridas conduce al fracaso. La pieza de Weiss es robusta; su concepción medular, extraordinariamente original; su silueta, nítida e inconfundible. A partir de nuestra experiencia, puedo afirmar que su fuerza está directamente relacionada con la riqueza de niveles que operan simultáneamente; y esta simultaneidad es consecuencia directa de la osada combinación de las técnicas más diversas y contradictorias practicada por Weiss.

Peter Brook (1987a: 89)

Esta posición de Brook contrasta con la adoptada en su montaje del texto de John Arden *Serjeant Musgrave's Dance*, en el que claramente se distancia de las intenciones del autor en favor de su propia visión del texto. Aunque este tipo de contradicciones son habituales en los planteamientos de Brook y en los de otros directores de escena y en muchas ocasiones fácilmente justificables y poco significativas, sí parece en este caso que Brook está definiendo un nuevo campo de trabajo que se aleja a pasos agigantados de los planteamientos de sus primeras producciones. Pero la pregunta que se plantea es si para ahondar en un teatro de compromiso político o para iniciar la búsqueda de un tipo de teatro más personal de intenciones trascendentes. El propio Brook explica:

36. Unless the stage games are informed, fed, moved forward by a self sustaining, inherently commanding text, all the lovely tools of total theatre will in the end produce little more than the equivalent of sober-sided revue sketches (*apud* Trewin, 1971: 151).

37. The author had an extraordinarily complex and daring vision, and one that was very hard for him to put down on paper. The nearest he could get was a title which reflects a complex stage machine we had to recapture. And I think that what we do on stage, for better or worse, is exactly what the author was seeing on the stage of his mind, seeing in his vision (*apud* Kustow, 2005: 151; Trewin, 1971: 151).

¿Es una obra política? Weiss dice que es marxista, lo cual ha sido muy discutido. Ciertamente, no se trata de una obra polémica, desde el momento que no levanta ningún argumento ni propone ninguna moral. De hecho, es tan prismática su estructura que no hay que buscar en la última línea de diálogo una conclusión englobadora. La idea de la obra es en sí misma, y esto no puede resumirse en un simple eslogan. Pero a la vez es dolosamente consciente de todos los componentes de las situaciones de violencia que involucran al ser humano, que presenta al espectador bajo la forma de un inquietante interrogante.

Lo importante es tirarse uno mismo del pelo. Darse la vuelta como un guante para verlo todo con otros ojos.

«¿Cómo?», se siente uno tentado a preguntar. Sabiamente, Weiss se niega a contestar. Nos obliga a relacionar los opuestos y a afrontar las contradicciones. Nos deja en carne viva. No define un sentido; lo busca y entrega la responsabilidad de encontrar las respuestas exactamente a quien debe asumirla. No al dramaturgo, sino a nosotros mismos.

Peter Brook (1987a: 89-90)

Charles Marowitz, para *Brunt Bridges*, opina lo siguiente.

Una forma de superar las críticas es creando un artefacto tan exclusivo que los criterios convencionales no sean aplicables al mismo. Una obra no debe responder a las exigencias de los críticos sino al texto de su autor y a su propuesta escénica, ya sea esta un *happening*, un vodevil surrealista o una evocación de ocho horas de los antiguos ritos de mitología unifamiliar. No puede hacer concesiones para eludir los tentáculos de aquellos críticos que tratan de enmarcar, sujetar, presionar o en última instancia etiquetar lo que los artistas hacen. Crear fuera de las convenciones establecidas neutraliza el poder que la convención tiene para circunscribir la creación³⁸.

Charles Marowitz

Albert Hunt habla de una falta de voluntad en Brook para asumir un verdadero compromiso político. Una actitud que, en su opinión, afecta a la producción de *Marat/Sade* de una manera que nadie es capaz de prever. Recuerda que la pretensión del director es la de confrontarnos con nuestra propia violencia. Pero en el fondo lo que nos exige es que nos rindamos a una ilusión asumiendo que cualquier tipo de acción política es una acción inútil.³⁹ En opinión de Hunt *Marat/Sade* extiende el vocabulario del teatro británico de forma considerable y espectacular, pero hace poco por establecer una práctica capaz de poner en escena asuntos urgentes que se confronten con la contemporaneidad de un modo análogo al teatro de Brecht: un lugar alegre, combativo, reflexivo y políticamente com-

38. One way to transcend criticism is to create an artifact so unique that conventional criteria cannot be applied to it. A play must answer a play's critics, but a performance piece, a happening, a surrealist vaudeville, an eight-hour evocation of ancient rites and unfamiliar mythology eludes the critical tentacles of those who would clutch, squeeze and ultimately label what artists do. By creating outside the established convention, you rob convention of its power to circumscribe you (*apud* Kustow, 2005: 150).

39. Looking back from the early 90s, that his own [*se refiere a Peter Brook*] unwillingness to accept the possible usefulness of political action, and his failure to recognize that this is in itself a political attitude, affected the production more profoundly than I realized at the time. [...] Brook said what he wanted to do was to make us confront the violence in ourselves. But what he actually asked us to do was to surrender to an illusion, to accept that the world he had created was the mirror image of our world, and that it was a world in which political action was futile (Hunt y Reeves, 1995: 92-94)

prometido. Por su parte, Brook declara: «Ni en Brecht ni en Artaud se encuentra la verdad última. Cada uno de ellos representa un cierto aspecto de la misma, una determinada tendencia, y hoy en día sus respectivos puntos de vista son quizá los más diametralmente opuestos. Tratar de descubrir dónde, cómo y a qué nivel esta oposición deja de ser tal es algo que siempre me ha parecido muy interesante» (Brook, 1987a: 78).

Marat/Sade termina siendo votada como mejor obra del año por el *New York Drama Critic's Circle* y gana cuatro premios Tony: mejor vestuario, mejor caracterización, mejor obra y mejor dirección escénica. Y no cabe duda de que el mundo de la obra de Weiss es relacionado de aquí en adelante y de manera inevitable con el mundo creado por Brook en su puesta en escena.

19 de Octubre de 1965

THE INVESTIGATION

AUTOR: Peter Weiss

Londres: Aldwych Theatre

Lectura dramatizada con miembros de la National Theatre Company

En el otoño de 1965, Brook recibe una copia de la obra *The Investigation* de Peter Weiss, oratoria documental para la escena basada en los crímenes de guerra cometidos en Auschwitz y juzgados en la ciudad de Frankfurt entre 1963 y 1965¹. El 19 de octubre de 1965, treinta teatros de las dos Alemanias, Oriental y Occidental, acuerdan presentarla simultáneamente como protesta contra el exterminio de los judíos llevado a cabo por los nazis y en recuerdo de los miles de ejecutados. Esta acción se extiende a otros teatros europeos. Tal decisión no solo significa una muestra de repulsa a los crímenes cometidos, sino que tiene la intención de contrarrestar la postura adoptada por el Bundestag (órgano federal supremo legislativo de la República Federal de Alemania) de acabar con la caza y captura de los criminales de guerra en Alemania (Kustow, 2005: 157). La Royal Shakespeare Company se adhiere al proyecto y Brook, junto a David Jones, se hace cargo de la puesta en escena *The Investigation* de en la capital inglesa. La misma noche del 19 de octubre, Brook escribe un ácido texto en el programa de mano en el que habla del asunto tratado en la obra como de un problema que nos concierne a todos y no solo al pueblo alemán. Entiende que el conflicto de la guerra y los campos de concentración es algo que no debe ser olvidado. Afirma que todos debemos ser solidarios y ayudar a la difusión del texto de Weiss².

La representación comienza a las once de la noche y finaliza a las dos de la madrugada. Los actores se sientan en semicírculo y de manera relajada interpretan sus roles, no como personajes sino como cronistas del acontecimiento sucedido; de manera sencilla y cercana transmiten el mensaje a la audiencia que los observa (Kustow, 2005: 157-158).

J. W. Lambert, en su crítica para *The Sunday Times*, habla de una puesta en escena sin trucos, clara y abierta. En un escenario desnudo, unas sillas de cuero rojo se agrupan en torno a los testigos. Los actores se mueven en silencio como en un juego de pesadilla. Podemos ver solo, de manera muy sutil, algún que otro toque de caracterización. El efecto es, afirma Lambert, emocionante, pero nunca lacrimógeno. En todo caso estimulante y nada cínico³.

1. Based on the Frankfurt war crimes trial of German citizens for their roles in Auschwitz.

2. It's the German's business not ours teutonic guilt complex, it's all over, it's buried a thing of the past what good will it do let's forget bygones be bygones no much raking we know it by heart sick of it. What label can we put on Peter Weiss's script to make it respectable as theatre? I don't know. I only know that hearing that 13 German theatres and also the Berliner Ensemble were making a collective manifestation whit this play we felt this to be right and we wished to stand whit them. We share their belief that the ingredients of the camps have not vanished from this world and that the topic of man's indifference is not yet out of date. I suppose I've never got over hearing Alain Resnais film about the concentration camps describe as "beautiful." With more time we could have prepared a more polished performance, built a set, made music. What for? We feel our job is to transmit this text at once —to whom it may concern (*apud* Trewin, 1971: 148).

3. Under Peter Brook's direction no incidental sound was used, through clearly it could have been deployed to whip us up; no tricks were played with the lighting either. On a bare stage red leather chairs were grouped around the judge's table. Witnesses sat on one side, defendants on the other. The actors moved quietly, as though in some nightmare game of chess, to the front of the stage and back; except in one regrettable case only the slightest, subtlest hint of characterization was used in voice, face and gesture. The total effect was moving, but never tear-jerking; thought-provoking, but never clinical (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 136).

13 de octubre de 1966

US

AUTORES: Denis Cannan, texto original

ADAPTACIÓN DEL MATERIAL DOCUMENTAL: Charles Wood, Michael Kustow y Michael Scott
Londres: Aldwych Theatre

Prix de la Critique, Londres 1966

Director: Peter Brook / Diseño: Sally Jacobs / Música: Richard Peaslee / Canciones: Adrian Mitchell / Directores asociados: Geoffrey Reeves, Albert Hunt / Iluminación: David Read

MÚSICOS

Director Musical: Michael Reeves / Percusión: Freddie Adamson / Trompeta: Michael Gould, Martyn Sheilds / Contrabajo: Michael Hart / Guitarra: Philip Lee / Trombón: Martin Nicholls / Flauta: Rainer Schulein /

ACTORES

Eric Allen / Mary Allen / Jeremy Anthony / Hugh Armstrong / Roger Brierley / Noel Collins / Ian Hogg / John Hussey / Glenda Jackson / Mark Jones / Marjie Lawrence / Joanne Lindsay / Leon Lissed / Robert Lloyd / Ursula Mohan / Pauline Munro / Patrick O'Connell / Mike Pratt / Clifford Rose / Morgan Sheppard / Jayne Sofiano / Barry Stanton / Hugh Sullivan / Michael Williams / Henry Woolf /

Brook coloca al director de la Royal Shakespeare Company, Peter Hall, ante un nuevo desafío: realizar un espectáculo que trate el tema de la guerra de Vietnam. Más concretamente y por decirlo con palabras del propio Brook, realizar un espectáculo acerca de Vietnam y acerca de nosotros (*a play about Vietnam and us*) (apud Kustow, 2005: 160). Peter Hall accede de nuevo a las persuasivas peticiones de Brook. El montaje parece cubrir un hueco en el ámbito del panorama teatral del Londres de la época que no ha reaccionado ante el violento acontecimiento de la guerra emprendida por los EE. UU. contra Vietnam. Brook y su grupo de investigación inician un proceso de trabajo sobre su propia visión acerca de esa guerra que se está llevando a cabo. El título subraya el doble sentido de la palabra. Reivindica que la agonía de esta grave situación y su repercusión no es un problema exclusivo de los estadounidenses. *U.S.* somos todos y cada uno nosotros. Sin embargo, no todos los miembros del equipo concuerdan en el sentido y objetivos de la puesta en escena. Brook cree que para que el espectáculo sea socialmente efectivo debe trascender sus aspectos políticos. No desea que el asunto se convierta en la excusa perfecta para producir la arena de un panfleto antibelicista.

Mi temprano encuentro con Brecht me había dejado una fuerte aversión a todo lo didáctico. Como incluso la función más larga es demasiado corta para dar un análisis comprensivo de una citación, tiene que haber drásticas simplificaciones y plantear categorías crudas de lo acertado y lo erróneo... En el equipo de *US*, muchos de los coautores eran socialistas convencidos,

mientras que la tendencia política de los actores era en su mayor parte emocional, respondiendo instantáneamente a la injusticia y al sufrimiento. [...] Al mismo tiempo intentamos penetrar en el espíritu del propio Vietnam estudiando su teatro popular y explorando las técnicas asiáticas con las que todavía se representaba antiguas leyendas detrás del campo de batalla.

Peter Brook (1998a: 184)

Las reivindicaciones en contra del sistema capitalista iniciadas por los artistas de vanguardia cobran protagonismo en el panorama artístico. Su oposición al estado actual del mundo y el uso del arte como discurso crítico contra dicha situación es una constante que se mantiene muy activa hasta el estallido de la revuelta de mayo del 68. En este contexto, Brook plantea su idea de un teatro político:

Si democracia significa respeto por lo individual, teatro político auténtico significa confiar en que cada individuo del público, hombre o mujer, sacará sus propias conclusiones, una vez que el acto del teatro ha ejecutado su legítima función de sacar a la luz las complejidades ocultas de una situación dada. No obstante, teatro político es el opuesto exacto de la política; no puede servir a una línea de partido. Un político es un profesional que vive de hacer afirmaciones absolutas que tienen pocas posibilidades de ser verdad. El buen teatro, por el contrario, tiene la obligación de mostrar que los absolutos políticos son dolorosamente relativos y muchos compromisos peligrosamente ingenuos... Un gran dramaturgo puede, sin emitir juicios, lanzar a personajes opuestos unos contra otros, de modo que un público puede estar en un único y mismo tiempo dentro y fuera de ambos, y ser sucesivamente partidario, contrario y neutral. Gracias a estos cambios dinámicos de identificación y actitud, a los espectadores se les puede dar un momento de percepción que va más allá de su visión normal.

Peter Brook (1998a: 186-187)

El movimiento *hippie* hace su aparición con su famoso lema *Flower-Power*, proponiendo la creación de fuertes vínculos sociales organizados en comunas. Esta ideología es adoptada por muchos de los miembros del grupo de investigación. Brook recoge y reivindica el valor positivo de estas ideas aclarando que este tipo de vínculos son interesantes siempre y cuando estén sostenidos por una búsqueda sincera e intensa. Aplicadas al teatro, desmienten el absurdo cliché basado en la falsa idea de que los odios alimentados detrás del escenario logran buenos resultados. Nada más lejos de las intenciones del director inglés en sus experimentos escénicos. Brook cree firmemente en el valor y la importancia de crear una compañía donde predomine la confianza y el respeto entre los miembros que la componen.

El equipo de *US* comienza su labor de investigación a partir de distintos materiales que tratan sobre los acontecimientos del conflicto bélico. También trabajan con música *pop* americana, el libro rojo de Mao y relatos de la cultura folclórica vietnamita (Hunt y Reeves, 1995: 97). Se inicia un proceso de catorce semanas de ensayos con un grupo de creadores formado por, entre otros, Charles Wood, Abert Hunt, Geoffrey Reeves, Michel Kustow, Adrian Mitchell, Richard Peaslee y Sally Jacobs (Kustow, 2005: 161). En el *Preface to the published account of US*, Brook describe cómo el proyecto nace porque el grupo de trabajo se da cuenta de que los acontecimientos de la guerra de Vietnam proponen un drama más agudo y convulso que cualquier otra obra de teatro que trate la

actualidad. El reto consiste en trasladar el asunto de la guerra a los parámetros de un nuevo lenguaje teatral.

Nos interesaba un teatro de confrontación directa, no un teatro convencional de entretenimiento. Es razonable decir que en el caso de Vietnam todo el mundo está preocupado, pero realmente a nadie le preocupa. Si fuéramos realmente conscientes del horror de esta guerra sería intolerable e incompatible con nuestra normalidad de la vida diaria. Nos preguntamos, entonces, si era posible hacer que el espectador se confrontara por un momento con esta contradicción. Había llegado el momento de la verdad y había que enfrentarse a ella con todas nuestras fuerzas y todas nuestras armas, que evidentemente no tenía nada que ver con la violencia. Creímos necesarios trascender la división entre el público y los espectadores y enfrentarnos todos juntos cara a cara con el problema¹.

Peter Brook

Brook se interesa también en ese momento por el fenómeno *Happening* de la vanguardia neoyorquina y propone a sus actores la realización de improvisaciones que sigan el patrón de comportamiento de estas intervenciones. Se reintroducen ejercicios de expresión, ya empleados en anteriores experimentos, en los que se utiliza técnicas usadas por los artistas del *Action Painting*. Trabajan con textos de John Cage, cómics de Marvel, el *Bhagavad Gita*, al tiempo que se sensibilizan con acciones violentas de la vida real como la llevada a cabo por el cuáquero Norman Morrison, que se prendió fuego siguiendo el ejemplo de algunos monjes budistas en sus reivindicaciones políticas en contra de la guerra y la opresión (Kustow, 2005: 161). A este respecto, Brook explica: «Partimos por cuestionarnos sobre nuestras propias actitudes acerca de la guerra y cómo afecta en nuestras vidas. Hablamos acerca de esta famosa acción llevada a cabo por el monje budista y su inmolación como protesta. ¿Qué podría llevar a un hombre a realizar semejante acto?, ¿cómo podemos llegar a comprender su comportamiento en su totalidad?»². Un monje vietnamita de la localidad de Vihara acude a los ensayos del grupo para explicar la actitud que adopta la religión budista en contra de la violencia. Albert Hunt explica que fue Mike Williams quien repentinamente dio la clave del lenguaje teatral que estaban buscando al proponer unir el mundo del budismo zen con el arte de John Cage y su composición número cinco de 1960³.

1. The birth of *US* was allied to the reaction of a group of us who quite suddenly felt that Vietnam was more powerful, more acute, more insisted a situation than any drama that already existed between covers.... The problem was —how can current events enter the theatre? We were not interested in Theatre of Fact. We were interested in a theatre of confrontation. In current events, what confronts what, who confronts whom? In the case of Vietnam it is reasonable to say that everyone is concerned, yet no one is concerned: if everyone could hold in his mind through one single day both the horror of Vietnam and the normal life he is leading, the tension between the two would be intolerable. Is it possible, then, we ask ourselves, to present for a moment to the spectator this contradiction?

US used a multitude of contradictory techniques to change direction and change levels. It aimed to put the incompatible side by side... We aimed not at a kill, but at what bull-fighters call the moment of truth. The moment of truth was also our moment of drama, the one moment perhaps of tragedy, the one and only confrontation. This was when at the very all pretences of play-acting ceased and actor and audience together paused, at a moment when they and Vietnam were looking one another in the face (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 96).

2. We must aware from the start that we were not trying to make a documentary about Vietnam. We were going to examine our own attitudes, to ask ourselves as totally as possible how Vietnam War affected us. He talked about the image of the Buddhist monk who poured petrol over himself and burnt himself to death as a protest against the war. What could drive a man to such an action? How could we begin to understand the totality of his commitment? (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 99)

3. Mike Williams suddenly demonstrated the kind of theatre language we were looking for by bringing together the World of the Buddhists and Quakers with the World of John Cage's [composition 1960 number five] (*apud* Kustow, 2005: 161).

Brook habla a sus actores acerca de la importancia de un teatro comprometido: «El ser humano occidental ha sucumbido a una anestesia como mecanismo de defensa al encontrarse expuesto de manera permanente y repetitiva al bombardeo mediático del horror de la violencia» (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 97). Pero el director no es ingenuo, sabe que *US* no puede cambiar el mundo, pero tiene la esperanza de sembrar una semilla en el corazón de las personas. Cree que una visión teatral y ritualizada del horror puede aportar nuevas perspectivas desde las que observar el sinsentido homicida de las guerras emprendidas por el ser humano.

El trabajo se estructura bajo una dirección estricta. El material propuesto por los actores así como por el propio Brook se ordena en textos provisionales para los ensayos. Se realizan improvisaciones en las que cada miembro aporta su propia visión sobre el conflicto. Se trabaja con ejercicios rescatados de la ópera China y con pautas rítmicas aplicadas al movimiento corporal (*vid.* Hunt y Reeves, 1995: 99) siguiendo la línea de trabajo emprendida con el «Teatro de la Crueldad». Joseph Chaikin, director del Open Theater, se une al grupo durante las cuatro primeras semanas del proceso e invita a los actores a explorar el modo de vida americano. En carta a su amigo Jean-Claude, Chaikin cuenta cómo Brook se interesa por el *happening* y el trabajo de los artistas de la vanguardia neoyorquina: «Toda la compañía está muy interesada en los valores americanos. Quieren entender por qué una mayor parte de la gente valora el dinero y lo que este representa por encima de cualquier otra cosa. Se interesan mucho por las figuras de nuestros mitos: James Stewart, Johnson, John Cage, Andy Warhol, etc. La actitud es buena, pero están realmente alarmados con lo que puede llegar a ocurrir. Están convencidos de que los Estados Unidos de América han perdido realmente el norte»⁴.

Mientras los ensayos se desarrollan, Brook realiza un viaje relámpago a París para encontrarse con el director e investigador teatral Jerzy Grotowski, creador en Polonia del famoso «Teatro Laboratorio» en la ciudad de Wrocław.

Al cabo de muchos años y muchas pruebas y errores, aprendimos que la sensibilidad en todo momento de unos para con otros y para con el público es más importante que el deseo de la propia expresión. A principios de los años sesenta aquello era territorio nuevo, no había modelos, de modo que con gran alivio me enteré pasado un tiempo de la existencia de un compañero buscador, Jerzy Grotowski, en Polonia, que estaba haciendo experimentos muy precisos, mucho más sistemáticos que los nuestros. Tenía un asombroso dominio de la estrategia política que le permitía recibir ayuda de un régimen comunista para una investigación que en lo esencial era subrepticamente mística.

Peter Brook (1998a: 181)

El director inglés ha tenido noticia del trabajo de Grotowski a través de una película documental. El realizador de la película es un amigo del escritor Michel Kustow que la ha realizado

4. July 6th, 1966:

Peter was interested in NY happenings. But his interest was to show the decadence, the emptiness of the happenings and the people making them. He's very interested, as the whole company is, in American values. That is, they are interested in looking into the fact that nothing is valued over anything else except Money, of course, because 10 is greater than 9. The company is very fired up about the similarities of the American myth figures —James Stewart, Johnson, John Cage, Andy Warhol, etc. Even though the attitude is a sensitive and understanding one, these British are really filled with alarm about what's going to happen, because America has lost its rocker (*apud* Kustow, 2005: 162).

como parte de un proyecto de graduación para la Lodz Film School. En 1961, Kustow es invitado a Polonia para el visionado y un encuentro con el director polaco (Kustow, 2005: 163). Tras conocer a Brook, Grotowski viaja Londres a principios de agosto durante dos semanas con Ryszard Cieslak, principal actor del «Teatro Laboratorio», para realizar un taller de trabajo dirigido al equipo de *US*. Concluido el taller y realizadas las reflexiones oportunas, Brook se dirige al grupo para explicarles que se encuentran en un momento clave del proceso y dispuestos para abordar la última etapa. El duro trabajo llevado a cabo con el director polaco y la exigencia que demanda el proyecto provoca disidencias. Brook ofrece la posibilidad del abandono voluntario, explica a sus actores que es el momento de tomar una decisión, ya que a partir de ese momento no habrá marcha atrás⁵.

Denis Cannan, autor del texto original, se une al grupo de dramaturgos que colaboran en el desarrollo de la segunda parte del espectáculo. En septiembre, Peter Hall y varios asociados de la Royal Shakespeare Company asisten a un ensayo del acto I y una lectura del acto II (Hunt y Reeves, 1995: 104). Se envía una copia a Lord Chamberlain. Este telefona al gobernador y director ejecutivo de la Royal Shakespeare, George Farmer, para expresarle su disconformidad, calificando el texto de bestial, violento, antiamericano y comunista, y trata por todos los medios de boicotear la producción. George Farmer, alarmado, asiste a uno de los ensayos; conforme con lo que ve, acompaña a Hall y Brook al despacho de Lord Chamberlain para expresarle su intención de seguir adelante con el proyecto de los directores. Farmer parece decidido a integrar en la política de la compañía un espacio para la investigación teatral, entendiéndolo como una tarea imprescindible. Aunque es consciente de las posibles complicaciones que estos compromisos pueden ocasionarle, cree que tiene la responsabilidad de no silenciar los problemas que sacuden la actualidad y ponerlos en evidencia a través del teatro⁶. Ante la insistencia de Farmer y los directores Hall y Brook, Lord Chamberlain exige algunas adaptaciones y el asunto se convierte en un largo y engorroso proceso de duras y pesadas negociaciones (Hunt y Reeves, 1995: 104-105) hasta llegar al acuerdo que en principio a todos satisface. La *première* de *US* tiene lugar finalmente en el Aldwych Theatre, sobre un espacio escénico cubierto por lo que representa los desechos de la guerra. En el programa de mano se puede leer la intención de aportar un grano de arena a un problema demasiado grande de abarcar⁷.

La puesta en escena da como resultado un brillante y efectivo espectáculo de tres horas de duración que provoca, en algunos momentos, verdadera irritabilidad. Así lo reseña *The New Yorker*, donde se explica que durante las dos primeras horas y antes del intermedio, se puede ver un trabajo completo y acabado en clara reacción en contra de la guerra; no obstante la segunda parte todavía carece de identidad: se trata más bien de un *work in progress* que se encuentra a mucha distancia de la calidad que ofrece su primera parte (Helfer y Lonely, 1998: 138). En este sentido,

5. We are now entering the third stage of our work. In the first you opened up as many fields as you could, ranged as widely through our knowledge and ignorance and images as you could. With Grotowski you explored deeply and intensely a very focused, tight, personal area of commitment: your own bodily commitment as actors. Now, in the third stage, we shall broaden our scope again. But the intense personal exploration will continue. I know many of you found it painful. So I say that if anyone wants to pull out now, they can do so (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 103).

6. The Executive Council of the Royal Shakespeare Theatre firmly believes that it has a duty to support the company's presentation of serious experimental work, however controversial, whilst, of course, not agreeing individually or collectively with all the views expressed. Documentary drama, as yet in its infancy, may well prove able to challenge people to serious thought over burning topical problems more forcefully than newspapers, radio or television. *US* is an attempt by a body of dedicated people - directors, writers, actors and designers — to pass balanced comment in a responsible way on a current problem of vital concern to all (*apud* Trewin, 1971: 156).

7. This performance is collaboration. We have attempted together to understand a situation too vast to encompass alone, and too painful to ignore. A programme is the place in which, conventionally, credit must be given where it is due. In this case, any division of responsibilities

el pensador francés Jean Paul Sartre realiza una distinción temática. Explica que la primera parte trata sobre el horror, mientras que la segunda parte muestra la impotencia con la que vive la izquierda política de occidente. Opina Sartre que Brook ha tratado de encontrar una mezcla, un compromiso, que contendrá los acontecimientos dentro de los límites de una obra. Y explica que es realmente en el límite donde la forma es solo un intermediario y donde se puede decir «esto es teatro» o «esto no es teatro». En cualquier caso, concluye Sartre, se puede decir que, si es teatro, es un excelente ejemplo de lo que se puede llamar la crisis del imaginario en el teatro⁸. En contestación a estas afirmaciones, Geoffrey Reeves critica al pensador francés alegando que solo realiza un aproximación teórico-filosófica al acontecimiento, una reflexión aislada del contexto de la representación escénica. Por su parte, Charles Marowitz critica incluso la primera parte de la puesta en escena de Brook. Opina que la propuesta al completo está llena de descuidos y solo muestra un popurrí de extractos sobre el asunto del que trata⁹. Continúa hablando de la asombrosa falta de imaginación y la torpeza con las que es ejecutada la pieza a pesar del largo periodo de ensayos (cuatro meses) y de la ayuda recibida de importantes y reconocidos directores internacionales, como el director polaco Jerzy Grotowski o el neoyorquino Joseph Chaikin. Marowitz califica de infantil, simplista, vulgar, sensacionalista y superficial la puesta en escena de Brook. Un cliché emocional ideológicamente incoherente, concluye. Brook aclara, en respuesta a estas críticas, que su intención no es realizar una pieza de teatro documental cargada de denuncia política. Explica: «No aceptábamos la idea del teatro como documental de televisión, como sala de lectura o como vehículo de la propaganda. [...] *US* apelaba a una gran variedad de técnicas contradictorias para cambiar de rumbo y modificar los niveles. Apuntaba a juntar codo con codo lo incompatible. Por esto no era un verdadero drama» (Brook, 1987a: 110-111). Y si no estamos ante un drama convencional, ni ante un experimento de teatro documento o de periodismo teatral, ni ante un psicodrama melodramático, entonces estamos ante una liturgia escénica. Esto se afirma en un artículo firmado por el obispo de Woolwich aparecido en *The Guardian*:

Al igual que la liturgia, pero a diferencia de una obra de teatro, no tiene autor. Y como apunta el programa de mano, una presentación corporativa, una con-celebración, en la que toda la compañía tiene una responsabilidad compartida. La audiencia está igualmente implicada en la acción. Nada separa la escena del patio de butacas, el santuario de la congregación se une y el límite entre ambos queda suspendido. Y aquí aparece la figura obscena que representa un soldado de los EE. UU. Después todo se sucede como en el desconcertante juego de la liturgia. Comienza con una anamnesis de la historia vietnamita, de forma recitada, cuya figura central es un hombre medio desnudo que representa a un pueblo despreciado y desgarrado. Continúa un caleidoscopio de lecturas, canciones, diálogos, confesiones, movimientos rituales con acciones simbólicas. Al final, los actores no esperan los aplausos del público, sino que esperan sentados hasta que el último de los espectadores abandone la sala. La reiteración del tema de la obra muestra una realidad demasiado dolorosa para ser evadida y

is conventional, not precise.

8. the first part is about the horror of the war in Vietnam, while the second is principally about the impotence of the left. Peter Brook has tried to find a mixture, that is to say a compromise, that would contain happenings inside the limits of a play. [...] I think is really on the borderline where form is only an intermediary and where we can either say "this is theatre" or "this is not." In any case we can say that if it is theatre this situation is an excellent example of what we can call the crisis of the imaginary in the theatre (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 111).

demasiado profunda como para admitir cualquier solución verbal o racional. La cuestión no se resuelve a través del sufrimiento que produce la acción, sino que se revive o rememora el sufrimiento de un acontecimiento que recuerda a la liturgia de la Semana Santa¹⁰.

En opinión de muchos críticos, *US* debe ser valorada, más allá de su repercusión política, por su resultado estético. Michael Billington habla de ello en *Plays and Players*. Opina que más allá de los asuntos políticos, no se puede negar que la propuesta de Brook es un hito dentro del panorama teatral en Inglaterra, algo sin precedentes en la historia del teatro inglés¹¹. Ronald Blyden en *The Observer* apunta una mezcla de violencia y estilización cuando hace alusión al momento en que un actor deja volar una mariposa blanca (en realidad un trozo de papel) que asciende hacia arriba tratando escapar de entre sus dedos para acabar chamuscada por el rescoldo de un cigarrillo¹².

Sin embargo, los aspectos políticos de la obra y el tratamiento del tema de la guerra protagonizan la discusión en multitud de artículos aparecidos en los periódicos. Harold Hobson, en *The Cristian Science Monitor*, critica el inofensivo planteamiento de la propuesta, afirma que algunos miembros del congreso del propio gobierno de los Estados Unidos realizan críticas más profundas y mordaces que las efectuadas en *US*. Marowitz declara que la obra no dice nada que no esté siendo repetido hasta la saciedad en los medios de comunicación. Billington habla de la imperdonable omisión que se hace en el espectáculo de las atrocidades efectuadas por el Vietcong, por lo que *US* es débil e incompleta como obra crítica y poco comprometida con su discurso antibelicista. En la misma línea se muestra Martin Esslin al desaprobador prácticamente toda la producción, declarando que no son solo los americanos los que matan y mutilan. Se queja Esslin, en la línea de argumentación iniciada por Billington, de que no hay mención alguna de las atrocidades cometidas por el Vietcong. «Ellos también lanzan bombas y matan niños además de otro tipo de gente inocente»¹³.

Brook responde estos comentarios diciendo:

Sabíamos que, desde el televisor al aula, a través de los diarios, de los carteles y de la novelas, ya existían medios perfectamente aptos para el caso, que ya hacían el trabajo. No nos interesaba el teatro de los hechos. Nos interesaba un teatro de la confrontación. [...] En los hechos

9. when I saw it, was crammed with sloppy, demonstrational acting familiar extracts from Vietnam folklore, ancient and modern (Marowitz, 1973: 116-118; Williams, 1998: 104).

10. Like liturgy, but unlike a play, it has no author. As the programme note insist, it is a corporate presentation, a con-celebration, in which the whole company, director, designer, script writers, effects men and song writers, have a shared responsibility. And the audiences are equally implicated in action. There is nothing separating stage from stalls, sanctuary from congregation. Uniting the two, above the proscenium is suspended, in the place of the rook a monstrous, obscene figure, which we eventually make out to be a dead man — a US soldier. Then when the action starts we are exposed in bewildering succession to all the elements and arts of liturgy. It begins with an anamnesis of Vietnamese history, a representation of it, partly by recitation, partly by re-enactment, in which the central figure is a half-naked man representing his people in their sufferings, torn apart, daubed and despised of men. There follows a kaleidoscopic succession of readings, songs refrains, antiphons, dialogue, preaching, confession, intercession, ritual movements, and recurring symbolic actions and images, particularly of fire and burning. [...] And at the end, instead of the actors walking out on the audience to hand-clapping applause, they remain motionless on the stage till the last of the spectators have slunk away. The reiterated theme is of a reality too painful to be evaded and too profound to admit of any verbal or rational solution. It can be resolved only in action which is itself suffering, and in suffering which is itself action. The whole thing reminded me more than anything else of Holy Week liturgy (*apud* Williams, 1998: 111-112).

11. Whatever one's reaction to *US*, the Royal Shakespeare Company's semi-documentary Vietnam programme, there is no denying it is a major theatrical landmark... As far as I know, this is something without precedent on the English stage. What little documentary drama we have seen has generally been concerned with the reconstruction of a past event: *US* involves us in a current happening (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 137).

12. Similarly, in the performance's last moments, an actor releases butterflies from a japanned box. Gravely, enigmatically, as they flutter upward, he retains one [actually white paper, but the audience could not tell] between finger and thumb, then with a cigarette lighter sends it up in a puff of flame. Somehow it sums up all that has gone before (*ib.*: 138).

de la vida cotidiana, ¿qué se confronta con qué?, ¿quién se confronta con quién? [...] Nos preguntamos entonces: ¿será posible mostrarle al espectador, aunque se fugazmente, esta contradicción, la suya propia y la de sus sociedad? ¿Hay acaso alguna confrontación dramática más absoluta que esta? ¿Hay acaso alguna tragedia más inexorable y aterradora? Queríamos que los actores exploraran cada uno de los aspectos de esta contradicción, de manera que, en lugar de acusar al público o apiadarse de él, pudieran ser eso que se supone que un actor des ser siempre: un representante del espectador, entrenado y preparado para ir más lejos que el espectador, transitando un camino que este sabe que le es propio.

Peter Brook (1987a: 111)

En su reseña para el *New Society*, el crítico Irving Wardle hace referencia al significado relativo que tiene el dicho de que todo depende del cristal con que se mire, y escribe: «Una vez más el mal está en el ojo del espectador. Si uno acude al teatro y se deja seducir por una propuesta de alta costura teatral a la moda de la vanguardia, entonces el espectáculo es claramente condenable. Pero también podemos pensar en términos de cuáles son los temas que destapa y cómo se relacionan con la confusión y el miedo de la sociedad británica»¹⁴.

US mantiene cincuenta representaciones en el repertorio del Aldwych con una permanencia en cartel de medio año y un gran éxito de público. La idea de Brook es mantener viva la llama de su puesta en escena no fijando las acciones y dejando que nuevas ideas aparezcan durante el transcurso de las representaciones (Hunt y Reeves, 1995: 112). No obstante, la censura impuesta por Lord Chamberlain exige supervisar cualquier modificación lo que tiene como consecuencia que el espectáculo se convierta en una obra de repertorio y no exactamente en el experimento que Brook habría deseado.

13. Only the Americans kill and maim children in this version: there is no mention that the Vietcong also throw bombs into crowded streets (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 139).

14. Once again, the evil is in the eye of the beholder, and if you turn up simply to support a piece of theatrical high fashion, that will be your reason for condemning the show. Once can get a salacious kick from reading Martha Gelhorn's and James Cameron's reports on Vietnam; the only difference in *US* is that it drags this motive out into the open. It is vicarious psychodrama, aiming to uncover what we want to forget rather than tell us anything new... *US* contains elements of every type of theatre you care to name including documentary, but what they add up to is as vastly magnified image of the fears and confusions of British society (*apud* Trewin, 1971: 159).

22 de febrero de 1967

*THE PERSECUTION AND ASSASSINATION OF MARTAT AS PERFORMED
BY THE INMATES OF THE ASYLUM OF CHARENTON UNDER DE
DIRECTION OF THE MARQUIS DE SADE*

Londres y Nueva York

United Artist

Film

Escenificado por los actores de la Royal Shakespeare Company

Duración: 115 min.

Director: Peter Brook / Ayudante de dirección: Anthony Way / Productor: Michael Birkett / Guión: Peter Weiss / Traducción: Geoffrey Skelton, Adrian Mitchell / Música: Richard Peaselee / Vestuario: Gnunilla Palmstierna Weiss / Coreografía: Malcon Goddard / Director de producción: Sally Jacobs / Director de Arte: Ted Marshall / Maquillaje: Bunty Phillips / Fotografía: David Watkin / Sonido: Robert Allen / Edición y montaje: Tom Priestly

REPARTO

M. Coulmier: Clifford Rose / Mme. Coulmier: Brenda Kempner / Mile. Coulmier: June Baker / Herald: Michael Williams / Cucurucu: Freddie Jones / Kokol: Hugh Sullivan / Popoch: Jonathan Burn / Rossignol: Jeanette Landis / Jacques Roux: Rober Lloyd / Charlotte Corday: Glenda Jackson / Jean-Paul Marat: Ian Richardson / Simonne Everad: Susan Williamson / Marques de Sade: Patrick Magee / Dupernet: John Steiner / Abbot: Mark Jones / Animal loco: Morgan Sheppard / Maestro de escuela: James Mellor / El representante militar: Ian Hogg / Madre: Mark Jones / Padre: Henry Woolf / Nueva rica: John Hussey / Voltaire: John Harwood / Lavoisier: Leon Lissek

Pacientes

Mary Allen / Michael Farnsworth / Maroussia Frank / Tamara Furst / Guy Gordon / Sheila Grant / Michael Percival / Lyn Pinkney / Bryan Stanyon

Monjas

Heather Canning / Jennifer Tudor

Guardias

Timothy Hardy / Stanford Trowell

En el programa de mano, proporcionado por el Cine Doré (Madrid, noviembre de 2007) con motivo de la exhibición de la película, se puede leer:

La versión filmada de Brook empieza en el baño del manicomio de Charenton, Francia, en el año 1808. El interno más famoso del manicomio, el Marqués de Sade, ha escrito y dirigido una obra que los internos interpretarán «como terapia» ante la alta sociedad parisina. Sade pone en escena una obra sobre el asesinato del líder revolucionario Jean-Paul Marat durante el Terror en 1793. La obra combina cuatro niveles históricos: la fallida revolución de 1793, el asilo en

el que se representa la obra, en 1808, el rodaje en 1966 y el momento actual en que la ve el espectador. La obra se basa en dos verdades históricas: que el Marqués de Sade fue confinado en un manicomio en el barrio parisino de Charenton durante 13 años (desde 1801 hasta su muerte en 1814); y que Marat fue apuñalado mortalmente en su bañera por Charlotte Corday durante la época del Terror de la Revolución Francesa, en 1793. Estos escasos hechos son la base de una interpretación imaginaria de los miembros del asilo. Los internos interpretan la obra y el personal del manicomio vigila e intermitentemente interrumpe. Los trajes y la cara pintada de blanco de los pacientes forman el telón de fondo para que resalte la opulenta aristocracia que ha acudido al manicomio a ver el espectáculo. Temáticamente, la película trata sobre la historia, los acontecimientos de la Revolución francesa, el conflicto de clases y las condiciones de los manicomios a principios del siglo xix, en los que era habitual que se montara obras como parte del proceso terapéutico. Pero la obra dentro de la obra no es solo un drama histórico, trata claramente del problema de la revolución. Marat y Sade debaten el impacto filosófico y político de la Revolución francesa rodeados por los pacientes del manicomio. El debate trata de cuestiones difíciles e importantes: ¿lo que es cierto para las masas es también cierto para sus líderes? ¿Dónde está la frontera de la cordura en los tiempos modernos? Marat predica la necesidad de la revolución. Sade ve el mundo en términos individualistas y se manifiesta extremadamente pesimista sobre la llegada de la revolución. Para Marat los problemas de la existencia tienen soluciones políticas y sociales, y la revolución contiene el potencial transformador. Sade, por otra parte, considera la naturaleza humana como inherentemente depravada y perversa. Junto a los dos polos opuestos, hay un coro de otras voces: el director del manicomio, que presencia la obra junto con su mujer y su hija, interrumpe la acción cada vez que la retórica revolucionaria va demasiado lejos y la revisión histórica se queda corta. El cura trata de hacer prevalecer la reglas de la iglesia. El heraldo proporciona un comentario irónico sobre lo que ocurre, mientras que Charlotte Corday, la heroína narcoléptica y asesina habla con desprecio de la carnicería en París. [...]

La película no plantea un debate superficial o condescendiente; por el contrario, es un desafío intelectual y visual. [...] Esta película, no tiene rival en su combinación de las teorías de Brecht y Artaud, así como su visión crítica y experimental de la política marxista (Jill Gillespie, en *The international Dictionary of Film and Filmmakers I*, St. James Press, 4.ª ed., 2000).

Sade está cuerdo porque ha asumido su propia locura; se alza ajeno a su locura en lugar de retorcerse con ella o hundirse en una inmovilidad catatónica por su causa. [...] La obra que es una obra sobre una obra, es una diversión que subvierte la teoría oficial del asilo que, sienta decirlo, es la teoría oficial de Artaud, que el arte es terapéutico. Artaud creía que quizá se podría suprimir la ceguera mediante el teatro de la crueldad. Pero la secreta teoría de Sade es que el arte es un excitante. [...]

En realidad, si no sale del teatro una muchedumbre aullando es porque no somos «el pueblo», que es el único que pueden convertirse en esa muchedumbre. (...) Somos honrados y sólidos espectadores burgueses (Leslie Fiedler, "Marat/Sade Forum", *Tulane Drama Review*, vol. 10, n.º 4, verano 1966).

Sabemos que es David Picker, componente del equipo de United Artists, con el apoyo del productor Michael Birkett y respaldado por un presupuesto de 250 000 dólares, el encargado de proponer a Brook la posibilidad de llevar a cabo una versión cinematográfica de la obra *Marat/Sade*. El director acepta inmediatamente el desafío y rueda la en diecisiete días. El rodaje se convierte

prácticamente en el rodaje de su representación teatral. Se filma con tres cámaras a un tiempo lo que produce una gran cantidad de material cinematográfico: dos cámaras fijas externas, para un efecto de distanciamiento, y una cámara en mano dentro de la escena, para obtener ángulos y primeros planos. Una combinación efectiva y creativa a un tiempo que combina sabiamente elementos cinematográficos y teatrales y cuyo final es la destrucción de todo el conjunto escenográfico¹.

De la diferencia entre la representación teatral y su versión cinematográfica, Brook va a destacar el poder que tiene la imagen cinematográfica y que no es posible conseguir en el teatro. La imagen cinematográfica, afirma, es capaz de envolverlo todo como no es capaz de hacerlo el teatro. Cuando la imagen cinematográfica te envuelve, no puedes sentir ni pensar en otra cosa. El teatro tiene una mayor fluctuación en este sentido. El grado de participación en el teatro es siempre variable. Esto hace que aunque la experiencia sea emocionalmente fuerte, siempre haya una cierta distancia que permite un grado de libertad, al no quedar atrapado por completo por la ilusión que se muestra sobre la escena².

Entre la recepción crítica, encontramos la opinión del periodista y crítico de cine Bosley Crowther, que escribe en *The New York Times* que aquellos lunáticos con sus espantosos trajes y sus rostros deformes logran atrapar al espectador en la misma jaula en la que ellos se encuentran. Afirma: «Se produce una incómoda cercanía que logra que intentemos mover nuestras sillas haciéndolas retroceder para no vernos atrapados en aquella habitación, mientras ocurre aquel extraño y fascinante juego sobre el escenario»³.

Cuatro años antes del rodaje de *Marat/Sade*, en febrero de 1964, Brook había sido invitado por la cadena Granada Television (oferta que llega a través de su amistad con Sydney Bernstein) para impartir una serie de conferencias acerca del arte del teatro centradas en el trabajo y las investigaciones que estaba llevando a cabo con su grupo de investigación del «Teatro de la Crueldad». La cadena financia un viaje que la compañía realiza a Afganistán para enriquecer el proceso de exploración y permitir a Brook seguir indagando sobre los problemas de la escena. Las conferencias son impartidas en los años siguientes en las universidades de las ciudades de Hull, Keele, Manchester y Sheffield (Brook, 1968a: 9). La primera de ellas, *The Deadly Theatre*, se pronuncia a principios de febrero de 1965 y es la primera de una serie que se reúne más tarde en el ya famoso libro titulado *The Empty Space* (1968), con el que Brook revoluciona el mundo de la escena teatral, convirtiéndose con el tiempo en manual imprescindible para muchos directores y un hito en el campo de la teoría teatral.

1. The filming was done with three cameras: two stationary cameras outside, to remind viewers that people are watching from a safe distance; and a hand-held camera inside, to get odd angles and close-ups. This last creative for its time, effectively immerses the viewer in the action by combining film and theatrical media. At the end, the actors playing patients vent their frustrations by destroying the set —something, naturally, possible only for the filming (Helfer y Lonely, 1998: 141).

2. The difference between theatre and cinema, is that in cinema the power of the image is so great that it engulfs one... When the image is there in all its power, at the precise moment when it is being received, one can neither think, nor feel, nor imagine anything else. In theatre, on the other hand, the conditions exist for that fluctuating, magnetic quality called "presence." The true theatrical relationship is like most human relationships between people: the degree of involvement is always varying. This is why theatre permits one to experience something in an incredibly powerful way and at the same time to retain a certain freedom (apud Kustow, 2005: 152-153).

3. We are ushered in with the inmates in their hideously rough and shapeless garb, with their fearfully gray misshapen faces. We bump against them. They bump against us... He (Brook) makes us feel that we, too, are captured inside a giant and teeming cage. [Un sentimiento] of being momentarily blinded by a whitewash of light, caught by a splash of bright color of a guard's blouse against the deadly gray, seeing the sweaty stubble of beard on de Sade's solemn face, smelling almost the sickly vapors that rise from Marat's hot towels [La sensación de encontrarse en la misma habitación provoca una] uncomfortable proximity that makes us squirm a little more in our chairs than we ever did while watching the fascinating play on the stage (apud Helfer y Lonely, 1998: 141).

The Empty Space (1968) —*El espacio vacío* en su traducción al español—, distingue cuatro conceptos del oficio teatral que Brook denomina: *teatro mortal*, *teatro sagrado*, *teatro tosco* y *teatro inmediato*. El libro consta así de cuatro ensayos extraídos de las conferencias antes mencionadas y adaptados para la edición. En estos ensayos Brook realiza una reflexión ordenada y sistemática de estas cuatro clases de teatro en un impulso reflexivo y teórico que tiene como misión la revisión de la práctica escénica y del sentido de la palabra «teatro». Este libro conforma los aspectos que sugieren una nueva forma de hacer teatro y anuncia de manera clara cuál es el lugar en el que el director situará a partir de ahora sus objetivos.

12 de Febrero de 1968

TELL ME LIES

Nueva York

Continental

Un film de Ronorus

Basado en la obra US

Presentado por la Royal Shakespeare Company

Productora: United Artists

Director y productor: Peter Brook / Productor ejecutivo: Peter Sykes /
Texto original: Dennis Cannan / Adaptación: Michael Kustow, Michael Scott /
Fotografía: Ian Wilson / Música: Richard Peaslee / Canciones: Adrian Mitchell /
Director musical: Michael Reeves / Director de producción: Sally Jacobs /
Director asociados: Albert Hunt, Geoffrey Reeves / Montaje: Ralph Sheldon

REPARTO

Mark: Mark Jones / Pauline: Pauline Munro / Bob: Robert Lloyd

ADEMÁS

Eric Allen / Mary Allen / Kingsley Amis / Jeremy Anthony / Hugh Armstrong / Peggy Ashcroft / James Cameron / Stokely Carmichael / Noel Collins / Ton Driberg / Ian Hogg / John Hussey / Glenda Jackson / Marjie Lawrence / Joanne Lindsay / Leon Lised / Ursula Mohan / Reginald Paget / Jacqueline Porcher / Ivor Richards / Clifford Rose / Hilary Rose / Steven Rose / Paul Scofield / Mortan Sheppard / Barry Stanton / Hugh Sullivan / Michael Williams / Henry Woolf / Pergrine Worsthorne / Patrick Wymard

Subtitulada Una película sobre Londres, este drama es la quintaesencia de la contracultura experimental, un film de finales de los sesenta que se centra en la polémica levantada por el asunto de la guerra de Vietnam. El reconocido director por sus montajes de Shakespeare, Peter Brook, es su productor y director. El reparto incluye a muchos miembros de la Royal Shakespeare Company como Mark Jones, Robert Lloyd y Pauline Munro. Estos actores se obsesionan con la fotografía de un niño vietnamita herido y comienza una discusión reflexiva con amigos y compañeros actores acerca de la guerra. Atienden una serie de lecturas y conferencias donde se cuece la acción de los activistas y toman contacto con el líder de los llamados panteras negras Stokely Carmichael. Todas estas discusiones se combinan en un collage extraño con imágenes de noticieros. Ante la necesidad de hacer algo al respecto, estos actores ponen en marcha una serie de sketches sobre el asunto que les ocupa¹.

Betzold-Rovi

1. The filming was done with three cameras: two stationary cameras outside, to remind viewers that people are watching from a safe distance; and a hand-held camera inside, to get odd angles and close-ups. This last creative for its time, effectively immerses the viewer in the action by combining film and theatrical media. At the end, the actors playing patients vent their frustrations by destroying the set —something, naturally, possible only for the filming (Helfer y Lonely, 1998: 141).

En *Tell Me Lies –A Film About London*, Brook aborda los problemas del conflicto de la guerra de Vietnam con un uso neutro de la cámara cinematográfica. Coloca el objetivo como testigo de lo que ocurre en la calle atendiendo la opinión de la gente. Explica: «Queríamos que los actores exploraran todos los aspectos de esta contradicción, que en vez de acusar o compadecer al público pudieran ser lo que se supone que un actor siempre debe ser, el representante del público, entrenado y preparado para ir más allá que el espectador por un camino que el espectador sabe que es el suyo propio»². Efectivamente, la película trata de presentar la diversidad de la opinión pública británica acerca de la guerra de Vietnam. Intenta mostrar la dimensión de la tragedia y la inmoralidad del problema de las guerras. Su recepción crítica queda reflejada en un artículo en el que Renata Adler, autora, periodista y crítica de cine, hace un duro repaso del *film*. El artículo se publica en *The New York Times* el 13 de febrero de 1968 y dice así:

Tell Me Lies es una película al estilo de los conocidos psicodramas de la izquierda. Basada en la producción teatral de *US*, se apoya en la idea de que un grupo de jóvenes actores preocupados por el orden social existente y la guerra de Vietnam puede hacer una contribución significativa al problema diciendo y haciendo todo lo que se les pasa por la cabeza. Es una empresa extremadamente trivial. En cuanto a la interpretación, no existe tal, ya que los jóvenes se interpretan a sí mismos. Tampoco existe trabajo de dirección o de fotografía, ya que Brook va de un lado a otro con la cámara posándose de manera arbitraria sobre los rostros frescos y sinceros de los actores combinando estas imágenes con material documental de los noticiarios y pequeños grupos de discusión que parecen que posan para la ocasión. En definitiva, pésima y aburrida. La dirección es tan inteligente como el diálogo. Cabezas cortadas en los planos de una cámara que se detiene sin objetivo concreto sobre caras en secuencias largas, aburridas e inarticuladas. La película entera muestra la banal asunción de que los sentimientos son incompatibles con la razón³.

Renata Adler

2. The difference between theatre and cinema, is that in cinema the power of the image is so great that it engulfs one... When the image is there in all its power, at the precise moment when it is being received, one can neither think, nor feel, nor imagine anything else. In theatre, on the other hand, the conditions exist for that fluctuating, magnetic quality called "presence." The true theatrical relationship is like most human relationships between people: the degree of involvement is always varying. This is why theatre permits one to experience something in an incredibly powerful way and at the same time to retain a certain freedom (*apud* Kustow, 2005: 152-153).

3. We are ushered in with the inmates in their hideously rough and shapeless garb, with their fearfully gray misshapen faces. We bump against them. They bump against us... He (Brook) makes us feel that we, too, are captured inside a giant and teeming cage. [*Un sentimiento*] of being momentarily blinded by a whitewash of light, caught by a splash of bright color of a guard's blouse against the deadly gray, seeing the sweaty stubble of beard on de Sade's solemn face, smelling almost the sickly vapors that rise from Marat's hot towels [*La sensación de encontrarse en la misma habitación provoca una*] uncomfortable proximity that makes us squirm a little more in our chairs than we ever did while watching the fascinating play on the stage (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 141).

19 de Marzo de 1968

OEDIPUS

AUTOR: Séneca
TRADUCCIÓN: Ted Hughes
Londres: Old Vic Theatre
The National Theatre Company

Director: Peter Brook / Productor asociado: Geoffrey Reeves /
Música y sonido: Richard Peaslee / Vestuario: Jean Monod / Iluminación: Robert Monod /
Asistente de diseño: Sue Plummer / Coordinador escénico: John Rothenberg

REPARTO

Oedipus: John Gielgud / Jocasta: Irene Worth / Creon: Colin Blakely / Tiresias: Frank Wylie /
Manto: Louise Purnell / Mensajero: Ronald Pickup / Phorbias: Harry Lomax

TAMBIÉN ACTÚAN

Alan Adams / Bernard Gallager / John Nightingale / Gillian Barge / Jonathan Hardy / Jeremy Rowe / David Belcher / Luke Hardy / George Selway / Helen Bourne / Roderick Horn / Terence Taplin / Patrick Carter / Gerald James / Robert Tayman / Anna Carteret / Lewis Jones / Gary Walhorn / Kenneth Colley / Richard Day / Benjamin Whitrow / Oliver Cotton / Jane Lapotaire / Judy / Wilson / Neil Fitzpatrick / Philip Locke / Peter Winter / Roger Forges / Kenneth Mackintosh

Edipo de Séneca es como el polo opuesto de *US* y sin embargo para mí las dos obras están relacionadas de un modo muy extraño. No hay nada que tengan en común por lo que al lenguaje se refiere, pero el tema es prácticamente el mismo: la lucha por evitar enfrentarse a la verdad cueste lo que cueste. [...]

Representada en un teatro oficial, todas las referencias son tranquilizadoras, por lo cual desaparece la actitud defensiva de los espectadores. Cientos de años de cultura aislada y sin riesgos han hecho de *Edipo* un ejercicio inofensivo. [...] El suceso contemporáneo [tratado en *US*] pone el dedo en la llaga, pero a la vez crea un inmediato rechazo, una inmediata negación a escuchar. El mito [de *Edipo*] y el trabajo formal tienen un gran poder, pero es un poder aislado en idéntica medida.

Brook (1987a: 112-113)

Oedipus parece ser la consecuencia lógica después del trabajo llevado a cabo con *US*. Brook asocia el mito a sus referentes contemporáneos y habla de su posible validez e impacto: «Al igual que Prometeo puede comunicar hoy día la noción de un hombre encadenado a una roca, sin que se tenga idea del mito y su leyenda, así hay una esencia en *Oedipus* y su historia que llega hasta el presente por sí misma sin necesidad de un conocimiento previo. Si se quiere, de la misma manera en que *Godot* impactó en la cárcel de San Quintín entre los presos»¹.

El actor que interpreta a Creonte, Colin Blakely, en una entrevista concedida a la periodista Margaret Croyden aparecida en la *Tulance Drama Review*, habla sobre el proceso de ensayos. Ex-

plica cómo trabajaban, cómo trataban de usar el cuerpo, sus movimientos, su energía, en la justa medida.

Permanecíamos de pie en posturas bastante estáticas en lo que era una experiencia comunitaria de intensa escucha. El primer reto era este: conseguir que todo el reparto estuviera en la misma longitud de onda. Después se trató de recrear en nosotros el horror de la historia. Si alguien tenía experiencias propias, se basaba en ellas. También debíamos expresar este horror sin usar palabras. A veces incluso sin usar el cuerpo y solo a través de la voz; y a veces simplemente con una inhalación o exhalación extraordinarias. También improvisamos con canciones. Habían venido dos personas desde Australia que conocían perfectamente a los maoríes. Nos instruyeron acerca de los ritos indígenas con el fin de buscar el mundo del oráculo en la obra. Escuchamos el patrón de estos sonidos rituales y el ritmo que marcan los maoríes con las manos y los pies. Teníamos que describir pinturas sin usar palabras a compañeros con los ojos vendados, como si fueran ciegos, en trabajos de exploración colectivos buscando otras formas de comunicación².

Margaret Croyden

Oedipus tiene un periodo de ensayos de diez semanas (Hunt y Reeves, 1995: 123), en los que Brook prosigue con su laboratorio de investigación alejándose, como ya es habitual en él y en su estilo de dirección, de los modelos de trabajo convencionales empleados en las producciones de la Royal Shakespeare. Incluso John Gielgud, considerado una estrella, además de un maestro de la palabra shakesperiana, rodeado de jóvenes actores, acepta el reto de la experimentación: realiza los ejercicios propuestos por Brook con humildad y con la misma determinación que el resto del reparto. Para la experimentación la compañía escucha grabaciones de tribus primitivas realizadas en estudios antropológicos y cantos tibetanos tratando de encontrar resonancias olvidadas (Trewin, 1971: 166). Se trabaja con ejercicios de meditación en movimiento aplicando disciplinas de *t'ai chi* y *kendo*, que imparten instructores cualificados. En palabras de Brook, el «*t'ai chi* es lo infinito, lo absoluto. Se crea desde un planteamiento donde no hay límites. Contiene un movimiento dinámico y estoico a un tiempo. Es la madre del *yin* y el *yang* de todo hombre y mujer. La raíz de donde nacen la división entre la acción y la quietud. Contiene el equilibrio exacto para realizar el movimiento. El esfuerzo y la paciencia nos hace crecer gradualmente hacia la iluminación»³.

1. Rather in the way that Prometheus can communicate today through the notion of Man chained to a rock, without one's having a knowledge of the legend itself, so there's a chance that the specific quality of the Oedipus story will come over on its own: if you like, in the same way that Godot made an impact in San Quentin! In a way, because Oedipus seems so related to the theme of evasion, we're really going straight on from the Vietnam thing (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 121)
2. If we used our bodies at all, we were to use them in the most unobtrusive and economical way possible. We ended up, in fact, standing very still. [...] So that it would be a communal experience. [...] First, the cast should have a community of feeling and be on the same wave length. [...] We tried to recreate in ourselves the horror of the story. If anybody had his own horrific experiences, he drew on them. [...] First we just talked about them, and then we had to describe them without the use of words: sometimes without body, but with voice, sometimes without voice but with body, and sometimes without either, [...] just with an extraordinary inhalation and exhalation. [...] That was to make the body more expressive. [...] We did chants. We had two guys from Australia with us and they knew authentic Maori ones. We listened to records of native rites in order to get the equivalent of the oracle. [...] We listened the pattern of their sounds and the pattern created by the use of hands and feet. We had to describe this painting, without words, to a blindfolded actress —as if we were dumb and she were blind (*apud* Kustow, 2005: 173)
3. *T'ai chi* is infinity, the absolute, it creates from "no limit." It contains dynamic and stoic movement, it is the mother of *yin* and *yang*, of everything male and female. It is the root of motion, which is division, and of stillness, which is union. It must neither be overdone nor underdone —it must be exact. Comprehension comes from growing understanding plus effort and this leads one gradually to full enlightenment (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 125)

Cuando Richard Peaslee, director musical, se une a la compañía, se ponen en marcha ejercicios en los que el ritmo de la música se incorpora al movimiento de los actores y se divide a la compañía en dos grupos, que utilizan sus voces como instrumentos musicales realizando exploraciones bajo la supervisión de Peaslee (Hunt y Reeves, 1995: 128). Por su parte Ted Hughes, encargado de la traducción, cincela una versión de *Oedipus* con versos sincopados intencionadamente sin puntuar. El texto adquiere la fuerza trágica y el tono violento que Brook anda buscando (Kustow, 2005: 174). El largo proceso de ensayos concluye en una propuesta atrevida y transgresora. El espectáculo es considerado antiteatral y no apto para la escena debido a sus largos parlamentos y su desmesurada violencia. Una buena parte del público se horroriza durante las representaciones, incluso se producen desmayos entre los asistentes, aquellos que no se desmayan abandonan el teatro escandalizados, mientras que otra gran parte disfruta con el doble espectáculo (Kustow, 2005: 175). En palabras de Ted Hughes, el resultando es un sagrado ritual que combina a la perfección el tema del amor y de la muerte⁴. Por su parte, David Williams cree que la adaptación llevada a cabo por Hughes resulta claramente poética y directa, al tiempo que cargada de un barbarismo visceral, físico y cruel, casi desagradable⁵. Hughes ha sabido captar de manera fresca y moderna la visión artaudiana de Séneca, sus resonancias míticas, la primitiva crueldad de sus palabras, el atroz hervidero de las fuerzas del caos que subyacen a una tragedia que expone un mundo pre-moral donde los impulsos más básicos actúan sin pudor, y que un director como Brook ha sabido poner en el escenario.

El diseño de puesta en escena remite a referentes contemporáneos. El vestuario de los actores se compone de suéteres, pantalones y trajes que hacen referencia a la actualidad. Dominando la escena se encuentra un gigantesco cubo de oro que gira sobre sí mismo en el momento en el que los espectadores acceden al teatro. Al comenzar el espectáculo el cubo se abre para mostrar un escenario elevado que acoge a los personajes que no participan en las escenas que se muestran. Otros cubos que se encuentran distribuidos por el espacio son usados por los intérpretes para sentarse o para hacerlos sonar como cajas de resonancia. Un coro que gime, se lamenta y llora da a las escenas un tono de ritual primitivo. Martin Esslin habla en *Plays and Players* de «una extraña y aterradora ceremonia llena de sacrificios humanos a través de una chamánica obsesión. Lo último en cuanto a simbolismo ritual brillantemente realizado en sus aspectos más generales. Literalmente Brook nos ha atrapado en las mallas de la tragedia»⁶. Continúa explicando Esslin que «la producción supera claramente el juego convencional del teatro. Se trata en todos los sentidos de un *happening* con tintes de teatro total en su intento de fusionar a Brecht y Artaud. Su aire experimental trasciende cuestiones como si tendrá éxito la noche del estreno o si satisfará o no al público»⁷. Por su parte, Joyce Doolittle escribe en *Drama at Calgary*: «la electricidad de la experiencia es de alto grado físico y mental; satisface a los más sofisticados seguidores del teatro experimental londinense. La experiencia duró una hora cuarenta minutos sin intervalos»⁸.

4. sacred, ritual progress under the marriage of love and death.

5. The result was vividly direct poetic text charged with a physical barbarism and viciousness, and an almost unpalatable bestial imagery. Brook considered it to be "miraculously powerful" (Williams, 1998: 115).

6. literally encircles..., trapped by the meshes of the tragedy, deeply involved in what is essentially a strange and frightening ceremonial of human sacrifice and shamanistic obsession, [...] ultimate in ritualistic symbolism, [...] on the whole, brilliantly done (Helfer y Lonely, 1998: 145).

7. Brook's production of *Oedipus* of Seneca is far more than a mere conventional play production. It is, in all senses of the word, a happening, total theatre, an attempt to fuse Brecht and Artaud, an experimental production the importance of which transcends such trivial considerations as the immediate success of the first night, or the satisfaction of audiences (*apud* Williams, 1998: 120).

8. The electricity which held sophisticated London theatre-goers for an hour-and-forty minutes without interval was both psychic and physical (*ib.*: 146).

Uno de los momentos más controvertidos del espectáculo es su salvaje y satírico final. Después del suicidio de Jocasta y la salida de Edipo entra en escena un enorme falo de color dorado que es conducido al centro del escenario, mientras el coro, cubierto con vestidos de papel dorado, baila arriba y abajo al ritmo de una banda musical, Dixieland, que interpreta el tema *Yes, We Have No Bananas*, de Frank Silver e Irvig Cohn, compuesto para el musical de *Broadway Make It Snappy*. Irving Wardle, en *The London Times*, declara al respecto: «La imagen de este falo, símbolo de oro de la fertilidad, se identifica más con una imagen de violencia que con una fantasía masturbatoria»⁹.

Brook también ofrece su explicación sobre esta escena del falo. En una entrevista de radio para la BBC explica que cada palabra que Séneca escribió parecía preparar para la confrontación con este objeto.

El falo es un objeto religioso en todo el mundo. No quisimos hacer una interpretación cerrada, sino abrir la reflexión a una especulación sobre el misterio y el significado profundo de las fuerzas activas de la energía masculina. Los ritos religiosos en tiempo de Séneca, no solo ponen de manifiesto la blasfemia y la obscenidad como partes intrínsecas de la ceremonia. Estamos confrontados con grandes misterios. Nuestra actual y degradada separación entre lo que es comedia y lo que es tragedia no nos permite aceptar lo que no encaja en nuestros patrones convencionales. Estas situaciones eran normales en los tiempos de la tragedia antigua donde los géneros no estaban separados¹⁰.

Peter Brook

En cuanto a la interpretación de los actores, sus actuaciones son aclamadas por la disciplinada estilización de la que hacen gala. En *The New York Times*, se puede leer: «Un Gielgud increíblemente agónico y desconcertado. Irene Worth con una magnífica voz profunda en tonos oscuros...»¹¹. A este respecto, en entrevistas realizadas a los dos protagonistas, ambos coinciden en los intensos ensayos llevados a cabo con Brook y la intención de este de que sus voces produjeran sonidos antinaturales y extraños. En este sentido el actor Colin Blakely cuenta que uno de sus discursos duraba alrededor de quince minutos y tuvo que interpretarlo atendiendo a cuestiones de ritmo y retórica usando, para ello, diferentes tonos de voz. «Hubo que buscar nuevas técnicas alejadas de las convencionales. Por ejemplo, conectamos los discursos a un ritmo concreto de respiración que no era el habitual de los ejercicios convencionales... Estas cuestiones encajan a la perfección con lo que Brook entiende por teatro ritual. Pero nos aclaró que no se trataba de copiar un ritual indígena, de modo que nos inventamos nuestras propias ceremonias. Por mo-

9. Even without the sight of that golden fertility symbol ready and waiting on an empty stage, one can identify these violent imaginings as no closer to living experience than masturbation fantasies (*ib.*).

10. Birth, bed, womb, blood —every word Seneca wrote seemed to prepare for the confrontation with this object. The phallus is a religious object throughout the world. We offered no a closed interpretation, but a colourful opening-up of real speculation upon the mystery and real meaning of the active and masculine force of life. The religious rites of Seneca's time related not only to the obscenity and blasphemy, as intrinsic portions of one religious ceremony. We're confronting great mysteries in which our divisions of tragedy for one night and comedy for another have become very debased (*apud Kustow, 2005: 176*).

11. Gielgud's *Oedipus*, agonized and baffled. [...] Irene Worth's deep-voiced, dark toned Jocasta and the impassioned messenger of Ronald Pickup (*ib.*).

mentos los ensayos se tornaban extraños y divertidos sin saber muy bien qué estábamos haciendo. Aunque Brook nos dio una serie de consignas precisas»¹².

El director Charles Marowitz explica que:

Los componentes de los sonidos para el uso de las palabras habían sido cuidadosamente organizados para crear un máximo de variedad tonal. Los actores silbaban con la voz, palpitaban, realizaban vibraciones. Los parlamentos individuales eran con frecuencia acompañados con sonidos grupales y descripciones narrativas que ofrecían sutiles contrapuntos. Había cierta excitación física en los propios sonidos al tiempo que una percusión monótona e incesante que asaltaba directamente a una audiencia que habitualmente espera que el auditorio sea un santuario para el drama y no para rituales extraños¹³.

Charles Marowitz

Un sector de la crítica es de la opinión de que *Oedipus* es un espectáculo de intenciones metafísicas que busca conectar a la audiencia con la sagrada invisibilidad del rito y la demostración de su imposibilidad (Hunt y Reeves, 1995: 131). Llevar a cabo algo tan ambicioso parece sin embargo un asunto complicado, aunque es posible que el propio intento justifique su intención: la meta no es el camino, el propio camino es ya un fin en sí mismo. Brook pretende recuperar el efecto catártico de la tragedia griega, perdido e idealizado a través del tiempo; aquel efecto que se supone estaba presente en el tiempo en que Sófocles estrenó su obra por primera vez. El resultado se encuentra en un lugar indeterminado. Al respecto, Charles Marowitz declara:

Las mujeres en la primera fila inclinaron sus cabezas, ya fuera por respeto o por vergüenza, no podríamos decir. [Y continúa] Lo que en Grotowski o el Living Theatre aparece como un lugar de llegada coherente y lógico debido a sus propias exploraciones, aparece en Brook como material de segunda mano. Sin embargo un teatro efectivo puede formar parte de nosotros mismos si así lo demandamos, siendo conscientes que nos abrumamos más que los propios deseos del director por abrumarnos¹⁴.

12. The big speech that I have lasts for something like 15 minutes; I had to do it in terms of pacing and rhetoric and in terms of different tones of voice. [...] So we had to find new techniques, but the techniques were far from self-evident. [...] For instance, we connected the speeches to a deliberate type of breathing, not normal —the kind one uses in voice exercises. This idea grew out of our listening to recordings from various primitive tribes. We found that in certain primitive societies they used certain peculiar breathing methods and certain noises for ceremonial purposes and for the worshipping of their gods. All of this fits in perfectly with Brook's idea of Theatre as Ritual. We had that to begin with we didn't want to copy a native ritual; so we made up our own rituals (*apud* Williams, 1998: 127-128).

It got quite a reception, from guffaws to tuts, from boos to feet-stamping applause, and it was very fanny and outrageous, a stunning *coup de théâtre*. What was it about, though? What it said to me was: One: you've just seen a load of cock. Two: in order days the Romans used to do this after the play. Three: you see what can happen when you fuck about? Four: don't go to bed with your mother. Five: don't take it too seriously, now you've been through hell, forget it, you can deal with it. Number five is valid. The rest is ultimately belittling (*apud* Kustow, 2005: 175)

13. The sound components of the words have been carefully organized to create a maximum degree of tonal variety. Actors hiss, throb, vibrate and intone throughout the evening. Individual speeches are constantly invaded by group sounds, frequently mickey-mousing narrative descriptions, occasionally providing a subtle counterpoint to speech. There is a certain physical excitement in the sounds themselves and the incessant drumming and droning makes frontal assaults on an audience who traditionally expect the auditorium to be a sanctuary for the drama (*apud* Williams, 1998: 123).

14. Women in the front rows bowed their heads whether out of respect or embarrassment one couldn't say. [...] What in Grotowski or the Living Theatre appears to be an inevitable expression of personally-arrived-discoveries, looks, in Brook, like elaborately camouflaged secondhand goods. However effective theatre may be some part of ourselves demands to know we are being overwhelmed for some reason greater than a director's desire to overwhelm us (*apud* Kustow, 2005: 176)

Brook, de nuevo, ha ideado una ingeniosa superposición de técnicas teatrales que convierte en su propia estética más allá de las intenciones del texto al que usa como excusa para estos propósitos. En cierto sentido siempre nos ofrece la misma producción. Imágenes violentas expresadas a través de un audaz lenguaje teatral basado en sus aspectos físicos. Actores que funcionan en el espacio en una composición formalista de la que es a menudo una experiencia fascinante, pero que rara vez es la expresión externa del significado interno de la obra. El resultado, fruto de una combinación ecléctica, es siempre más importante que la obra misma y se erige en lo que es la filosofía teatral de Brook que se ha convertido en el proveedor oficial de los clichés de vanguardia para la audiencia masiva. *Oedipus* es la versión comercial y distinguida de las propuestas del Open Theatre, Grotowski o el Living.

Brook es la ligadura entre un verdadero teatro de vanguardia y un público y sus críticos burgueses que reivindican su derecho a disfrutar también de este tipo de experiencias¹⁵.

Charles Marowitz

Una parte de la crítica encuentra en el trabajo de Brook claras afinidades con los trabajos de Grotowski, el Living Theatre y el Open Theatre. También en esa época se relaciona Brook con el creador de vanguardia Jean Louis Barrault, que recientemente ha llevado a escena la *Medea* de Séneca. En opinión de estos críticos, Brook crea un compendio de segunda mano, convirtiendo en clichés el verdadero teatro de vanguardia, con la intención de hacerlo digerible a una audiencia convencional. Por el contrario, David Williams (1998: 124-125) opina que el trabajo de Brook es una consecuencia lógica de todos los experimentos que viene realizando desde el «Teatro de la Crueldad», experimentos que seguirá desarrollando en el futuro con la inauguración del «Centro Internacional de Investigación Teatral». Para Williams (1998: 126), lo que es innegable es que la producción deslumbra y seduce: estamos ante una rompedora e inolvidable experiencia que mira a las raíces del mito de la tragedia y el ritual, dirigida quizás a un público que no se encuentra preparado para una experiencia de tales características. Sin embargo, resta valor a la obra el hecho de que Brook no pone el espectáculo al servicio del texto de Séneca, sino que se sirve de este, el texto, para sus propios intereses estéticos, en una demostración ecléctica y personal de las técnicas vanguardistas que se encuentran en boga. Williams termina su crítica afirmando que las razones por las que un público se conmueve o queda conmocionado de manera verdadera no dependen únicamente de la voluntad del director.

Entre los años 1968 y 1969, Brook busca desesperadamente patrocinadores que puedan ayudarle a hacer realidad su propósito de abandonar Inglaterra y formar un grupo de investigación teatral (Kustow, 2005: 187) estable en París. Brook tiene 43 años de edad. Parece un momento propicio para pensar en el pasado y echar una mirada al tiempo transcurrido. Brook ve un claro punto de inflexión tanto en su vida como en su carrera profesional. Entre otros muchos recuerda a Barry Jackson, que le abrió las puertas de Stratford-upon-Avon; Binkie Beaumont, su ángel guardián en el West End; Peter Hall, cómplice y aliado incondicional en la Royal Shakespeare Company;

15. Now again, Brook has devised an ingenious theatrical overlay, the principles of which belong to his own aesthetic rather than the need or purposes of his text. In one sense, Brook always gives us the same production. Violent imagery couched in the boldest theatrical language, drawing on the full potential of the physical powers of the theatre. Actors operating as spatial components in a formalist design, relying on dynamics rather than characterization. It is often a fascinating experiment in pure formalism; it is rarely the outward expression of the play's inner meaning. It is almost always the eclectic result of Brook's current theatrical philosophy. [...] Brook has gradually become the purveyor of avant-garde clichés to the mass audience. *Oedipus* is thinly disguised Open Theatre techniques, Grotowski-tactics and lifts from The Living Theatre. [...] Brook is like the liaison between the true avant-garde and the bourgeois public and critics (apud Williams, 1998: 124-125).

David Merrich y Alesander Cohen, productores de sus obras en Nueva York; David Picker, asesor para el *film Marat-Sade*; Peter Sykes y Gerry Feil, productores de la película *Tell Me Lies*; Simone Berriau y Françoise Spira, productoras de sus trabajos en Francia, y Micheline Rozan, que tan sabiamente le guía en sus primeros pasos en París (Kustow, 2005: 182). En una carta a su amigo de infancia Robert Facey, Brook confiesa encontrarse en una encrucijada, debatiéndose entre múltiples alternativas, todas ellas igualmente tentadoras y atractivas. Nunca ha querido la responsabilidad de dirigir un teatro, pero siente la necesidad de disponer de un grupo con el que poder experimentar y del que responsabilizarse en todos los niveles del trabajo. Cree que es la evolución lógica después de tantos años de trabajo y experimentos. Confiesa también que cualquier decisión es inseparable del hecho de tener una familia. Reconoce haberse sentido como el hijo predilecto de productores y empresarios que le han proporcionado un sinfín de oportunidades que ha podido compaginar con su matrimonio gracias a la sabiduría de su mujer Natasha, con la que ha podido compaginar todos los acontecimientos profesionales con la estabilidad y el equilibrio en el hogar. Afirma que después de su fructífera y ajetreada carrera y pasados los cuarenta, es hora de concentrarse y explorar en profundidad en lugar de vivir de las rentas acumuladas. Pero no quiere basar su búsqueda en el empleo de ningún método de trabajo conocido ya que entiende el peligro que supone usar de manera literal teorías que en principio no le pertenecen¹⁶. Está completamente decidido a abandonar Londres como lugar de residencia e instalarse en París para llevar a cabo ese trabajo en profundidad del que habla.

El actor y director británico Simon McBurney especula sobre las razones que llevan a Brook a tomar una decisión así. «Las condiciones del teatro londinense estaban empeorando y Londres no era un lugar adecuado para llevar a cabo trabajos de experimentación. Tanto Brook como otros directores, pondremos el ejemplo de John Berger, intuyeron la que se avecinaba en los ochenta con la llegada al poder de Margaret Thatcher. Ambos directores pensaban en un futuro mejor fuera de Inglaterra. Además París, a diferencia de Londres, siempre había sido un lugar de artistas ambulantes e inmigrantes. Unido a que era el centro de la revolución de una libertad artística maravillosa y sin prejuicios»¹⁷.

Hay que añadir que Brook no cree que existan diferencias entre el crecimiento personal y aquel que se llama profesional. Entiende que los diferentes elementos no pueden permanecer

16. I am deeply conditioned, over Pavlovian Light years, to be everywhere and nowhere, on route between too many equally attractive alternatives. This can't be changed with one wrench and perhaps will never change. But the bias can change even if the ball keeps on rolling. I've never wanted the tie and responsibility of a theatre of my own —now, and only gradually at that, I'm beginning to prepare for the need of having a group for which I can be totally responsible on all levels for a substantial period of time. It now seems that this is the only possible evolution after so many years of attempts and experiments.

Of course, it's inseparable from the problem of having a family. Having been the Favoured Son for so long and so accepting without any resentment all the advantages of a benign paternity observed by others (film producers, impresarios, theatre owners and managers), I even managed to retain this situation through years of marriage which, because of Natasha's oriental wisdom, never involved "settling down." Even the arrival of a first child, Irina, was absorbed into our nomad life without too overwhelming a problem. However, as others predicted, it's two that changes all, that makes a family.

With the first night of the new production, with an aggressive assertive penis there, to boot, I saw that one whole world was over and another one would have to take its place. This transition is only in its infancy and I can assure you it is very difficult. You don't get childhood illnesses like mumps for nothing!

In the theatre there's been a big change of direction for me. For years all went outwards as I tried to touch and explore as many forms, genres, media, countries as possible. Now, passing that crucial landmark of 40, the direction changes and I want to try to concentrate, exploring in depth rather than breadth. Of course, all such theorizing is dangerous and misleading (most of all to myself if I take it too literally (*apud* Kustow, 2005: 181))

separados en compartimentos estancos. Es inevitable que una cosa se contamine de la otra en una continua comunicación y afectación. El camino se hace uno.

El teatro se iba convirtiendo en un campo práctico en el que existía la posibilidad de estudiar leyes y estructuras paralelas a las halladas en las enseñanzas tradicionales. La misma acción, el mismo gesto, el mismo sonido, la misma frase pueden ser lugares comunes, vulgares, o singularmente conmovedores dependiendo de la luz que les dé. [...] Yo seguía siendo un observador sentado en una habitación y mirando la otra —en un lado el director, en el otro los actores— y la naturaleza artificial de aquella separación, que siempre había dado por hecha, estaba empezando a perturbar. [...] Ahora había llegado el momento en el que yo no quería seguir más tiempo mirando a otro mundo desde una butaca en la oscuridad; se podía hallar una experiencia mucho más rica si ambos, el espectador y el intérprete, estaban en el mismo lado de la vida.

Peter Brook (1998a: 178-179)

17. Brook began by working in a theatre that seemed to be addressing a particularly narrow social band; and that social band, like the whole of British society, was still in a kind of strange mourning and regret, as if they hadn't got over the loss of empire. After the war, there was a glimpse of hope with the labour government. In the theatre, starting the late fifties, there was a great shift, with the Royal Court and the arrival of Michel St Denis and the use of improvisation. But the theatre establishment was resistant to all this: rather than realize its own "theatre-ness," it retreated into a kind of conservative self-preservation. This led to a feeling of disillusionment. Unless you were going to follow the status quo, or cleverly manoeuvre yourself, if you were genuinely looking for the truth of something, then England wasn't a place which was particularly yielding. And I'm not only thinking of Peter Brook, I'm also thinking of my friend John Berger, and many others, who felt there wasn't anything for them mean-spirited Britain. Both Berger and Brook intuitively had the foresight to see what was coming: the great disintegration of the 1970s and the arrival of Mrs. Thatcher in the eighties. Both were thinking and looking ahead (*apud* Kustow, 2005: 295).

[...] Has always been a place of itinerant or émigré artists. And because it was the centre of the Revolution, is maintained a special atmosphere —all that insouciance and rudeness, which is really marvellous. In French culture, there's a place for the artist. In France they ask you, "What do you do?" and you say, "I'm an artist," and that's the end of the conversation. In England, if you're an artist, they say, "Yes, but how do you earn your living?" Brook really needed to make the break from England, to cut himself off in order to begin again, because he knew that if he stayed where he was, he would never have done it (*apud* Kustow, 2005: 295).

18 de julio de 1968

THE TEMPEST

AUTOR: William Shakespeare
Londres: Round House

Director: Peter Brook / Asistentes de dirección: Joe Chaikin, Victor Garcia, Geoffrey Reeves
/ Colaboradores literarios: Claude Roy, Michael Scott /
Diseñadores: Nestor de Arzadun, Jean Monod

ACTORES

Philippe Avaron / Paul Boesing / Sylvain Corthay / Ronnie Gilbert / Ian Hogg /
Glenda Jackson / Mark Jones / Jean-Pierre Jorris / Ten Kempinsky / Marcia Jean Kurtz /
Robert Lloyd / Roy London / Michael Lonsdale / Bill Macy / Pauline Munro /
Katsuhiko Oida / Bernadette Onfroy / Natasha Parry / Barry Stanton / Henry Wolff /

MÚSICOS

Edgardo Ganton / Terry Waters / Eddie Thompson / Paul Mosby /
Daryl Waters / John White

El año 1968 es un año muy significativo para el teatro Europeo. Se publican las primeras ediciones en inglés de los libros *Towards a Poor Theatre* del director Polaco Jerzy Grotowski y *The Empty Space* de Peter Brook. Son dos de los trabajos teóricos más significativos e importantes del teatro moderno. A esto hay que añadir el estreno de dos montajes clave de la escena contemporánea: *Paradise Now* del Living Theatre presentada en el Festival de Avignon y *Orlando Furioso* presentado en Milán por Luca Ronconi. Marca también esta fecha el inicio de la fractura casi definitiva de Brook con el teatro inglés.

Jean-Louis Barrault, director del festival anual internacional de teatro *Théâtre des Nations*, pide a Brook que dirija una obra para su estreno en el festival. Le propone un Shakespeare, aunque encuentra que *Le balcon* de Jean Genet también sería apropiado dada coyuntura política que vive Francia (Williams, 1998: 135). Finalmente Brook propone a Barrault organizar un taller de investigación con actores de diferentes partes del mundo, antes que llevar a cabo una puesta en escena al uso de una obra de Shakespeare o Genet. La intención es ver si lo que se ha iniciado a nivel local, puede funcionar a nivel internacional. Pretende de esta manera continuar con los trabajos de investigación iniciados en Londres con el «Teatro de la Crueldad» y *Oedipus*. Brook afirma: «Como buen explorador isabelino, deseaba descubrir continentes remotos de mi tierra natal» (Brook, 1998a: 190). La idea es componer un equipo lo más heterogéneo posible para captar diferentes modos de acercarse a Shakespeare. «Lo que importa no son los signos y las señales procedentes de diferentes culturas; lo que da sentido a los signos es lo que yace detrás de ellos. Esto es muy difícil de aceptar para la mente del siglo XX, porque nuestro terror a lo indefinible nos ha llevado a creer que cualquier aspecto de la conducta humana ha de proceder forzosamente un condicionamiento, genético

o social. El teatro, no obstante, existe para abrirnos a una dimensión más amplia» (Brook, 1998a: 190-191).

La obra *The Tempest*, de William Shakespeare, es el material de investigación propuesto para el taller. Brook piensa que este texto siempre ha sido llevado a escena de un modo cursi y sentimental. Se plantea el reto de explorar toda la violencia que a su juicio se encuentra sumergida en la obra (Hunt y Reeves, 1995: 137). A París llegan ocho actores británicos colaboradores habituales de Brook entre los que se encuentran Glenda Jackson, Robert Lloyd, Henry World y la esposa de Brook, Natasha Parry; dos directores experimentales, Joe Chaikin y Victor Garcia; el escritor francés Claude Roy al que se une un par de actores de la misma nacionalidad, Delphie Seyrig y Michael Lonsdale; el director Geoffrey Reeves como asistente de dirección; y un actor japonés, Yoshi Oida (Kustow, 2005: 183). Este último, relata así su llegada a París y el inicio del proceso de trabajo:

Me presentaron por primera vez a Peter Brook en la oficina de de Jean Louis Barrault en el Teatro Odéon. Había tres occidentales: Brook, su ayudante Geoffrey Reeves, y el brillante director argentino Víctor García. Me senté frente a ellos, junto con mi intérprete. Brook [...] comenzó: «Hay un accidente en medio de la calle. Una persona, cubierta de sangre, sale reptando de un vehículo. Los espectadores le rodean. Si ese hombre repentinamente se pone de pie sonriente y se inclina ante los espectadores, los espectadores se transforman inmediatamente en los espectadores. Y el hombre, cubierto de sangre, se convierte en un actor. Sin un escenario, sin luces, se ha creado una situación teatral. A la vez, la diferencia entre el hombre real y el personaje ficticio, entre la realidad y la ilusión, es más sutil aquí que en el teatro convencional. Quiero hacer algunos experimentos para explorar este principio. Quisiera usar actores de cuatro países: concretamente Francia, Estados Unidos, Reino Unido y Japón». [...]

Nuestros ensayos tenían lugar en el Mobilier National, en el distrito de Gobelins en el extremo sur de París. Era un lugar frío, originalmente desdeñado para el almacenaje y exposición de alfombras y tapices, rodeado por paredes de piedra. Fui vestido con mi yukata, como lo habría hecho en Japón. Intenté comportarme como un «auténtico actor japonés». Pero este actor japonés se sentía más bien pequeño y andrajoso. [...]

Cuando entramos en el espacio de trabajo, se nos pidió a todos que cerrásemos los ojos y descubriésemos a la gente que teníamos cerca mediante el tacto. Después, nos llevaron a otro grupo para conocernos. Además de usar nuestras manos para contactar, usamos nuestras voces. Debíamos hacer pequeños sonidos «ah» u «oh» mientras nos tocábamos. Finalmente, nos callamos y entonces a una señal, todos abrimos los ojos. Estábamos alrededor de veinticinco personas sentadas todas juntas sobre la alfombra. Parecía como si nos conociéramos desde hacía años, y hasta entonces solo nos habíamos comunicado mediante nuestras manos y voces. Esto confirmó, mediante la experiencia directa, que era posible comunicar sin palabras, y esto nos sorprendió a todos. [...] Me di cuenta de que este nivel de comunicación estaba en el núcleo del teatro. [...]

Mediante diversos ejercicios, Peter comenzó a investigar maneras de intercambiar cultura teatral entre oriente y occidente. Esta línea de su trabajo llegó a ser muy fuerte en años sucesivos, pero las improvisaciones que hicimos durante *La Tempestad* fueron probablemente el comienzo. [...]

Cuando acabábamos de iniciar estas exploraciones iniciales, se nos interrumpió. El equivalente francés al Sindicato de Actores se declaró en huelga en solidaridad con la «Revolución de Mayo», y esto afectó a los actores franceses del grupo. [...] Los estudiantes habían ocupado el Teatro Odéon. El director del teatro, Jean Lous Barrault, había abierto las puertas a los estudiantes, y el teatro se había convertido en la sede de la revolución. El Ministerio de Cultura,

Adré Malraux, despidió a Barrault por este acto. Como habían echado a nuestro productor, nos encontramos literalmente de patitas en la calle.

Yoshi Oida (2002: 20-30)

El político francés Daniel Cohn-Bendit, de ideología anarquista, organiza un encuentro con estudiantes universitarios en la Sorbona antes de que se inicie el taller. Los estudiantes son invitados a pasar a la acción en lo que parece ya el germen y la actitud que detona la revuelta estudiantil de mayo del 68 (Hunt y Reeves, 1995: 137). París, en estos años de evidente agitación, se parece, en palabras de Brook, al ambiente provocado por los acontecimientos ocurridos en Cuba justo después de la revolución. La alegría y el entusiasmo ante algo importante que estaba por venir. «Yo había experimentado la maravillosa e embriagadora sensación de una repentina liberación y había creído ingenuamente que esto podía continuar tal cual había sido, sin entender lo complejos procesos que se desarrollan después de cada nuevo comienzo»¹.

Los directores Albert Hunt y Geoffrey Reeves cuentan cómo los actores franceses estaban especialmente preocupados por los acontecimientos y las movilizaciones que se estaban llevando a cabo y cómo pasaban la mayor parte del tiempo hablando sobre el asunto. Brook inteligentemente dejó *The Tempest* a un lado y trató de introducir estas cuestiones en los trabajos de improvisación². De pronto, Brook y su equipo se encuentran de pleno en la famosa revuelta de mayo del 68. Los edificios públicos se clausuran por orden del gobierno y con ello el Mobilier National, edificio donde se lleva a cabo los experimentos. Los aeropuertos y las estaciones de tren se cierran y las carreteras se bloquean impidiendo el tráfico de vehículos. Yoshi Oida narra cómo el grupo logró abandonar París y continuar su trabajo en Londres: «Peter dijo que sería una pena si nos dispersáramos en aquel momento, ya que habíamos logrado reunirnos de todos los rincones del mundo. Dijo que conseguiría el dinero para pagarnos del British Arts Council y de la Royal Shakespeare Company, aunque no sería mucho. [...] Despegamos desde un aeropuerto militar en Francia, y aterrizamos en una base de la RAF, en algún lugar de las cercanías de Londres (Oida, 2002: 32).

El dramaturgo Arnold Wesker dispone, en el edificio de la Round House en Londres, de un espacio público para desarrollar proyectos artísticos de distinta índole. El equipo de Brook es acogido por Wesker y logra continuar su proyecto de investigación de *The Tempest* ofreciendo un *work in progress* público en junio de 1968 (Kustow, 2005: 180).

Había un pequeño escenario en forma de T y mucho andamiaje. El público podía sentarse donde quisiera, a excepción de un lado de la T. Así que estábamos representando en un arco de 270 grados, usando también el suelo, el escenario y el andamiaje. Los actores estaban en el espacio antes de que llegara el público y se movían y transformaban en lo que la escena pedía. Los actores eran «esa materia de la que están hechos los sueños». Comenzaban como miembros del público, después, mediante sus acciones, creaban la ilusión que llamamos «teatro». [...] Cada actor podía entrar o salir del discurso a su antojo y representarlo con cualquier modelo vocal. La historia terminaba con una fiesta que incluía al público. [...] Debido al tipo de producción, nunca supi-

1. I had experienced the intoxicating marvel of a sudden liberation and had naively believed that this could continue, without understanding the complex processes that develop after every new beginning (apud Kustow, 2005: 185).

2. The French actors were particularly concerned with that, and also showed a considerable ability to spend days talking. While de Gaulle fought off threat to the republic with comments about dogs fouling their kennels Brook meticulously took *The Tempest* apart. Every theme, every image, every action, every relationship (actual and potential) was explored [...] all were used as the basis for extended improvisations (Hunt y Reeves, 1995: 138)

mos realmente qué papeles interpretaríamos en la representación real. [...] Cuando estábamos haciendo la tempestad, el mundo del teatro en Europa estaba agitado. Hasta aquel momento, el objetivo más importante de una producción era transmitir el sentido literario del texto al público. Pero a finales de los sesenta, había un movimiento que se alejaba del texto como único vehículo teatral. En su lugar había un interés por explorar, mediante el trabajo con la voz y el cuerpo, los mensajes psicológicos más profundos enterrados en el ser humano.

En muchos de estos experimentos, se investigaron diversos enfoques orientales, incluyendo técnicas japonesas tradicionales. Esto pilló a los artistas japoneses por sorpresa. Lo que ellos habían hecho durante siglos, repentinamente era elogiado por la vanguardia occidental. Estaban asombrados de la admiración extranjera por sus técnicas y el duro entrenamiento que implicaban. [...] Era una mera coincidencia que la revisión occidental de las técnicas y conceptos artísticos europeos hubieran llevado a enfoques parecidos a los de las artes tradicionales japonesas.

Yoshi Oida (2002: 33)

La exhibición pública en el edificio de la Round House dura alrededor de una hora. Resulta ser más una demostración del proceso a base de ejercicios que una representación de la obra de Shakespeare. Brook insiste en este aspecto cuando declara que la producción es solo un *work in progress* y lo que comparten con los espectadores, su proceso de búsqueda. En él, el texto de Shakespeare se mezcla con versos de Calderón de la Barca buscando la fuerza del sonido de las palabras por encima del significado que encierran. La acción no sigue una narración lineal. Las escenas se suceden sin orden lógico. Imágenes de sexo y violencia se despliegan con gran energía y culminan con una multitudinaria orgía en el centro del escenario donde, en palabras de la periodista Margaret Croyden, el Jardín de las Delicias se transforma en el Jardín de los Infiernos (Helfer y Lonely, 1998: 148).

En cuanto a la recepción crítica, varios artículos aparecidos en la prensa de la época nos ofrecen una idea. Margaret Croyden, en *Tulance Drama Review* escribe:

Un grupo de actores aparece en el centro del escenario abierto. Se organizan por parejas y comienzan el ejercicio del espejo, esto se combina con un leve zumbido que crece cada vez más y más fuerte, mientras el público permanece más y más silencioso. Lo que sigue a continuación no es una representación de la obra de Shakespeare, sino abstracciones de sus escenas. Trabajan con la esencia de las contradicciones rompiendo la trama de la obra en un tiempo discontinuo. Los cambios de acción se unen a los *collages* de tono muy cinematográfico, para acabar diluyéndose y desvaneciéndose. Los actores llevan ropa de trabajo. En un momento dado muestran al público una serie de máscaras arquetípicas realizadas con los músculos faciales de sus rostros y movimientos físicos. Se acompaña con sonidos de gruñidos de animales, gritos y galimatías donde se busca una correspondencia entre el rostro, lo físico y lo vocal³.

Margaret Croyden

3. a group appears in the centre of the open space: they arrange themselves in pairs, stand perfectly still for a moment, and then begin the "mirror exercise." This is combined with a low hum that grows louder and louder as the audience becomes quieter and quieter; [...] What follows is not a literal interpretation of Shakespeare's play but abstractions, essences, possible contradictions embedded in the text. The plot is shattered, condensed, de-verbalized; time is discontinuous, shifting. Action merges into collages, though some moments are framed, then, as in a film, dissolve and fade out.

The actors wear work clothes. [...] Having broken the ritual of the mirror, the actors face the audience and display archetypal masks (made with their facial muscles) and correlative physicalizations. Accompanying these are animal sounds, grunts, moans, howls, whispers, intonations, and gibberish-attempts to find a correspondence between the facial, the physical, and the vocal (*apud* Williams, 1998: 138; *apud* Kustow, 2005: 186).

Ronald Bryden, para *The Observer*, declara: «Incluso el trabajo de laboratorio no existe hasta que no se muestra delante de un espectador. Lo que vimos no fue *La Tempestad*, sino una serie de ejercicios con el objetivo de generar una serie de emociones al parecer requeridas para la obra. Uno está tentado a pensar que quiere ver el resultado final con la obra en pie, ya que lo que se muestra tiene el efecto de una potencialidad enorme si se llegara al final del proceso»⁴. Según Irving Wardle, en *The Times*:

Se presentó una serie de exploraciones físicas sobre pasajes clave de la obra. Las palabras de Shakespeare eran reducidas muchas veces a una sola línea y entregadas en un canto deshumanizado a través del movimiento, a veces en masa y otras de manera más reducida. Lo que el público de la Round House vio, en definitiva, fue el experimento de búsqueda de una nueva forma de interpretar a Shakespeare. Sacó a la luz lo que en muchas ocasiones se deja de lado en las producciones convencionales. Se ejecutaron ejercicios abstractos y se provocó al público a buscar una nueva relación con la obra⁵.

Irving Wardle

Finalmente, R. B. Marriott, para *The Sunday Telegraph*, declara: «Un trabajo fascinante y estimulante. Pero la pregunta que queda en el aire es: ¿Qué cosas importantes será capaz de provocar en el futuro este grupo de teatro experimental? ¿Logrará cambiar realmente el rumbo del teatro occidental?»⁶.

Por su parte, Brook comentará al respecto:

Cuando una obra de teatro es rota en pedazos y después reconstruida, es para intentar saber cómo funciona, es un intento de comprender mejor como se relacionan ciertas estructuras. Poner al público ante esta situación es invitarle a que valore lo que se gana o lo que se pierde cuando se aceptan ciertas convenciones o se tira por tierra estas mismas convenciones. Ningún experimento puede tener éxito o fracasar, ya que cada experimento es un éxito potencial. Siempre depende de lo que el observador y nosotros mismos estamos dispuestos a aprender. El público fue en todo momento respetado. La provocación era a su inteligencia no a su integridad física. Además es imposible tratar al público como un todo, cada uno de ellos

4. Their four displays of work-in-progress last week were given no as an entertainment, but because, as the handouts said, "even laboratory work does not exist until it happens before a spectator." What we saw was not *The Tempest*, but a series of actor's exercises aimed at generating emotions required for that play and gestures to express them. Here was how a play looks to an actor: the private emotional scoring which he contributes to the orchestration of a dramatic text. One would give much to see the final production of a *Tempest* arrived at via such a rehearsal. It could be immensely powerful (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 149)

5. What the company presented was less a rearrangement of the play [...] that a series of physical explorations of key passages: the ideas of the brave new world, the master and slave relationship, the quality of sexual delight and sexual misery. Lines, often reduced to a couple of words, were delivered in a dehumanized chant and then takes up and explored by the company in movement and choric speech: sometimes in the form of mass action, and sometimes broken down into smaller relationship. What the Round House audience saw was a double experiment which investigated a number o general acting problems while seeking a new way of penetrating Shakespeare's text. The key issues were rhetoric and imagery —the most potent qualities of the play, both of which generally evaporate in performance. Elsewhere the troupe fell back into abstract exercises; and strayed over to members of the audience to caress their hair or new like cats at their feet... (*apud* Williams, 1998: 142-143).

6. used as a means of the players finding themselves, trying to realize their potentialities... Indeed the evening was altogether an exhilarating and fascinating experience. One hopes there will be many more Open Presentations. In a year, in two years, yet another question might actually be answered: To what important things can this experimental group lead the changing theatre of the Western world? (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 149).

es diferente. Para que una participación general o mayoritaria tenga éxito, hace falta crear un clima de mucha confianza y seguridad. Cuando hay un duro trabajo del conjunto es posible crear este clima de confianza. Más que cualquier otra cosa, la participación de una audiencia depende en hacerles sentir una relación de naturalidad en relación con el actor⁷.

Peter Brook

7. If a well-known play is pulled to pieces and reconstructed, it is an attempt to understand more fully how certain structures work at certain times. If an audience is put in strange positions unusual surroundings, it is to help both actors and audiences to discover what is gained and what is lost if certain apparently accepted conventions are broken. No experiment can succeed or fail, because every experiment is a potential success. Potential because success depends upon the observer. Does he wish to know? (*apud* Trewin, 1971: 173).

The audience as a whole could feel that it was being respected either as a forthright or as a timid creature, and that seems fundamental to me. Personally, I find it meaningless when a provocation to an audience takes the form of assaulting everyone in the house. The psyche, the kick-state of each member of an audience is so subtly different that no one can really treat the audience as a whole... Real audience participation demands a climate of enormous confidence and security, spreading into the audience the very thing one tries to achieve in a working group of actors where one knows that things only flow when there is great security through hard work on the part of all the members. More than anything else, participation depends on making an audience feel in a totally natural relationship to the performer (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 148).

27 de agosto de 1970

A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM

AUTOR: William Shakespeare
Stratford-upon-Avon: Memorial Theatre
Royal Shakespeare Company

-
Premio Tony a la mejor dirección escénica
Prix Shakespeare de la Fondation Stiftung FVS, Hamburgo 1973

Director: Peter Brook / Escenografía y vestuario: Sally Jacobs / Música: Richard Peaslee,
Medelsohn

REPARTO

Theseus y Oberon: Alan Howard / Hyppolyta y Titania: Sara Kestelman /
Philostrate y Puck: John Kane / Egeus y Quince: Philip Locke / Botton: David Waller /
Flute: Glynne Lewis / Starveling: Terrence Hardiman / Snout: Norman Rodway / Sung: Barry Stanton /
Hermia: Mary Rutherford / Lysander: Christopher Gable /
Helena: Frances de la Tour / Demetrius: Ben Kingsley / Hadas: Hugh Keays Byrne,
Ralph Cotterill, Celia Quicke, John York

MUSICOS

Percusión: Tony McVey, Robin Weatherall / Guitarra: Martin Best

GIRA EUROPA / EE. UU. / CANADÁ
4 de diciembre de 1970
Londres: Round House/Studio Performance

29 de enero de 1971
Nueva York: Billy Rose Theatre

16 de marzo de 1971
Brooklyn: Brooklyn Academy of Music

29 de marzo de 1971
Chicago: Shubert Theatre

5 de abril de 1971
Toronto: O'Keefe Centre

19 de abril de 1971
Philadelphia: Shubert Theatre

REPARTO
(cambios)

Starveling: Phillip Manikun / Snout: Patrick Stewart / Lysander: Terence Taplin

10 de junio de 1971

REPOSICIÓN

Londres: Aldwych Theatre

8 de agosto de 1972

Londres: Aldwych Theatre

Del 28 de agosto de 1972 al 3 de agosto de 1973

GIRA INTERNACIONAL

Ciudades (entre las más importantes)

Bristol, Southampton, Berlín, Munich, París, Venecia, Belgrado, Milán, Hamburgo, Budapest, Bucarest, Sofía, Zagreb, Colonia, Helsinki, Varsovia, Cardiff, Liverpool, Londres, Strarford-upon-Avon, Los Ángeles, San Francisco, Washington DC, Tokio, Osaka, Kobe, Nagoya, Adelaida, Melbourne, Sidney

RESPONSABLES

Responsable en gira: Hal Rogers / Gerentes: Stanley MacKenzie, Barbara Penney / Diseño de iluminación: Michael Murray / Jefe técnico: Earl Kay / Técnicos: Charles Kenton, John O'Mahoney / Técnico de sonido: Keith Clarke / Encargado vestuario: Lynn Hope / Asistente: Jean Moore

REPARTO

Theseus y Oberon: Alan Howard / Hyppolyta y Titania: Gemma Jones / Philostrate y Puck: Robert Lloyd / Egeus y Quince: Philip Locke, Denis Carey / Botton: Barry Stanton / Flute: George Sweeney / Starveling: Richard Moore, Phillip Manikun / Snout: Malcon Rennie / Sung: Hugh Keays Byrne / Hermia: Zhivila Roche / Lysander: Philip Sayer, Terrence Taplin, Brace Myers / Helena: Jennie Stoller / Demetrius: Glynne Lewis, Davis Meyer, Philip Sayer / Hadas: Doyne Byrd, Ralph Cotterill, Patricia Doyle, Guillian Joyce, David Meyer, Tony Meyer, Pauline Munro, Roshan Seth

MUSICOS

Percusión: Tony McVey, Robin Weatherall / Guitarra: John Zarandin

Shakespeare nos muestra cómo el amor puede desbordar una situación y ejercer una acción transformadora. *El sueño de una noche de verano* roza someramente la cuestión fundamental de las transformaciones que pueden ocurrir si se logra comprender mejor ciertas cosas. Requiere de nosotros que reflexionemos sobre la naturaleza del amor. Todos los paisajes del amor se ponen de relieve, y se nos brinda un muy particular contexto social mediante el cual pueden medirse las demás situaciones. Gracias a la sutileza de su lenguaje la pieza logra quebrar todas las barreras.

Peter Brook (1987a: 176)

A Midsummer Night's Dream de William Shakespeare es la última producción que Brook dirige en Inglaterra antes de su marcha a la capital francesa, donde se instala definitivamente. Una puesta en escena innovadora que proporciona a la Royal Shakespeare Company uno de los más memorables éxitos comerciales de su historia, sobre todo en lo que se refiere a su impresionante gira alrededor

del mundo. Por ofrecer algunos datos, más de 200 000 personas acuden a sus representaciones en los Estados Unidos y la Royal Shakespeare Company ingresa en sus arcas más de un 1 000 000 de libras esterlinas (Helfer y Lonely, 1998: 152).

Brook sigue avanzando en sus experimentos. Pone en práctica una metodología de trabajo en la que evita al llamado análisis de mesa, es decir, lecturas y reflexiones intelectuales que cree innecesarias, e inicia los ensayos directamente con ejercicios físicos con los que pretende construir un vínculo estrecho y profundo entre los miembros del grupo. Se trata de habitar las emociones antes de mostrarlas. Brook cree que el actor no debe conscientemente sentir o apropiarse de las emociones de los personajes para mostrarlas, sino producirlas a través de un trabajo físico en un estado análogo al que requiere el personaje (*apud* Mitter, 1992: 31). Solo más adelante, Brook se enfrenta a los conflictos de la obra, una vez que se ha evitado tanto los prejuicios como las ideas preconcebidas que se hallan insertadas en el imaginario colectivo. Afirma el director: «Con un cuerpo bien trabajado y un grupo más abierto unos a otros, ahora se hacía posible discutir el texto e incluso analizar la especial naturaleza del verso sin caer en el acercamiento intelectual que es inevitable cuando los ensayos empiezan con conversaciones en torno a una mesa. Si no está despierto e involucrado todo el cuerpo, uno está condenado a soltar ideas procedentes de zonas demasiado familiares y muy trilladas del cerebro a expensas de niveles más creativos» (Brook, 1998a: 197).

Las palabras del texto son tratadas no desde sus abstractos significados, sino como agentes concretos que se exploran a través del ritmo y el sonido; poniendo el acento en sus atributos tangibles y no en su significado semántico; escuchando la música de las palabras más que atendiendo a su significado literal, con la intención de captar lo que está fuera de la razón. La comprensión de los actores no debe venir por la vía racional sino a través de la intuición del cuerpo (Mitter, 1992: 33).

En este afán explorador, Brook expone el trabajo en pleno proceso de ensayos ante el criterio de un público infantil y adolescente realizando exhibiciones en colegios e institutos (Trewin, 1971: 181). Después de esta experiencia, que califica de extraordinaria, se da de bruces con la dificultad de trasladar el resultado a la sala de ensayos. No obstante, entiende la importancia de someter el trabajo a la opinión directa de una visión externa que le permite realizar ajustes y muestra su trabajo a diferentes tipos de espectadores antes del estreno oficial.

Aquello me mostró que la necesidad de que el público te enseñe no pertenece solamente al trabajo comercial. Antes al contrario, ahora estaba más claro que nunca que los espectadores son ingredientes inseparables en la química del proceso del teatro, y me decidí a comprender de modo más amplio cómo se produce esto. Aquella experiencia también nos enseñó que un montaje tiene dos lados bien diferenciados, y que en caso de necesidad se pueden separar el uno del otro. Existe la puesta en escena-el montaje externo-, que pertenece únicamente a las condiciones físicas en las que tiene lugar la representación; dichas condiciones comprenden la sala, la altura y anchura del escenario, el número de espectadores, etcétera. Luego está el montaje oculto, que es una red invisible de relaciones entre los personajes y temas que van creciendo durante los ensayos. Este tiene su existencia propia independiente de la forma externa y puede dar a luz nuevas y muy diferentes escenificaciones, cuando cambian las condiciones externas.

Brook cuestiona la división entre teatro para niños y teatro para adultos¹. Entiende que es necesario crear espacios libres, no connotados, en los que actores, directores y dramaturgos fluyan abierta y creativamente entre las distintas esferas teatrales. Se muestra reacio al intento de provocar una ilusión que no sea mediada por el espectador, es decir, le interesa un espectador activo e involucrado, atento a lo que sucede a su alrededor. Opina que hay que mantener la distancia adecuada para que los actores no escondan su condición de actores interpretando personajes. También el espacio debe quedar expuesto; a partir de aquí, es frecuente que los actores se dirijan al público rompiendo la denominada «cuarta pared».

El compositor teatral Richard Peaslee, colaborador habitual de Brook desde el «Teatro de la Crueldad», declina en un principio la invitación a participar en el proyecto. La obra está muy alejada de la temática política que en ese momento convulsiona el mundo y con la que Peaslee parece estar muy involucrado. «Debería habérmelo pensado mejor, [declara Peaslee], ya que Brook siempre hace cosas interesantes»². No obstante, acaba participando cuando se le reclama, de nuevo, para los ajustes de las últimas semanas de ensayos³.

A Midsummer Night's Dream supone una interesante combinación entre las apuestas de las primeras producciones de Brook y los trabajos de exploración y riesgo de sus últimos años. Algunos críticos hablan de una ruptura casi radical, un salto de gigante hacia otros territorios. Su búsqueda se dirige en una dirección muy concreta: está sentando las bases de lo que será el «Centro para la Investigación Teatral»⁴. Apelando a la trayectoria de Brook y en un intento de reflejar este asunto, los directores Albert Hunt y Geoffrey Reeves (1995) explican: «Al final de *Marat/Sade*, los actores aplauden irónicamente a su audiencia; al final de *US* miran fijamente al público presente; al final de *A Midsummer Night's Dream*, rompen la barrera e intercambian un apretón de manos con los espectadores; la distancia entre actor y espectador ha desaparecido. Ya no existen dos mundos separados».

Al comienzo de los ensayos en Stratford-upon-Avon, Brook se dirige a sus actores para decirles que la verdad que están buscando tiene que ser hallada por ellos mismos en una realidad que se encuentra más allá de toda descripción⁵. El meollo del drama, en opinión de Brook, se encuentra cercano a un secreto misterioso. Se recurre al repertorio de juegos, improvisaciones y ejercicios ya utilizado en experimentos anteriores. Cuenta con un núcleo de actores que proceden de la Royal Shakespeare Company: Alan Howard, Sara Kestelman, Ben Kingsley, David Waller, Frances de la Tour, John Kane, entre otros, con los que habla de las diferencias que existen entre el trabajo de investigación ya realizado en el «Teatro de la Crueldad» y el actual proceso: en el «Teatro de Crueldad» «nosotros hicimos algo con la obra, ahora la obra necesita hacer algo con nosotros»⁶.

1. The classic division between grownup theatre [...] and special children's theatre is no longer valid (apud Trewin, 1971: 181).

2. This was not long after the riots and deaths at Kent State and other violent outbreaks in the US. somehow *A Midsummer Night's Dream* seemed all very remote from all that, so I was not very interested in working on it... it wasn't quite where my head was at then. So, when he started rehearsing, I indicated I wasn't interested in working on it. I should have known better because he always makes projects interesting (apud Hunt y Reeves, 1995: 143).

3. Peaslee was lured into the production for the last weeks of rehearsal (Hunt y Reeves, 1995: 143).

4. we can begin to discern where and what Brook was at just before he took off to Paris and his Centre International de Créations Théâtrales (Hunt y Reeves, 1995: 145).

5. to be found by each actor. The play would yield its secrets, if each individual relates himself to the whole [...] seeking out this mystery (apud Hunt y Reeves, 1995: 142) in a reality beyond description.

6. we do something with the play, now he wanted the play to do things with us.

John Kane, que interpreta a Puck, en un artículo aparecido en *The Sunday Times*, explica cómo se desarrollaban los ejercicios:

Intentábamos mantener conversaciones sin palabras mientras realizábamos disciplinas circenses. Nos proporcionaron unos palos con los que empezamos a jugar y que pasaban de mano en mano mientras girábamos, rodábamos o saltábamos desde diferentes alturas. Luego lo intentábamos combinar con las palabras al ritmo de los tambores. Toda la experiencia era grupal. El periodo de ensayos duró ocho semanas. Al comienzo formamos un círculo de cojines en el suelo que se convirtió en nuestra forma habitual de reflexión y discusión. Brook nos recordaba el asunto secreto que debía ser descubierto por nosotros durante los ensayos. Insistía en que no quería que actuáramos. En las lecturas del texto simplemente nos pedía que leyéramos y no interpretáramos nada. Y comenzábamos de nuevo la lectura, tratando de seguir las consignas del director una y otra vez. Nos explicaba que el actor debía estar siempre abierto al cambio. Y nosotros éramos el medio para las palabras y debíamos dejar que las palabras nos contaminaran. La sala de ensayos se llenó de trapecios, cuerdas, barras de plástico, platos giratorios, pelotas de tenis, aros, papel de cuerda y una gran variedad de instrumentos musicales. Trabajábamos hora y media solo con estos instrumentos hasta que se convirtieron en extensiones de nosotros mismos. Nos dimos cuenta de que el juego secreto del que hablaba Brook nunca sería encontrado, pero que no podíamos parar de buscarlo, así que seguimos trabajando en ello. Tuvimos también muchos ensayos de negra desesperación donde no encontrábamos nada o cuando no conseguíamos recuperar las sensaciones de los primeros días. La presión de Brook en un momento dado influía en estas cuestiones. Se sentaba con nosotros y nos decía moviendo la cabeza que no era posible haber llegado tan lejos para estar ahora dando pasos hacia atrás. Debíamos recuperar el terreno que habíamos perdido, la frescura de los primeros hallazgos unida ahora a la rígida estructura que poco a poco se iba gestando. Todos asentíamos creyendo entender dónde se hallaban los problemas, pero cuando terminaba el ensayo nuestras certezas se desvanecían como el humo de un cigarrillo y nuestras cabezas quedaban confundidas inevitablemente para el resto del día⁷.

John Kane

7. We began the morning with a series of exercises. At one stage we tried holding conversations without words, using the gymnastics of the circus tumbler as our vocabularies. [...] The stage management produced a bundle of short sticks. These were distributed amongst the company, and we were encouraged to twirl and bounce then as they were passed round the ring from hand to hand. But the real value lay in the equation of them with words. As we passed the sticks from hand to hand, to the rhythm of drums, over long distances or from great heights, so we were to learn to handle words and speeches, experiencing them as a group.

When we began the eight-week rehearsal period we formed a ring of cushions on the floor; this was to be our usual discussion formation. Peter began by repeating his belief in a "secret play" to be discovered during rehearsals. Without more ado we began to read through the play. We didn't get very far. Peter stopped us after the first couple of lines to tell us that he didn't want it "acted." He wanted us simply to "read" the play. [...] Shakespeare didn't write these lines for nothing. All I'm asking you to do is simply read them. Again we nodded; again we started; again he stopped us. [...] The actor must always be open to change. "You must act as a medium for the words. If you consciously colour them, you're waiting your time. The words must be able to colour you."

Over the eight-week rehearsal period the Studio filled up with trapezes, ropes, plastic rods, spinning plates, tennis-balls, hoops, paper, string and a variety of musical instruments. For at least half-an hour every day we exercised with these until they became extensions of ourselves (*apud Williams, 1998: 148-153*).

It was the first glimmer we had had of how a play... can drive you. We had got a hint of that "secret play" that Peter still talks about: the play that will never be found by us, but we keep working at it (*apud Kustow, 2205: 188*).

We had many hours of black despair when we tried unsuccessfully to recapture the sensations we had first felt when we knew that a moment for the play had been "experienced properly." Peter could drive us to distraction by his demands for an increase in our self-awareness. He would sit down with us and shake his great head in disbelief that we could have gone so far forward in one direction while taking so many steps back in another. And then painfully he would, step by step, recover the ground we had travelled and we would once more all nod our heads in agreement, believing honestly and truthfully that we understood exactly what he was talking about and where we were going wrong. And then, even as we walked through the door of the studio at the end of the rehearsal, our certainty would fade like cigarette smoke, leaving the conjecture to rattle round inside our heads for the rest of the day (*apud Trewin, 1971: 181*).

Se trata de la confusión que es intrínseca a todo proceso y que consiste en la prueba y el error del trabajo en equipo. Brook afirma: «una fantástica pieza creada e inventada colectivamente de una forma irrepetible»⁸. Brook sabe exactamente lo que quiere o, al menos, lo que no quiere, intuye cuál es la dirección. Busca el evento en el que es posible que suceda algo único e irrepetible, quiere evitar el problema de la repetición formal que convierte el teatro en un hecho mortal. Cada momento se construye aquí y ahora; insistir en esto parece una obviedad, pero es algo que se olvida fácilmente: colocar la atención en el suceso, en el transcurso de lo que ocurre para tomar conciencia de una novedad inevitable con la que trabajar de manera creativa. Ser director significa saber conjugar los verbos del teatro. El director pone a los actores ante situaciones difíciles y complicadas para que respondan de muy diversas maneras⁹.

La actriz Frances de la Tour, que interpreta el personaje de Helena, declara:

Comenzamos a trabajar el texto con mucha delicadeza. Nos interrumpía aunque solo hubiéramos dicho dos o tres líneas de nuestro parlamento para indicarnos por ejemplo de que corríamos demasiado. Le pregunté si siempre dirigía así y me contestó que no, que en absoluto, esto se debía a que estamos haciendo Shakespeare y esta obra en particular y en este momento en particular. En un momento dado del proceso Peter tuvo que ausentarse de los ensayos por una o dos semanas y fue un momento muy extraño. Nunca sabíamos en qué momento lo veríamos entrar de nuevo, así que allí estábamos girando platos y ensayando con los objetos. Alan Howard nos recordó que Peter antes de irse nos invitó a descubrir el secreto de la obra. Comenzaron a establecerse posibles respuestas: el amor, el odio, el poder, los sueños. Cuando Peter regresó, me dijo: «el secreto de la obra es Helena, ya que esta es su historia». En una escena con Ben Kingsley ocurrió un conflicto real entre nosotros que Brook supo inteligentemente integrar en el ensayo y obtener de él un resultado satisfactorio. Algo emocionante que supimos que estaba en la buena dirección. En otra ocasión, cuando no sabía cómo interpretar un complicado soliloquio, Peter me dijo que imaginara mi rostro con un tamaño de cuarenta pies de altura, de tal forma que cualquier cosa que hiciera con él el público lo vería. Esto me dio una enorme confianza. Al igual que un gran pintor, Peter supo en todo momento cuál era el instrumento con el que estaba tratando, en este caso el texto. En ningún momento se mostró académico sino un verdadero artista con exigencias que van más allá de lo que comúnmente se pide a los actores. Aunque no es lo que realmente sentía entonces. Por momentos pensaba que tenía una cualidad maliciosa de juego y diversión y que nos utilizaba como medios de una búsqueda personal que se encontraba más allá del texto de la obra¹⁰.

Frances de la Tour

El actor David Selburne cuenta cómo Brook quería evitar, en las partes acrobáticas, la sensación de habilidad para dar a la acción un contenido dramático. También explica cómo el director les dijo que permanecerían todo el tiempo en escena. «Brook insistió mucho en el hecho de que toda la riqueza tendría que venir desde los intérpretes ya que la escenografía y el *atrezzo* serían simples y

8. a fantastic piece of collective invention, an event in the sense that it could never be repeated (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 149).

9. To Brook, a part of directing has always been like conjuring [...] directing has also meant for Brook putting actors into situations and inviting them to respond (Hunt y Reeves, 1995: 147).

bastante neutros». También habla de los ejercicios en círculo en los que emitían sonidos intentándose comunicar desde parámetros no convencionales¹¹.

Sally Jacobs se encuentra a cargo del espacio escénico. Habla de cómo son ideados la caja blanca y los objetos circenses para el trabajo con los actores.

El diseño se mantenía abierto y flexible y tardamos mucho tiempo en crear la propuesta definitiva. No obstante, dicha flexibilidad no podía neutralizar la idea de base con la que estábamos trabajando, ya que no queríamos acabar con un espacio vacío debido a la magia y la fantasía de la obra de Shakespeare. Todo el mundo puso su grano de arena en la elección de los juguetes. Por

10. I had heard that Brook had added for people who had been at the Royal Shakespeare Company. I was called for a collective audition with him and then I heard I was going to play Helena; I was up in the air.

I soon realized Peter was an incredibly serious man of the theatre. He started by just working on the text with us, but working so delicately. You could be running around, or spending the whole day on just three line of text. I asked him once if he would always direct like this and he said "No, not at all. This is because we're doing Shakespeare and this particular play in this particular time."

Peter had to go away in the middle of rehearsals for a week or two and left us to rehearse by ourselves. It was very strange time. We never know when he was going to walk in. So we spun plates, ran a few scenes. Alan Howard sort of took the lead. Peter said to us before he left, "I want you to tell me what the secret of the play is." We talked about it for a bit before he left and we said, Love? Or... hate? Power? Dreams? What? and he said, "Now I'm going away." And when Peter came back, I said, "I know what the secret of the play is. The secret of the play is me, meaning Helena, because this is my story."

And then one day, rehearsing, with Ben Kingsley, my text was essentially saying "Don't leave me, don't leave me, I love you." And Ben started to go, to leave the stage. So Ben would go off and I said, "If he goes off, how can I say the speech?" I just flounced. I was very upset, I started to cry, and Peter said, "Now why are you crying?" We had these steel coils for the trees of the forest, and I said, "These steel things are banging on my head, it's not my idea of a forest, I don't know where I am and Ben won't stay for the speech and" —you got to remember we're in the 1970s— I said "I don't feel there's a lot of love here." And Peter said in that hushed voice of his, "That is absolutely right, Frankie. Now go and do the scene." So Ben came on and I rugby-tackled him I pinned him down shouted, "The more you beat me I will fawn on you!"

And Peter went "Good." And the he said, "That was right. Do you know why it was right?" And I said "No". And I thought, "It's like the secret of the play. Will I be able to learn why it was right?"

Another time I said to him, "I don't know how to make it real, because it's Shakespeare and it's not just Shakespeare, it's rhyming couplets. And it's a soliloquy. How do I make this real, Peter?" And he said "You're in close-up, your face is probably forty feet high. So if you even just move an eye —anything that goes on, they're going to see." And far from it being daunting, it was great. I felt that the audience knew exactly what I was thinking, what I was feeling. It gave me the most enormous confidence.

Like a great painter or like Pablo Casals, Peter had more knowledge of the instrument that he was dealing with —in his case, the text— than anybody else. But it wasn't just academic, he was a real artist, with demands that went beyond what is commonly known as acting that nobody else had. I didn't necessarily think that then. Then I felt he had a mischievous quality that went beyond the text, as if he felt, "I'm having fun with this, I'm exploring my own nature with this, I'm discovering who I love in this, what I really think about life in this" (*apud* Kustow, 2005: 189-191).

11. Second week, first day

The form of the set was now revealed to the actors. A model of it was carried in by the designer. It had been discussed, she said to me later, as early as January. [i.e. six months previously] The idea, for what looks like a white squash-court or gymnasium, had come to Brook and her together. Neither of them alone was its originator. To the actors, Brook says that the set "will emphasise every sound, reveal every movement and give every freedom." [...] "We must make an effort to avoid every suggestion of the strain of a muscular circus. The aim will be to reveal the moment of coolness." [...] "Everyone will be taking part all the time, without the usual exits and entrances. There will be a continuous round o movement and stillness. All will be present, each taking up the baton form the other."

The costumes [...] will say nothing. Only the mechanicals appearance will emphasize their fixed occupation. [...] With a white background and a few objects [...] all the richness will have to come from the performing group.

Third week, fifth day

The actors sat once more in a circle. They held hands, while sounds were exchanged between them. Brook [...] ask them to evoke "the noises of night." These noises, he says, "should arise spontaneously from silence" and "be communicated around the circle." [...] Now, Brook asked the actors to form two seated circles. To one group, he gave the word "moon," and the other "sun." Neither of the words was to be spoken, nor sung, nor "illustrated." Instead, each actor or actress was to emit the sound which the word assigned to the group evoked in him, or her (*apud* Williams, 1998: 155-156).

ejemplo, Alan Howard trabajó directamente con el departamento correspondiente para realizar su bastón... Un trabajo en continuo desarrollo en busca de las respuestas que solo pueden ser halladas en un intercambio práctico. El potencial que usamos como seres humanos es mucho menor que el que tenemos. Este es un pensamiento de Gurdijéff que Brook nos hizo ver, así que teníamos que explorar todas las aristas posibles para usar la mayor parte de nuestro potencial. Esto, por supuesto, requería un duro trabajo. Esta fue su bendición. Peter siempre encuentra una salida por muy compleja que sea la situación. Se cerciora de que ha explorado cada rincón, no da nada por sentado hasta que no ha buscado las múltiples posibilidades en relación con el todo. Finalmente el brillo aparece y elige la forma en cómo reunir todo los hallazgos. No parece estar nunca preocupado por el resultado. Pero siempre explora de un modo que es el modo adecuado que ofrece el resultado que está buscando. En el fondo es muy técnico. Cuando se han realizado todas la exploraciones posibles, sube al escenario y es el comandante más maravilloso que existe ya que sabe que decir exactamente a todo el mundo. Es como un mago que tiene todo bajo control¹².

Sally Jacobs

El espacio se compone de una enorme caja de color blanco abierta al frente y por el techo que cubre toda la escena. Brook quiere un espacio en el que los actores puedan permanecer cuando no actúan. No deben abandonar el escenario, sino permanecer en él aunque no intervengan en el desarrollo de la acción. Su concepto de completar el triángulo entre el objeto de la representación, los actores y la audiencia comienza a tomar forma. Brook propone a los intérpretes que permanezcan en una continua relación con el público de la sala argumentando que estos tampoco abandonan el

12. We kept meeting in New York —I was living in LA, he was in Paris— so we'd meet at the Chelsea Hotel in New York. We'd correspond —there was no email in those days. Chat we'd got was our white box with its gallery above; we'd got the wires to make the forest; we'd got bower so Titania could stay in sight but be lifted up. But we had all these young lovers asleep on the stage getting in everyone's way. It started to look all wrong; we could never get any clarity. I'm looking at this model I'm building in Los Angeles and thinking what am I going to do whit all these sleeping people? Where are Puck and Oberon going to overlook this lover's madness?

Then I realized, I've got to use the vertical space. I'm already flying the feather, so—fly them too, make two trapeze bars as their special place, where they can hover above the action! And that connected with circus which we were interested in.

We put down the anchors, but it had to be the kind of design that remained open for the discoveries that were going to be made in rehearsal. But you mustn't let this openness neutralize the idea, otherwise you just finish up with an empty stage all the time and these plays demand an invented world.

Everyone took part in making all the toys work, they weren't just presented with things. Alan Howard worked directly with the pro department to make his stick bonuce —it had a tiny spring at the top so that when he received the spinning plate thrown down by Puck from the gallery, he could match it more easily because it had a tiny bit o give in it.

It's a continuous development —there's no end, no answer. It's a continuous exploration of the questions —it throws up questions and exploration that can only be met through creating a piece of work. He has so many aspects to him —and this must be one of the good things about Gurdijéff— the acceptance that we're all made up of many, many different parts and we only use a fraction of them and we have to work hard to made sure we try to use them all. That's been Peter's blessing —that he's always found an outlet for whatever complexity is in him

He has to satisfy himself that he has explored every nook and cranny, over the hill, round the corner, taking every part as seriously as the next part. He will not allow himself to fix anything until he's gone around and around and turned over everything thoroughly. Then the brilliance comes in; he edits and fine-tunes it and chooses how to put together what's been discovered. But the discovery takes him into areas where he has the courage to go, because he's not worried about the outcome. These explorations that he makes always come up with something that is finally the only way to do it.

He's a super technician. When he's done all the exploration and you get on the stage and you have a commitment to get the thing on, he is a most wonderful commander of this enormous crew. He knows exactly what to tell everyone: "come in there, go out there, I want a bit more light here, stop here, move there, I want this to be three seconds longer." He is like a magician who's got everything at his fingertips and he pulls it together impeccably (*apud* Kustow, 2005: 189-192).

espacio de reunión (Hunt y Reeves, 1995: 147). El director estruja hasta el límite el interior de la caja escénica diseñada por Sally Jacobs. Incita a sus actores a buscar el misterio de la obra y a encontrar sus propios ritmos internos dentro del espacio escénico.

Brook logra con este trabajo una puesta en escena insólita e impactante. En este sentido, el poeta y escritor inglés Ted Hughes califica el espectáculo como pura batería de energía, aunque cree que Brook cae en parte en la trampa que dice querer evitar: «Si la intención es cómo hacer vivos este tipo de textos, hay que tratar de evitar en la medida de lo posible imponer algo que puede cortar áreas que no son las que uno ha elegido para su propuesta. Producir una forma o un estilo concretos o tratar de clarificar ciertas ideas es reducir la obra de Shakespeare»¹³. El periodista Donald Richie declara, en *Tulane Drama Review*, que este *Sueño* es el circo que todos hubiéramos querido ver de niños: «El arte del circo es el arte de la pantomima y la gracia se encuentra que se hace y no en que se dice. Viendo el *Sueño* como un circo, Brook provoca brillo en el juego escénico, ilustra el texto en el que cada línea es subrayada por el movimiento, no obstante le priva del poder que la palabra desnuda puede provocar en la imaginación»¹⁴. Por su parte, Irving Wardle, en *The Times*, subraya que la obra es la consecución lógica del trabajo que Brook venía haciendo desde los últimos tiempos. Y lo relaciona con la biomecánica de Meyerhold al ofrecer a la obra una línea física continuamente animada¹⁵.

De las críticas aparecidas de su estreno en la ciudad de Nueva York, Charles Marowitz, en *The New York Times* insiste en esta idea de influencias *meyerholdianas* en el trabajo de Brook, más allá de sus coqueteos con Brecht y Artaud. Piensa que el director ha utilizado el texto de Shakespeare como un trampolín para mostrar un espectáculo deslumbrante, utilizando todas las posibilidades escénicas a su alcance en un nuevo éxito teatral: «Como revulsivo de los clásicos la obra es un salto mortal impresionante en una nueva dirección, pero en realidad no trasciende su material básico y no vemos algo excesivamente diferente en sus cimientos. Su éxito, por tanto, se debe más a una cuestión estética: su forma externa es revolucionaria no así el concepto o el mensaje de la obra»¹⁶. En un sentido negativo,

13. Single battery of energy. [...] If your job is to bring these plays off the page into living form, you must always prevent yourself, as far as possible, from imposing anything that is going to cut down those areas to your own chosen ones... To approach Shakespeare and produce either "style" or clarity of certain ideas is only a reduction of the play. It's not possible for any of us to reveal the complete play... But the direction we can take at each point can try to capture in our net the richest amount of the contradictory, clashing, opposed, discordant elements that criss-cross these plays... It's a concord-discord. There is vulgar sex, there is metaphysical love, and the two exist side by side. In all our work, we try to replace either/or with both (*apud* Kustow, 2005: 187).

14. The entire cast, caped like artists of the flying trapeze, stride to the crash of snare drums through the double doors of their canvas-white-trapeze-hung set, smile professionally, mindful of later heights and daring, gesture a grand if impersonal welcome and are off into the wings and about their work. This *Dream* is to be a circus —that best of all dreams for children of a certain age.

The art of the circus is the art of pantomime —the enjoyment lies in what is done and not in what is said. Seeing the *Dream* as a circus, Brook produces a gloss on the play, an illustrated edition in which every line is underlined, acted out, and the evocative power of the naked word, of the imagination, is ignore (*apud* Williams, 1998: 157-158).

15. the apex towards which the RSC has been moving for the past two years... it brings Brook himself to a new point of rest. You could not have predicted what he would do with the play; but after seeing the production you feel you ought to have known, and it is a simple and inevitable crystallisation for what has gone before. [...] Efforts to develop bodies as well as voices. Giving the play a continually animated physical line, occupying the whole cubic space of the stage as they shinny up and down vertical ladders and stamp about on enormous stilts (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 154).

16. Here, almost fifty years after the heyday of Meyerhold in Russia, is his circus-theatre returned with a vengeance, and Meyerhold, despite flirtations with Artaud and Brecht, has always been the most durable influence on Peter Brook. The show in this *Dream* is not Shakespeare's, but Brook's. He has used Shakespeare's text as a trampoline on which to display some dazzling effects. This is theatre glorying in its theatricality, using every scenic opportunity as a pretext for a theatrical riff. [...] As part of the trend to escape the stranglehold of the classics, Brook's *Dream* is a bold, breathtaking somersault into another direction, but it doesn't really transcend its basic material or reconstitute it into a completely different creation. This is the *Dream* still saying what the *Dream* always says, but in a much flashier context. Ultimately, one comes to the conclusion that if it is to be hailed as loudly as it is being hailed in England, it must be as a superb example of aesthetic one-upmanship, but not as dramatic interpretation (*apud* Williams, 1998: 161-162).

Tom Prideaux, para la revista *Life*, escribe acerca de las cuestiones acrobáticas y se pregunta si los efectivos trucos circenses empleados por Brook realizan un buen servicio al texto de Shakespeare y afirma irónicamente que espera que dichas cuestiones no sean una tendencia a seguir por el drama civilizado (Helfer y Lonely, 1998: 154). Walter Kerr y John Simon, por su parte, acusan a Brook de despoetizar la obra de Shakespeare aludiendo a su puesta en escena en su intento de rejuvenecer un antiguo caballo de batalla (*ib.*). No obstante, estas muestras de desaprobación son solo una gota de agua en el océano de fabulosas críticas que cosecha el espectáculo de Brook. El crítico y escritor Clive Barnes, para *The New York Post*, declara que una vez cada cierto tiempo una obra, tanto para bien como para mal, influye y queda como referente incuestionable dentro del campo del teatro contemporáneo. Y aunque Brook ya no hiciera nunca nada más merecería sin duda un lugar importante en la historia del teatro¹⁷. Y David Merrick, también para *The New York Times*, apunta en el título de su reseña: «Elogio unánime para *El sueño de una noche de verano*» de Peter Brook¹⁸. Y así la mayor parte de las críticas aparecidas en *The Post*, *News*, *Time*, *The Wall Street Journal*, *Variety*, *Newsday*, *Newsweek*, así como en la prensa asociada de Nueva York. En general quedan impresionados con el montaje del director inglés, cuya puesta en escena se convierte en un rotundo éxito en todos los sentidos.

A Midsummer Night's Dream devendrá en un producto comercial que viaja alrededor del mundo (Hunt y Reeves, 1995: 153) con un éxito desconocido hasta la fecha para una obra teatral. No obstante, Brook no parece tener suficiente con el éxito obtenido y quiere seguir explorando los recovecos de la escena teatral. Londres no es un buen lugar para llevar a cabo el trabajo de experimentación artística que se propone: un trabajo profundo y prolongado en el tiempo, sin presiones ni institucionales ni empresariales, con un grupo de actores que formen parte de una compañía permanente. La sociedad inglesa permanece ensimismada desde la guerra y no se atisba cambios significativos. En opinión de Brook, Inglaterra destruye a los artistas poniendo límite a sus aspiraciones. No de manera directa, pero creando un clima a su alrededor que castra su iniciativa. El teatro inglés ha caído, a su juicio, en una fórmula autocomplaciente, conformista y mortal (Williams, 1998: 163). Brook, de nuevo, apela a una actitud isabelina que el teatro inglés parece haber perdido. Cuenta que le gustaría colgar un letrero en letras de oro en el *hall* del Teatro Nacional que dijera: ¡Cuidado con la calidad! Piensa que hay una gran porción de la audiencia que se encuentra deslumbrada por esta supuesta calidad que aprecia solo por el hecho de llevar colgada la etiqueta que lo confirma sin valorar realmente si esto es así. Recuerda que en el teatro isabelino la calidad estaba al servicio de un propósito y este nunca era conformista. El objetivo era el sentido. Sin sentido, la calidad en sí misma no es capaz de nada¹⁹.

Este es un tiempo en el que las cuestiones metafísicas cobran gran interés en la vida profesional y artística de Brook. El director está dispuesto a llevar las cosas más allá de la superficie en todos los niveles. En el Royal Court se produce una pequeña revolución, un nuevo realismo social tiene cabida en el repertorio de la institución, lo que abre una nueva vía dentro del teatro británico. Toda-

17. Once in a while, once in a very while, a theatrical production arrives that is going to be talked about as long as there is a theatre, a production which, for good or ill, is going to exert a major influence on the contemporary stage... If Peter Brook had done nothing else but this *Dream*, he would have deserved a place in theatre history (*apud* Kustow, 2005: 194).

18. «unanimous raves for a midsummer night's dream» (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 155).

19. In the hall of the National Theatre I would put up a great gold sign reading "Beware of Quality" There is a large slice of the English audience that is bedazzled by Quality... The easy danger and death trap for the National Theatre could lie in persuading the audience that it represents the best we have to offer by the seemingly irrefutable evidence of marshalling, even in the smallest parts, the greatest performers of the land. The Elizabethans strove for expression so hard that the edges were rouge: in the Elizabethan tradition quality served a purpose. The aim was meaning. In artistic matters quality in itself cuts no ice (*apud* Kustow, 2005: 198).

vía algo débil sin embargo para los intereses de Brook; no le parece suficiente, no posee la intensidad necesaria para abonar el terreno que él necesita para desarrollar sus intereses. Brook necesita una revolución que tenga como referente el teatro isabelino en todas sus dimensiones. Es hacia el teatro isabelino hacia donde Brook quiere mirar: «El teatro isabelino estaba muy por delante de nuestro teatro actual que solo puede ser hoy día débilmente liberal o partisano. Además el teatro isabelino pasaba libremente de la acción al pensamiento, de la tierra al cielo, de estar con los pies en la tierra a lanzarse libremente hacia experiencias metafísicas. Hay que decir que se encuentra muy por delante de nuestro teatro actual, que aunque tiene la vitalidad a veces del compromiso, olvida el coraje de la vida y de la muerte»²⁰.

20. The Elizabethan theatre was far ahead of our present theatre, which can only be acutely partisan or weakly liberal. Furthermore, the Elizabethan theatre passed from the world of action to the world of thought, from down-to-earth reality to the extreme of metaphysical inquiry without effort and without self-consciousness. Here again, it is far ahead of our own theatre which has the vitality of deal with life but not the courage to deal with life-and-death (*apud* Kustow, 2005: 198).

22 de noviembre de 1970

KING LEAR

Film

137 min. Blanco y negro

País: Inglaterra y Dinamarca

GUION: Adaptación de la obra de W. Shakespeare

PRODUCCIÓN: Michael Birkett

Filmways, Inc., en colaboración con la Royal Shakespeare Company

DISTRIBUIDORA: Altura Film International

Director: Peter Brook / Adaptación para la pantalla: Peter Brook /
Director de fotografía: Henning Kristiansen / Montaje: Kasper Schyberg /
Diseño de producción: Georges Walkhevitch /

REPARTO

King Lear: Paul Scofield / Goneril: Irene Worth / Bufón: Jack MacGowran / Duque de Gloucester: Alan Webb / Duque de Albany: Cyril Cusack / Duque de Cornwall: Patrick Magee / Edgar: Robert Lloyd / Conde de Kent: Ton Fleming / Cordelia: Annelise Gabold / Edmund: Ian Gogg / Oswald: Barry Stanton / Duque de Burgundy: Soren Elung Jensen

Es otra vez el productor Michael Birkett (*Marat/Sade*) quien gestiona el nuevo proyecto cinematográfico de Brook: la adaptación para la gran pantalla de la obra de Shakespeare *King Lear*.

Leggatt precisa acertadamente que no se trata de una filmación de su producción teatral de 1962, sino de una nueva creación. Brook parecía decidido a aprovechar sin reservas las ventajas del nuevo medio y tomó decisiones que hacen su película aún más polémica que su anterior trabajo. Por lo visto, Brook quiso trabajar con un guión que escribiría Ted Hughes. Al final, se basó en el texto de Shakespeare, pero lo recortó considerablemente, trasladando los parlamentos de un personaje a otro y reestructurando las escenas. Como dice Leggatt, «The film... generally creates a structure of its own». En la mayor parte del capítulo, Leggatt compara la versión de Brook con la película de Kozintsev, [...] pero no deja de apuntar las importantes diferencias que separan los dos trabajos de Brook. Al autor no le entusiasma la decisión de Brook en su película de hacer hablar a los actores, sobre todo a Scofield (Lear), *sotto voce* y arrastradamente, por contraste con la elocución suelta y clara de su producción teatral. Leggatt llama a la película «a radically fragmented vision» de la obra de Shakespeare, pero hasta el final del capítulo se esfuerza por presentar sus posibles novedades en un intento por evitar la descalificación global no fundamentada.

Ángel Luis Pujante (1992)

King Lear es la séptima película que Brook dirige (contando *A Sentimental Journey*, rodada cuando todavía era un estudiante en Oxford). Se filma durante el invierno de 1969 en un inhóspito terreno helado del Norte de Dinamarca: un paisaje abstracto e inespecífico que indica un lugar sin referentes

concretos. Brook trata de encontrar un alto grado de estilización al rodar en blanco y negro y sin ningún tipo de música añadida. La película despliega un halo romántico que evoca un mundo oscuro y misterioso. Una textura opaca con residuos de una luz fría y mortal recorre la pantalla. Brook presenta un mundo precristiano, primitivo y salvaje. Los personajes se visten con pieles de animales. Los escenarios son sobrios y austeros y sugieren un mundo desprovisto de consuelo (Helfer y Lonely, 1998: 156). Una mirada implacable con la que Brook muestra la crueldad y el vacío que se encuentra en el corazón de la ambición de poder. Pero de ninguna manera la película parece ser un retrato nihilista de la humanidad. A través de un juego de asociaciones, Brook pone en relación el conflicto de Rey Lear con el mundo de la obra *Final de partida* de Samuel Beckett, las obras de Ionesco y el teatro del absurdo, y como ya ocurriera en su versión teatral, pone en evidencia la ceguera que muestra la humanidad ante innumerables asuntos de su existencia. El mundo de Lear, al igual que el de Ionesco y el de Beckett, se encuentra en un avanzado estado de descomposición. Para algunos críticos, no obstante, asociar el mundo de Ionesco y Beckett, con el mundo de Shakespeare, es tan legítimo y arbitrario como hacerlo con el de cualquier otro gran dramaturgo que hable con rigor de los conflictos de la existencia humana. Como consecuencia, el intento de Brook no deja de ser, en opinión de estos críticos, un recurso impuesto por el director. Así, Vincent Canby para el *New York Times*, en su edición del 23 de noviembre de 1971, explica:

Tiene el implacable propósito de una profecía de la fatalidad. Por momentos vemos extraños y alocados efectos cinematográficos. No obstante, está tan magníficamente actuada y tan valientemente concebida, que yo, por mi parte, estoy dispuesto a perdonar sus pecados. Se dice que la producción se inspira en el trasfondo del *Final de partida* de Beckett. Yo lo veo más a través de la visión que ofrece el crítico Polaco Jan Kott, que ve a Lear en tono grotesco, como un juego irónico de la moral en tono de Clown que se burla de todas las escatologías del paraíso prometido después de la muerte. Lo más destacable para mí es que el director ha sido capaz de mostrar la mayor parte del hermoso texto de Shakespeare de una forma pura, utilizando técnicas que hubieran podido abrumar el idioma al ser excesivamente teatrales. Utiliza un montón de grandes primeros planos, zoom individuales que separan las líneas de los soliloquios, e incluso una cámara en mano que a veces, apenas puede seguir el ritmo de la acción tumultuosa. Con excepción de la escena de la tempestad que parece haber recibido un disparo a través de un bote de vaselina e incendiado con destellos de bomba H, cuestiones estas que trabajan para y en favor de resaltar el significado de la obra. Por otra parte la película cuenta con un reparto extraordinario. No es la reunión de un conjunto de estrellas sino estrellas reunidas en un gran conjunto de coordinación y escucha. Nadie duda que Scofield soporta perfectamente el minucioso escrutinio de la cámara cinematográfica. Su Lear, parece, de alguna manera, como el Dios de Miguel Ángel, caído en la tierra, como si la vida llegara al final de sus días. Y lo más importante, habla, como si sus palabras hayan sido creadas con sorpresa e inteligencia. Hacia el final de la película, el mundo de Lear se derrumba en un montón de cadáveres. Las imágenes se vuelven pálidas, y nuestro protagonista se hunde poco a poco en su propia muerte hasta que la pantalla se funde en un completo blanco. Un verdadero final. Lear muere de manera grotesca, pero no humillado. Conserva su dignidad, que en palabras de Brook es la única victoria que puede conseguir este magnífico payaso¹.

Vincent Canby

Cada cierto tiempo, un sector de la crítica abre la cuestión de por qué la producción teatral de Brook es muchísimo más amplia en comparación a su producción cinematográfica. Sin entrar en un análisis profundo, Brook ofrece una sencilla solución a este aparente dilema: dirigir una obra de teatro es más

fácil y rápido que dirigir una película. Brook declara que esta es la razón por la que en el rodaje de *King Lear* pensaba continuamente en eliminar detalles de la escenografía, del vestuario y de otros elementos². Un gesto ya iniciado en muchas de sus puestas en escena para el teatro. Algunos críticos afirman que Brook nunca quiso ser director de teatro, sino de cine, y que el teatro fue la consecuencia provocada por la imposibilidad de hacer cine en los tiempos en los que el director inició su carrera. Pero descubrió entonces la magia del teatro, su inmediatez y la sensación de vida real que desprendían las representaciones teatrales y quedó atrapado. No obstante, Brook nunca dejará de hacer películas que contrastan con sus trabajos en el mundo del teatro. Tampoco es menos cierto que el director siempre ha tratado de despistar a sus críticos al inclinarse por lo contrario de aquello con lo que se le identifica³. Pudiera ser cierto a su vez que si sus películas hubieran tenido la acogida y el éxito de sus espectáculos teatrales, seguramente hubiera dedicado más tiempo al arte cinematográfico, aunque es claramente solo una suposición. Si es cierto que en una de sus cartas escritas a su amigo de infancia Robert Facey, Brook declara que todavía no ha logrado hacer la película que le satisfaga. Tampoco es que en el teatro todo lo que haga le satisfaga, pero existen unas seis u ocho producciones que el director considera satisfactorias, y esta sensación, afirma, todavía no ha sido capaz de encontrarla en el cine. Cree que hacer una película es terriblemente difícil, un asunto bastante complicado y que todavía anda buscando la forma y el lenguaje que logren convencerlo⁴.

1. Mr. Brook's screen adaptation, filmed in a kind of primeval black-and-white, mostly in the wintry dune country of Denmark's Jutland Peninsula, is set in a time and place where the sun seems to be receding not because of any seasonal course but because the entire universe is moving toward an exhausted end.

It is not an easy film to watch. It has the relentless single-minded purpose of a prophet of doom. It also, from time to time, goes quite mad itself with cinematic effects, but it is so magnificently acted and so bravely conceived that I, for one, am willing to forgive these trespasses.

Mr. Brook's production is, I'm told, largely prompted by an essay, "2King Lear or Endgame" by the Polish critic Jan Kott, who sees Lear as a Shakespearean tragedy of the grotesque, "an ironic, clownish morality play" that "makes a mockery of all eschatologist: of the heaven promised on earth, and the heaven promised after death." The people in Brook's *Lear* inhabit a kind of visual wasteland and live in places that look like frontier forts, and, except for the opening sequences, they have no subjects, only attending soldiers and servants. There is no music in this land, only crude sound effects, like those of the wheels of the rough wooden carts that serve as royal carriages.

What is most remarkable to me is that the director has been able to get so much of the beautiful text on the screen, so purely, through techniques that usually either overwhelm the language or make it preposterously theatrical. He uses lots of giant close-ups, individual zoom shots that separate the lines of a soliloquy and even a handheld camera that at times can barely keep up with the tumultuous action. With the exception of the tempest scenes, which seem to have been shot through a pot of Vaseline and lit with H-bomb flashes, everything works to enhance the meaning of the play.

Of course, Brook has an extraordinary cast. This is no all-star assembly but an ensemble. No one, perhaps, but Scofield could withstand the camera's close scrutiny so effectively. His *Lear*, who looks like a Michelangelo God somehow fallen to earth, is a life force at the end of his rope. Most importantly, he speaks the lines as if they'd just been created—with intelligence and surprise.

Toward the close of the film, as Lear's world collapses into piles of corpses (Cordelia, the Fool, Goneril, Regan, Gloucester, almost everyone), the images become more and more pale, until, as Lear himself sinks slowly into death, the screen goes completely white. It is truly an end. Lear dies grotesquely, but unhumiliated, which, according to Brook, is as much of a victory as can ever be achieved by a magnificent clown.

2. So the process of preparing *Lear* was elimination all the way—of scenic detail, costume detail, colour detail, music detail (Kustow, 2005: 179).

3. Brook never wanted to become a theatre director. He wanted to direct films, just like all other directors. [...] But he went into theatre as a substitute for films, building instead what he calls "moving pictures." He found that he loved the emotionally charged atmosphere, the immediacy and excitement, everything that's so intoxicating about the stage. He plunged from one end to the other with sheer enjoyment. Whatever production he did would be the opposite of the one before. Brook has spent all his working life in search of opposites, believing it's the only way he can find a reality (Heilpern, 1999: 21).

4. I haven't yet made a film I like. In the theatre, certainly, I'm not attached to what I do, but there are about six or eight productions which I know were complete—they could not be developed further within their own terms of referent. I haven't found this yet in film. It's hard to analyze—I think making a film is excruciatingly difficult—and the very empirical nature of theatre is in a way a bad preparation because it makes me flexible towards detail and in a sense accommodation when one works, while proper shooting of a film requires every stroke to be right there and then. It is far, far more concentrated. I think that as I entered the cinema at a time when technique was considered so important I've always spent a lot of energy on a sort of technical virtuosity, not so much because it interested me as because I wanted to demonstrate how easy and unimportant it was! But this importance assumed a too large role. The film this year, *Tell me Lies*, was very different, very free, very improvised. But I'm still searching for the form and the language (*apud* Kustow, 2005: 180).

1 de noviembre de 1970

CIRT

Centre International de Recherches Théâtrales

28 de agosto de 1971

ORGHAST AT PERSOPOLIS¹

AUTOR: Ted Hughes

Persépolis

Director: Peter Brook / Ayudantes de dirección: Arby Ovanessian (Persia), Geoffrey Reeves (Inglaterra), Andrei Serban (Rumania) / Diseñadores: Eugene Lee (USA), Frannie Lee (USA), Jean Monod (Suiza) / Compositor: Richard Peaslee (USA) / Entrenamiento lengua Avesta: Mahin Tadjadod (Persia) / Percusionistas: Lloyd Miller (USA), Bahman Rajabi (Persia) / Phil Schutzman (USA) / Director administrativo: Micheline Rozan (Francia) / Manager: Mary G. Evans / Enlace: Behruz Nikzat / Administración: Robert Applegarth (USA), Isabelle Cading (Francia), André Collet (Francia), Faez Shabrokh (Persia)

ACTORES

Nozar Azadi (Persia) / Malik Bagayogo (Mali) / Farkhunde Baver (Persia) / Michèle Collison (USA) / Claude Confortès (Francia) / Sylvain Corthay (Francia) / Dariush Farhang (Persia) / Mohamad-Bagher Ghaffari (Persia) / Hushang Ghovanlou (Persia) / Daniel Kamwa (Camerún) / Andreas Katsulas (USA) / Robert Lloyd (Inglaterra) / Paloma Matta (España) / João Mota (Portugal) / Pauline Murro (Inglaterra) / Bruce Meyers (Inglaterra) / Katsuhiko Oida (Japón) / Said Oveysi (Persia) / Natasha Parry (Inglaterra) / Parviz Porhosseni (Persia) / Fahime Rastkar (Persia) / Syavash Tahmoures (Persia) / Irene Worth (Inglaterra) / Sadreddin Dahed (Persia) Lou Zeldis (USA)

En 1970 me mudé a París. No fue una decisión repentina.

Peter Brook (1987a: 181)

Brook desea formar un «Grupo Internacional de Investigación Teatral» que trabaje fuera de las exigencias del mercado. Quiere llevar a cabo un trabajo de investigación en el que no se esperen resultados de éxito, ni a corto ni a largo plazo, para reflexionar acerca del significado de la palabra «teatro», y trabajar con un grupo de personas que no hablen la misma lengua para indagar y rastrear con ellos el papel que juega la cultura y las costumbres en los modos de expresión y de comunicación entre los hombres. Su partida definitiva de la capital inglesa para la realización de sus objetivos, tendrá lugar en otoño de 1970 (Kustow, 2005: 199). Durante la edición y el montaje de la película de *King Lear* en París (1969), Brook redacta una declaración de intenciones para la formación del «Centro Internacional de Investigación Teatral»:

1. Para una completa y detallada información del viaje a Persia realizado por el CIRT, remitimos a los interesados al libro de A. C. H. Smith, *Orghast at Persepolis. An account of the experiment in theatre directed by Peter Brook and written by Ted Hughes*. Editado por Eyre Mehtuen. Londres.

El Centro de Investigación y Creación estará fuera de las exigencias capitalistas del mercado, tendrá un programa prolongado en el tiempo y no interrumpido por una fecha de estreno, que incluye largos periodos de ausencia para la investigación científica.

El Centro de Investigación y Creación, que está dirigido por Peter Brook, tendrá su sede en París. El Ministro francés de Asuntos Culturales proporcionará un local adaptado a las particulares aspiraciones del Centro.

La actividad del Centro comenzará en enero de 1970. El primer año estará dedicado prioritariamente a la investigación y preparación. Se creará los elementos básicos que en años posteriores permitan la expresión pública de formas dramáticas en continuo desarrollo.

El centro se compondrá de dieciséis actores. Procederán de distintos países y su selección se ceñirá a la singularidad de sus experiencias.

Contará con directores, diseñadores, músicos y escritores, de diferentes historiales, pero solo con un mínimo de técnicos y personal.

Se trabajará en estrecha relación con el Teatro de la Royal Shakespeare.

El Centro pretende trabajar, en varias ocasiones, en otros lugares del mundo, allí donde pueda crearse un espacio idóneo para sus actividades y donde su estancia pueda tener un resultado activo y un sentido.

Peter Brook

(«Manifiestos» publicados en *Primer Acto*, nº 229, pp. 38-43)

El director activa la búsqueda de *sponsors* para dar forma al proyecto que le permita contratar al grupo de profesionales necesarios. Busca la garantía de un fondo económico que le permita trabajar en un proyecto de varios años sin la necesidad de ofrecer resultados comerciales. Aunque es sin duda un reto difícil sumamente complicado, Brook se las apaña para que en 1970 nazca en París el CIRT: Centre International de Recherche Théâtrale (Hunt y Reeves, 1995: 154). París tiene para Brook muchos atractivos, aparte de sus intereses artísticos, en la capital francesa se encuentra Micheline Rozan amiga y compañera infatigable con la que mano a mano pone en funcionamiento no solo el CIRT sino también el Bouffes du Nord desde las ruinas de un antiguo teatro construido en 1876 y situado en el 37 bis, boulevard de la Chapelle 75010. Brook declara: «había podido conocer a una persona notable, Micheline Rozan [...] y enseguida supimos que nos entenderíamos a la perfección» (Brook, 1987a: 181). A esto hay que añadir que en París se encuentra Jeanne de Salzmann (1889-1990), su nueva guía espiritual quien difunde las enseñanzas de George Gurdijéff.

Para poner en pie el Centre International de Recherche Théâtrale (CIRT) Brook ha calculado un presupuesto de 300 000 dólares anuales necesarios para la financiación de sus primeros tres años de vida. Tanto él como Rozan consiguen poner en pie el proyecto a través de la donación de las fundaciones Ford, Gulbenkian y Anderson, la UNESCO en París, y las aportaciones del empresario neoyorquino David Merrick productor de *A Midsummer Night's Dream* en Broadway. Para su primer año de vida también reciben ayuda del gobierno iraní quién financia el Festival de Shiraz en el que tendrá lugar la representación de *Orghast* (Williams, 1998: 167). Resueltos los trámites administrativos el grupo se instala finalmente en París en octubre de 1970 en la Cité Universitaire, en los Mobilier National, una antigua fábrica de tapicerías de Gobelinos en la Rive Gauche. Brook declara: «Era una habitación prosaica y sin adornos, de treinta metros de longitud y treinta metros de altura, con paredes sin ventanas y un suelo helado» (*apud* Croyden, 2003a: 45). La creación de un Centro, que alberga a un grupo de investigadores que indagan sobre el

significado de la palabra «teatro», y que tiene como proyecto conocer nuevas culturas, Persia en 1971, África en 1972 y América en 1973, se ha hecho realidad (Kustow, 2005: 203). La compañía con sede en París utiliza el itinerario ambulante como método de exploración, algo necesario para el propósito de sus investigaciones: «El Centro se constituía como punto donde podían converger las más diversas culturas, y también era un centro nómada, porque llevaba a su heterogéneo elenco a emprender largos viajes para llegar a los pueblos a los que nunca había llegado ningún grupo de gira. Habíamos resuelto que nuestro primer principio sería el de producir cultura» (Brook, 1987a: 182). Brook tiene en mente confrontar el trabajo con un tipo de espectador no condicionado ni por los hábitos de la cultura occidental ni por el título de la obra que se representa; un espectador que otorgue valor a lo que ocurre en el momento del intercambio y que esté dispuesto a someterse a una experiencia verdadera de comunicación. De esta manera, Brook quiere averiguar qué favorece o dificulta dicha comunicación.

Par lograr una relación diferente hay que trabajar una secuencia muy prolongada de improvisaciones lejos del público teatral, metidos en la vida misma, sin tener nada preparado, como si se tratara de un diálogo que puede empezar en cualquier punto y avanzar en cualquier dirección.

Gracias a nuestra experiencia en África, en América y en Francia hemos descubierto —actuando en poblados, para minorías raciales, viejos, niños, delincuentes, discapacitados mentales, sordos y mudos— que no hay dos representaciones iguales.

Peter Brook (1987a: 194)

Pudimos aprender sobre la diferencia entre públicos grandes y pequeños, sobre las distancias, la distribución de asientos, sobre lo que funciona mejor en espacio cerrado y lo que se gana actuando fuera, lo que se modifica en la experiencia si se coloca al actor más alto que al espectador o viceversa, sobre las parte del cuerpo, el lugar de la música, el peso de una palabra, de una sílaba, de una mano o un pie, todo lo que años más tarde nutriría nuestro trabajo cuando inevitablemente volvimos a un teatro, entradas y público.

Peter Brook (1998a: 228)

Con este experimento da comienzo lo que Kustow llama «algo sin precedentes en la historia del teatro. La búsqueda del sustrato pre-expresivo que subyace más allá de los estereotipos y sus imitaciones»². Durante el primer año el grupo se concentra en la creación de un intenso e hierático teatro poético desarrollando místicos y esotéricos gestos corporales que les conducen a la abstracción (*Orgbast*). El énfasis del segundo año (el viaje africano) se colocará en el intento de hallar la simplicidad a través de un trabajo que pondrá el acento en la relación que existe entre los aspectos populares de la cultura y el grupo se someterá a un contacto directo con los espectadores; un regreso al punto cero donde el actor desaprende sus técnicas y habilidades para intentar regresar a las raíces de la expresión humana. Su tercer año (viaje a América) el grupo pone en marcha su concepto

2. something unprecedented: a planetary theatre. The pre-expressive substrata that underlie cultural stereotypes and imitations (Kustow, 2005: 203).

ideal de teatro isabelino a través de su visión de las obras de Shakespeare. Brook piensa que el dramaturgo inglés logra a través de sus obras sintetizar todos los conflictos y todas las contradicciones a un mismo tiempo. Por tanto el objetivo es lograr una experiencia teatral intensa que alcance todos los estratos sociales (Williams, 1998: 170).

Brook reúne, en un primer momento, a un grupo heterogéneo: quince actores procedentes de Inglaterra, Francia, EE. UU., España, Portugal, Japón y Marruecos, cuatro directores de Inglaterra, Rumania y Alemania, y un diseñador suizo, a los que se unen más tarde actores procedentes de Persia, Mali, Camerún y Grecia y otro director alemán (Smith, 1972: 30-31). Entre sus componentes se encuentran, entre otros, Yoshi Oida, actor japonés experto en el entrenamiento de disciplinas del teatro *nob*, *kyogen* y *bunraku*; Bruce Myers, actor inglés, miembro de la Royal Shakespeare, amigo de Brook desde sus montajes en Stratford-upon-Avon; Andreas Katsulas, actor griego-americano y Michelle Collison, cantante y actriz, ambos con sobrada experiencia en el *off-off* neoyorkino y artistas de *La Mama*; Malick Bowens de Mali, África, quien ha trabajado con Grotowski; Miriam Goldschmidt, de padre africano y madre alemana, experta en el teatro de *cabaret*; Natasha Parry, esposa de Brook y famosa actriz de cine y teatro británica; Sylvain Corthay, colaborador del teatro experimental parisino con Jean Louis Barrault y Jean Vilar; y el multifacético actor francés François Marthouret (Kustow, 2005: 204).

¿Por dónde empezar? Es la pregunta que Brook se plantea cuando delante de él se encuentra con un numeroso grupo de profesionales venidos de distintas partes del mundo y con los que compartirá los próximos años de trabajo profesional: «Lo que haga uno el primer día de ensayos es de poca importancia en sí mismo; lo que cuenta es soltar la tensión, calmar los miedos y crear un clima en el que se pueda desarrollar la confianza» (Brook, 1998a: 198-212). Se invita a los actores a que se olviden de las habilidades que traen consigo y traten de buscar en lo más profundo e inocente de la naturaleza humana. Se trata de una vuelta a los orígenes de la infancia donde uno es ingenuo, espontáneo y sencillo: «No se trataba de compartir conocimientos sino de encontrar juntos algo nuevo» (*ib.*). De manera atenta y con infinita paciencia, Brook permanece largas horas observando el trabajo de los intérpretes. Algo desconcertante, debido a la gran cantidad de posibilidades que el trabajo ofrece. Sobre todo cuando se intenta dejar a un lado toda reflexión intelectual que haga brotar la verdadera individualidad. Aquello que está inscrito en el cuerpo del actor por los siglos de evolución de una cultura debe ser dejado de lado para que nazca algo profundo más allá de la propia cultura. El director afirma: la necesidad de la expresión y la comunicación es el impulso fundador de toda cultura. Pero olvidado este impulso, la cultura pierde su sentido. Según Brook, se trata de:

La capacidad de escuchar a través del cuerpo códigos e impulsos que están ocultos permanentemente en la raíz de las formas culturales. Yo estaba convencido de que si se traían a la superficie, se podrían entender instantáneamente. [...] El primer paso era liberarnos a nosotros mismos de la influencia del cerebro normalmente selectivo que ya nos tenía divididos en europeos, africanos, asiáticos. Cuando permitiéramos que se ablandase esa mente analítica, podríamos entrar directamente unos en las reservas de otros y escuchar sonidos y movimientos más cerca de su fuente, sin tener que explicarnos a nosotros mismos lo que querían decir.

Brook coloca la atención no en la calidad del material dramático y su actuación, sino en la totalidad de lo que ocurre³. Cada actor, no obstante, posee algo diferente que forma parte de sus orígenes y los rasgos particulares de la cultura a la que pertenece, algo que sin duda enriquece a los demás miembros del grupo. La compañía debe establecer rutinas de trabajo que consisten en ensayos con ejercicios de entrenamiento y experimentación (Trewin, 1971: 191). Para Brook, el grupo crea una comunidad. Se produce un encuentro en el que una serie de personas adultas adquieren un compromiso y una responsabilidad que trasciende su individualidad.

Todos los días, a las diez en punto de la mañana, empezaba el trabajo. Brook dirigía los ejercicios físicos y vocales y las improvisaciones, y también discutía problemas específicos y futuros proyectos. De tanto en tanto, otros artistas eran invitados a participar: Moshe Feldenkrais, un maestro de la conciencia corporal; Joseph Chaikin, un director; Kristin Linklater, una profesora de voz, y Gathy Berberian, una cantante. La compañía estudió acrobacia, tai chi chuan, movimientos Nô y Kathakali, e hizo ejercicios vocales especiales dirigidos por un miembro del Centro, Yoshi Oida. A veces llegaban estudiantes e invitados de otras partes del mundo para observar. Uno de estos grupos invitados fue el American National Theater of the Deaf [Teatro Americano Nacional de Sordos] dirigido por David Hays, quien impartió un taller de tres semanas.

Margaret Croyden (2003a: 45)

Palos de bambú lanzados al aire que pasan de mano en mano; cajas de cartón y objetos que cambian su función habitual gracias al uso de la imaginación; ritmos sonoros que sustituyen a la palabra y se usan como lenguaje de comunicación; reproducción y experimentación con el vocabulario de lenguas ancestrales como el griego antiguo, el latín, el avesta, o el armenio, y el estudio de los sonidos con el que se comunican los pájaros y que concluye con la invención de un lenguaje propio *Orgbast* (Kustow, 2005: 206).

El propósito esencial de los ejercicios —algo que lleva años— es crear un actor tan orgánicamente relacionado consigo mismo, que pueda pensar de manera natural todos aquellos puntos que ahora se tratan técnicamente en los ejercicios. Consiste en que la esencia del trabajo sea una en el cuerpo del actor. El actor responde entonces con todos los matices de su sensibilidad, aumentando así hasta límites insospechados su propia creatividad natural⁴.

El tema del primer año de trabajo del Centro Internacional del Teatro iba a ser el estudio de las estructuras de sonido. Nos proponíamos descubrir de una manera más global que es lo que constituye la expresión viviente. Para ello teníamos que trabajar al margen de los sistemas básicos de comunicación que se emplean habitualmente en el teatro; debíamos dejar a un lado los principios de comunicación basados en palabras compartidas, en signos compartidos, en referencias compartidas, en lenguajes compartidos, hasta en dialectos compartidos, basados en el imaginario común, cultural o subcultural. [...] En nuestro caso, lo que se desechó fue

3. not about the quality of the material we were performing, but of the completeness of the circle we make (*apud* Kustow, 2005: 205).

4. The essential purpose of the exercises is to create —it takes years— an actor so organically related within himself that he can think with his body to the point where the exercises actually take place by themselves. It is thought and action as one, like a conductor or the brush strokes of a painter. In *t'ai chi* to do the exercises was to be it. And if the actor can produce this state of one, sensitive, responding whole, and many of the actors have, he will have developed and heightened his own natural creativity (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 155).

un modelo de interpretación cerebral, tanto del actor como del espectador, de manera tal que otra forma de compensación tomara su lugar.

Peter Brook (1987a: 187)

Nos esforzamos por abandonar —aunque solo fuera provisionalmente— cualquier pretensión intelectual, para tratar cada sonido como una semilla de «desconocimiento» que había que comprender pero no analizar. [...] Nunca fue nuestro propósito negar el lenguaje, la razón y la mente, sabíamos que al final teníamos que volver a las palabras y los significados intelectuales, pero de un modo nuevo, sobre un terreno preparado de otro modo.

Peter Brook (1998a: 220)

Eventualmente, cada actor descubría que era posible trabajar con las palabras dándoles un significado mucho más rico y profundo que lo que hubiera podido extraer de ellas de haber conocido su significado estricto.

Peter Brook (1987a: 188)

A partir de aquí, surge la necesidad de poner a prueba el trabajo contrastándolo con la presencia de espectadores. Las improvisaciones se realizan en presencia de desconocidos. La primera conclusión a la que llega el grupo es que una buena improvisación no dura más de un minuto o dos. El deseo de lucirse, la falta de escucha, el miedo a aburrir... logra echar por tierra el trabajo la mayor parte del tiempo. No obstante, poco a poco, la confianza resuelve los problemas y las improvisaciones se prolongan más tiempo frescas e interesantes. «Después de cada sesión analizábamos en detalle lo que había ocurrido, y discutíamos en términos concretos qué es una acción, qué significa un ritmo, qué exige una caracterización y, por encima de todo, qué es lo que puede reflejar las inquietudes del movido mundo que nos rodea» (Brook, 1998a: 227). «Si no hay atracción mutua no ocurrirá nada pero, si de verdad existe un deseo de contacto, siempre puede encontrarse un territorio común tras alguna vacilante estrategia inicial. El placer aporta inspiración y le siguen con naturalidad palabras, imágenes, humor, confidencias. A su vez estos adoptan un ritmo; la música crea un campo de energía, y la risa del espectador lo enriquece progresivamente hasta que la habitación más árida se transforma en un espacio rutilante» (Brook, 1998a: 226).

El poeta y escritor de libros infantiles Ted Hughes, que ha trabajado con Brook en el Old Vic, se une al grupo para la primera aventura pública que tiene la reciente creación del Centro en el festival de Shiraz/Persépolis, institución que a su vez ha contribuido a la financiación del proyecto (Kustow, 2005: 206-207). Brook y Hughes, se centran en el mito de Prometeo para poner en pie una obra que tiene como eje de unión un idioma inventado por ellos mismos denominado *Orghast*, que es a su vez homónimo del título del espectáculo.

Cuando Ted Hughes vino a París por primera vez para participar en una sesión de nuestro trabajo, improvisamos para él a partir de sílabas sueltas escogidas al azar, después con una pieza de Esquilo. Él por su parte, dio comienzo en seguida a sus propios experimentos intentando crear antes que nada raíces de lengua y posteriormente lo que describió como «grandes bloques de sonidos».

Peter Brook (1987a: 188-189)

Se les daba a los actores un pasaje en griego antiguo. El texto no estaba dividido en versos, ni siquiera estaba separado palabra por palabra; era simplemente una extensa sucesión de letras, como si se tratara de uno de los primeros manuscritos. El actor debía enfrentarse a algo así:
ELELEUELEEUPOMAUESFAKELOSKAIFREENOPLEGEIS...

Peter Brook (*ib.*: 187)

Hasta llegar a *Orghast*, el viaje fue largo y complejo, por supuesto. Pero al acometer la increíble tarea de inventar un lenguaje fonético, de un modo muy extraño Ted Hughes estaba practicando eso que los poetas siempre han hecho. [...] La gran originalidad y audacia de Ted Hughes reside en que trabaja abiertamente en un área que le ha dado tanto en control y en libertad que hace que el subsecuente *Orghast* sea imposible de separarse en significado, sentido y sonido.

Peter Brook (*ib.*)

Ted Hughes incluye en *Orghast* (la pieza) elementos del griego antiguo y del Avesta junto a un material temático necesariamente antagónico, para extender el espectro *Orghast* (el lenguaje) más allá de los límites íntimos, privados y personales.

Peter Brook (*ib.*: 189)

Tanto Brook como Hughes buscan una renovación del mito a través de las fuentes antiguas de culturas ancestrales. La palabra *orghast* tiene su raíz en *org*, que significa «vida», y *ghast*, «llama espiritual», siendo por tanto *Org-hast* la palabra que designa al fuego primigenio (Hunt y Reeves, 1995: 157).

No estamos interesados en hacer un esperanto dramático. El resultado que estamos buscando no es una forma, tampoco una imagen, sino un conjunto de condiciones en las que una determinada calidad puede suceder. Este tipo de trabajo lleva mucho tiempo, y por desgracia se encuentra en contradicción con las exigencias de las taquillas de los teatros y los calendarios de los festivales⁵.

Solo un actor puede decir una palabra, que con la práctica sienta que él ha sido el primero en expresarla. Si la imaginación se abre a las palabras, cuanto más se experimente su sonoridad, más se entra en el origen y en el misterio de las mismas. De pronto, los sonidos se transforman en palabras, palabras tan fuertes, vivas y vibrantes, que afectan a nuestra imaginación cuando son emitidas a través de la acción del movimiento. Nos encontramos que nuestros sentimientos fluyen con las palabras. En este caso las de esquilo en nuestro propio lenguaje: *Orghast*⁶.

Peter Brook

5. We are not making a dramatic esperanto. The result we are working towards is not a form, not an image, but a set of conditions in which a certain quality of performance can arise. This sort of work takes a long time, and unfortunately it is in contradiction to the budgets and building, schedules of festivals (*apud* Kustow, 2005: 209).

6. Only an actor can speak a word so that, with practice, he comes to feel that he was that first to speak it. If you go into the text knowing in general what it is about and take a word, two words, a dialogue, with your imagination open to the words, the more you experience the sound the more you experience what went into making it, and hence the experience of the person who went through it. Suddenly, mysteriously, those sounds become words, words so strong, alive and vibrant, affecting our imagination through our sound and movement: suddenly we find all our feelings flowing with the words. This is true of *Aeschylus* and of *Orghast* (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 157).

Por su parte, Ted Hughes, en una entrevista concedida al dramaturgo británico de origen checo Tom Stoppard, explica:

Yo estaba interesado en las posibilidades del lenguaje, en los tonos y sonidos despojados del significado específico o conceptual que perpetúan su sentido. La idea era construir una pequeña gama de sonidos que luego pudieran organizarse rítmicamente. Empezamos por una narración bastante complicada que se organizaba alrededor de la cosmología de varios mitos proveniente de los escritos maniqueos. Brook quería abrir y provocar en los actores fuertes sentimientos y expresiones que el lenguaje ordinario no puede provocar. Se trabajó durante mucho tiempo con los sonidos de las sílabas sin ningún significado específico, atendiendo a su potencial variable.

Lo que se puede escuchar en el sonido de una persona que habla, es lo que está pasando en el centro de gravedad de su conciencia. La imaginación y la concertación son decisivas. La acción de la mente en ese momento es decisiva. Cuando la atención queda codificada, la voz pierde su anclaje y lo que realmente está pasando en esa persona. Este es el tipo de voz que producimos la mayor parte del tiempo. Nuestro mensaje real se encuentra atascado por todas estas barreras. Hablamos con diferentes galimatías de forma estática. Pero cuando la mente está presente en la experiencia, una sencilla sílaba puede transmitir un mundo lleno de matices. *Orghast* pretende ser un nivelador de la audiencia apelando no al sentido semántico de lo que se trasmite, sino al reconocimiento de algo instintivo. Es difícil imaginar un desafío más audaz. Algo que se encuentra para mí en los límites de la narrativa.

La última fase del proyecto se acercó más a nuestros propósitos. Se fijaron ciertas consonantes, pero no las vocales que quedaron libres. Los actores respetaban mis composiciones, pero con el conocimiento de que podían improvisar sobre ello. Descubrí una base fija y libre de cualquier precedente. No era importante si las palabras eran o no pura inspiración. Lo importante era la libertad que esto nos proporcionaba. No existió en ningún momento diálogos convencionales. Aunque nos acercábamos a eso. El idioma empezó a sonar como cualquier otro idioma. Teníamos algo que podía gestionarse con diálogos de algo que era nuevo de una forma muy interesante. Al principio, *Orghast* era rígida y jeroglífica haciéndose cada vez más libre y flexible, como un electrocardiograma y un encefalograma que se combinan. Vimos que los actores podían hacerlo funcionar.

La mayor satisfacción en la conversación es probablemente de orden sonoro, rítmico y musical. Vemos como una persona que no tiene talento musical su conversación es monótona y aburrida. No importan lo interesante que sean sus comentarios. Lo que realmente queremos el uno del otro es este intercambio melódico. En este sentido, los más talentosos son los sonidos de algunos animales⁷.

Ted Hughes

El desafío del grupo consiste en renunciar a las convenciones dramáticas habituales y al sentido del lenguaje en el que estas se apoyan. Un experimento radical de dimensiones épicas que llega a la abstracción a través de la historia del mito de Prometeo y la derrota de los persas a manos de los griegos en la batalla de Salamina. Brook tiene la intención de lograr una comunicación profunda con el auditorio. «Conectar la psique de los actores con la psique de la audiencia a un nivel más profundo, más allá de sus raíces culturales, sus códigos habituales, o sus costumbres locales»⁸. La compañía

viaja a Persia, invitados por la esposa del Sha. Han empleado tres meses de ensayos antes del estreno y han realizado incursiones por el interior del país asiático donde han mantenido encuentros con lugareños realizando improvisaciones con las que ponen en práctica los denominados *carpet plays*: una alfombra desenrollada en medio de un espacio libre que sirve de escenario a los actores.

Brook se dirige a sus actores:

Esta situación puede crear momentos incómodos, pero nos va a enseñar una enorme cantidad de cosas sobre lo que es puro e impuro en la comunicación. Si esto es así en el trabajo en Persepolis, entonces es también válido para las gentes de las aldeas. Vamos a actuar para personas que están muy alejadas de nosotros y de nuestros referentes culturales. Estamos cuestionando las teorías que afirman que la comunicación se produce solo a través de la lengua y sus códigos culturales. Pude ocurrir que no logremos comunicarnos con ellos, pero en ese caso, estoy convencido, de que se debe a que no somos libres del todo. Es cualquier caso, vamos a hacerlo, ya que es un ejercicio básico de actuación para nosotros. Nos plantearemos algo tan básico como ser claros y simples⁹.

Peter Brook

7. I was interested in the possibilities of language of tones and sounds, without specific conceptual or perpetual meaning. The idea was to build up a small range of sounds which we could then organize rhythmically. We started with a fairly complicated narrative, using several myths which we blended together into one cosmology. The Prometheus myth was one and also the mythology and cosmology of Manichaeans writings. Brook wanted to open up in actors the stores of meaningful expression and feeling, which ordinary language just skates over. They worked for a long time with a dozen or so set syllables that had no fixed meaning, and therefore infinitely variable potential meaning (apud. Hunt y Reeves, 1995: 157).

What you hear in a person's voice is what is going on at the centre of gravity in his consciousness at that moment. Imagination and concentration are decisive. The action of the mind at that moment is decisive. When the attention is scrambled the voice loses its anchor, or its root hold rather, in what is really going on in the man. This is the voice most of us are producing most of the time. Our real message is getting jammed. We are speaking a sort of gabbled gibberish of static interference. But when the mind is clear and the experience of the moment is actual and true, then a simple syllable can transmit volume. A survivor only needs to sigh and it hits you like a hammer.

Orghast aims to be a leveller of audiences by appealing not to semantic athleticism but to the instinctive recognition of a "mental state" within a sound. One can hardly imagine a bolder challenge to the limits of narrative (apud Kustow, 2005: 207).

In the latest phase of *Orghast*, which is very much the best for our purpose, there is a fixed basic: the consonants are fixed, but the vowels are free —free form that is. The actors stick close to what I compose but with the knowledge that it they can improve on it, the vowel is free for then too. Now that I've discovered the fixed and free basis of preceding, it's not so important if the words aren't absolute inspirations —they're open at every new concurrence to a new and more essential kind of inspiration, as if all spelling were very, very free. There is no dialogue in the conventional sense. Wherever we approached that, the language quickly began to sound like just another language. At least it did with the earlier phrases. I think we've now got something that could manage dialogue in quite an exciting way. Early *Orghast* was rigid and hieroglyphic. It's still hieroglyphic but the sound sequence is becoming freer. The ideal would be a sound sequence as flexible as an electrocardiogram and an encephalogram combine. And of course actors who could operate it.

The greatest satisfactions of conversation are probably musical once. A person who has no musical talent in ordinary conversation is a bore, no matter how interesting his remarks are. What we really want from each other are these comforting or stimulating exchanges of melodies. This animal music is very different, of course, from the conventionally "musical" voice. The real virtuosi in this line are certain animals and birds —though their ranges are pretty limited. When they speak the spirits listen. Not many human voices can make the spirits listen (apud Hunt y Reeves, 1995: 160).

8. connect the psyche of the actors to the psyche of the audience, at a level deeper than its cultural formations, its specific roots and local codes (apud Kustow, 2005: 208).

9. It may give us uncomfortable moments, but it will teach us an enormous amount about what is pure and impure in communication. If this is true for the Persepolis work then it is also true for the village. What is going to play to people apparently as far as possible from ourselves is shared references? We are putting to the test the theory that communicating only goes on in the presence of the same language and references. Perhaps so. We may discover we have no communication whatsoever with them. But I personally believe, in that case, that it is because we are not free enough to make it. It is a basic acting exercise for all of us. It will quite simply question whether we can be clear and

Los vecinos de una Villa son invitados a observar una actuación improvisada. Guiados por un actor *rubozi* persa, se desplazan a un pueblo que se encuentra a unos ocho kilómetros de la ciudad de Teherán: Uzbakhi. El encuentro tiene lugar al atardecer: una vez que los lugareños han aceptado la invitación y se han acordado las condiciones, se desenrolla una alfombra y dan comienzo las improvisaciones (Kustow, 2005: 212). Las indicaciones de Brook a sus actores son claras cuando les explica que deben permanecer abiertos y sensibles a lo que ocurre. Aunque no es un pueblo aislado de la civilización, sí es la primera vez que tienen una experiencia de tales características. Un actor persa contratado por la compañía participa de la improvisación proponiendo algunos números provenientes del teatro *rubozi* de características cómicas y desenfadadas. Al término se produce un encuentro con los habitantes de la villa y la mayor parte del grupo queda entusiasmado. No obstante, parece haber una percepción distinta en opinión de algunos de los asistentes occidentales y miembros del grupo que piensan que los persas ven el *rubozi* como un arte poco apropiado para ser representado en una aldea sin un motivo determinado. Creen que los lugareños se encuentran algo resentidos al ver como un grupo de extranjeros invaden su territorio (Hunt y Reeves, 1995: 164). En cualquier caso, esta experiencia contrastará claramente con el estreno de *Orghast* realizado en el festival. La obra se representa para un público burgués y occidental, lleno de intelectuales, críticos internacionales, políticos y diplomáticos. La participación es bastante criticada por algunos sectores de la profesión que no ven con buenos ojos al Sha de Persia al que consideran un gobernante corrupto. Critican la política poco democrática de un líder que ejerce su poder en un estricto estado policial. El crítico y dramaturgo inglés, Eric Bentley escribe en un artículo titulado, *Partisan Review*, que Brook fue, de alguna manera, víctima de una maniobra interesada y que cometió un error al aceptar la invitación del festival¹⁰.

En su defensa, Brook declara:

Hay situaciones en las que rompes relaciones diplomáticas con otro país. Y situaciones en las que, independientemente de lo que sientas con respeto a lo que pasa en el país, mantienes relaciones. Bueno, todos los países en los que trabajo tienen un cúmulo de injusticia social, a la que cada persona se enfrenta o contra la que lucha a su manera, y continúa, al mismo tiempo, con su área de trabajo. [...] Lo que estoy diciendo es que Irán no es un país con el que yo haya roto relaciones. Es un país muy complejo, con características malas y buenas. En realidad se puede decir que hay dos Iranes: un Irán que me da pavor y un Irán de grandes cualidades. Una cualidad positiva es que pudimos hacer esta obra *Orghast*, en Persépolis, dentro de una tradición particular, algo necesario para esta etapa de nuestro trabajo. [...] Si puedo poner el pie en los Estados Unidos, puedo poner el pie en Irán. Y esta es una de las complejidades de vivir en nuestra época.

Peter Brook (*apud* Croyden, 2003a: 68)

En el seno del grupo se respira tensión y discrepancia; tienen sospechas de estar siendo vigilados por el SAVAK, policía secreta del Sha. Este hecho provoca discusiones entre los miembros de la compañía. Algunos mantienen una postura radical y acusan directamente al gobierno, no solo de ejercer un estricto control policial en todo el país, sino de realizar un comercio ilegal con el petróleo

del que se enriquecen personalmente. El dinero no se distribuye de manera equitativa y en beneficio de los intereses de la nación, sino que se aprovechan de él exclusivamente aquellas personas que ostentan altos cargos del poder político. Otras compañías, tanto europeas como americanas, han rehusado participar en el festival por considerarlo corrupto y financiado con dinero ilegal, (*dirty money*, Kustow, 2005: 209). Es cierto que el festival tiene una larga tradición por el que han pasado compañías como las de Grotowski, Joe Chaikin, o Víctor García, algunos de ellos colaboradores de Brook en el pasado y con los que comparte su visión del teatro. Como se sabe, a Brook le parecen más importantes los componentes simbólicos, la situación geográfica de la ciudad de Persépolis y toda la tradición de su cultura ancestral, que el comportamiento del Sha en su gobierno del país contra el que la negativa de participar seguramente resulte una acción inofensiva. Al mismo tiempo, el director cree que, puestos a ser escrupulosos y basándose en el mismo argumento, no sería posible actuar en muchísimos países. Brook declara en este sentido: «Sería una auténtica farsa. No podríamos trabajar tampoco en Francia si supiéramos, como sabemos, que también hay brutalidad y represión policial como hemos descubierto en Irán»¹¹.

Nueve actores persas que trabajan en el espectáculo protagonizan un altercado que provoca un desagradable conflicto. Están convencidos de que se les relega a una participación reducida, utilizándolos únicamente como parte del coro. No les gusta que unos extranjeros realicen experimentos con la lengua de sus antepasados, el *avesta*. Tampoco les hace demasiada gracia ser dirigidos por un director occidental que los utiliza de manera parcial e interesada. El director Geoffrey Reeves, asistente de dirección de Brook, comenta al respecto: «A pesar de sus talentos y habilidades vocales, la mayoría de los actores persas no pudieron lograr ninguna flexibilidad de tono o ritmo, o dar salida a sus emociones dentro de la estricta disciplina de la obra. Después de seis semanas, solo dos podían manejar *Orghast*, el resto era solo coro»¹².

Llegado a este punto, Brook es claro con los actores persas a la vez que contundente en su decisión cuando explica que quien no se encuentre preparado para participar en el coro puede abandonar el proyecto. Tres, de trece, abandonan y deben comunicar su partida al ministerio de cultura. Se quejan públicamente acerca del comportamiento y el trato recibidos por parte del director y su compañía, no obstante el ministerio no toma en serio sus quejas y el incidente no pasa a tener mayores consecuencias. Después de este altercado, Brook reúne a la compañía:

La vida de un grupo no significa que todos somos iguales. Precisamente está basada en la desigualdad. Algunos son brillantes, otros son torpes o ineficaces. El principiante y el actor torpe pueden desarrollar algo que el actor con disciplina y experimentado no podría hacer. Yo no creo en la posibilidad de la democracia artística. Uno reconoce los hechos y las posibilidades de lo que cada actor es capaz de hacer. Esto quizá lleve a que algunos se sientan celosos o resentidos, pero dentro del grupo las emociones cotidianas de la vida deben quedar fuera y someterse a la disciplina del trabajo y evitar por todo los medios que no contaminen la obra.

10. Brook had missed a trick by agreeing to go [...] would have been a small act of political "warfare" (*apud* Kustow, 2005: 209).

11. It would be complete humbug, for us to work in France as though we naively believed that there was no repression or police brutality there, and suddenly discover it in Iran. Iran is not a country that I've broken relations with. It's a very complex country, with good and bad elements. You might say there are two Irans: an Iran that one dreads and an Iran of great quality. One positive quality is that we were able to do this piece, *Orghast*, within a particular tradition, which was a necessary base for this stage of our work... If can set foot in the Unites Status, then I can set foot in Iran (*apud* Kustow, 2005: 209).

12. Despite their talents and vocal abilities, most of the Persian actors were unable to achieve any flexibility of pitch or rhythm, or to find outlets

Uno está al servicio del trabajo común y de la obra. No es posible y no nos podemos permitir que estos problemas vuelvan a surgir en el seno del grupo. Hay que tener criterio de realidad y no dejarse seducir por algunas fantasías y sueños irreales. Hay momentos, como por ejemplo los ejercicios colectivos, en que la participación colectiva es absoluta y nadie destaca por encima de nadie y esto es maravilloso. Pero una vez que los ejercicios han llegado a su fin cada uno tiene su parte en la obra y tiene que interpretar su rol. Entramos ahora en un periodo que requiere muchísima concentración y no hay tiempo para tonterías. El resultado ha sido que hemos perdido tres actores. Es decepcionante, pero no sorprendente. Hemos llegado a un punto de no retorno¹³.

Peter Brook

Orgahst se divide en dos partes. La primera se muestra el sábado 28 de agosto en Persépolis, a los pies de la tumba de Artaterxes, bajo la falda de una montaña en un hueco cortado de forma natural que se extiende en semicírculo. Se realiza una representación al amanecer y otra al atardecer ya que Brook quiere ver la impresión que causa la puesta en escena en dos atmósferas distintas (Helfer y Lonely, 1998: 160). Después hay que trasladarse a otro histórico lugar situado en Naqsh-e-Rustam a seis millas desde Persépolis¹⁴, para asistir a la segunda parte del espectáculo. Durante el traslado surgen problemas debido a la mala organización del sistema de seguridad. El traslado de los espectadores compuesto por unas doscientas personas —a los que se añaden actores, técnicos, los responsables del festival y la reina en persona—, provoca el caos y desborda la capacidad de acción de la organización del festival produciéndose una tensa situación que hace peligrar no solo la continuidad de espectáculo sino incluso la del propio festival.

Para participar del experimento de Brook, el espectador primero tenía que amoldarse al entorno. Eso implicaba una hora de un autobús o coche desde la ciudad de provincias de Shiraz hasta Persépolis. La carretera polvorienta estaba llena de baches, y en el camino había burros, rebaños de ovejas y campesinos. [...] Había niños de ojos negros en cuclillas en las cunetas y mujeres jóvenes mirando tras sus velos. Entonces, de repente, aparecían las imponentes ruinas

for their emotions within the strict discipline of the work. After six weeks, only two could handle *Orgahst*; the rest were chorus material (apud Kustow, 2005: 210).

13. The life of a group is not that everyone is equal: it's based on inequality. Some are brilliant, some are clumsy, and so on. The beginner and the clumsy actor can develop something that the skilful actor couldn't do. I do not believe in the possibility of artistic democracy. One recognises the facts and words to develop what one cannot do. Perhaps you will feel envious, jealous, resentful of someone else. But inside the group one should recognise that all everyday emotions have to be kept out, and —this is the prime discipline— one should rigorously prevent them from ever creeping into the work. One should not pretend to oneself but —and this is the prime discipline— one should rigorously prevent them from ever creeping into the work. Then certain traditional corrupting problems of theatre companies do not have to arise any more. For this ideal working state one needs a great sense of realism, and one must take care not to be seduced by certain dreams. For instance, exercises like those we have been doing —the sticks, *t'ai chi*, etc.— can make a group play rapidly and intuitively together. It's a lovely reassuring feeling: nobody at any moment stands out. Then the exercises come to an end. Now suddenly one will have a lot to do, another a little. The beautiful circle is broken. The strength of mind of each of us comes into question. These principles led to the dramatic situation here. Into honeymoon phase there was no problem. From the day that what are called "parts" were distributed noses were being put out of joint. Last night I called together the Persian group and spoke at length about these things, the condition of our work being that everyone accepts and tackles totally whatever possibilities are offered. The Persian actors had come into the work not knowing about us. Perhaps they had many misunderstandings, thinking it would be something to show to their friends or to improve their status. So I said that things were still in evolution and reminded them that no promises had ever been made to anyone (apud Kustow, 2005: 211). I said that if there was anybody not prepared to do the complex work of the chorus then this was the moment to leave. We are now going into a period requiring total concentration with no time for molly coddling. The result was that we have lost three actors. It is disappointing but not surprising. We have come to a point of no return (apud Hunt y Reeves, 1995: 161-162).

[de] Persépolis. [...] La representación de *Orghast* no se llevaba a cabo en las ruinas, sino en la cima de la montaña. [...] En la cima estaba el teatro de Brook: un espacio abierto enfrente de la gran tumba del rey Artajerjes III. [...] Delante de la tumba estaban sentados los actores en una posición de yoga. Llevaban ropa habitual: vaqueros norteamericanos, túnicas persas, *dashikis* africanos, [...] veinte metros por encima del espacio abierto donde estaba sentado el público, se encontraba un actor iluminado por un foco tenue. Con el torso desnudo, los brazos extendidos, estaba encadenado a las rocas [...] era Prometeo.

Margaret Croyden (2003a: 63-65)

De la crítica aparecida, Andrew Porter, para *The Financial Times*, resalta una *performance* con concierto de música contemporánea y extraños sonidos. «Un espectáculo apasionante y abrumador. El impulso de lanzarse allí mismo, de rodillas, junto a los actores fue difícil de dominar. Lo que podría haber sido simplemente un melodrama, se convirtió en un asombroso acontecimiento. Los amantes del teatro que han sido testigos de la experiencia y han pasado por el fuego de *Orghast*, ya no podrán ser los mismos»¹⁵. Por su parte, Irving Wardle, para *The Times*, relata los cambios de foco durante las escenas, la agitación y efectos sonoros empleados en la comunicación entre los personajes, las morbosas figuras iluminadas de expresión apasionada y los misteriosos y ancestrales sonidos del *avesta* como trasfondo. En definitiva, una experiencia trascendente sobre un escenario natural: el paraje de una montaña¹⁶. Algo más crítico se muestra Ernst Wendt. Escribe en *Theatre Heute*:

Nunca ha visto en el teatro un negocio más decadente: estar en un escenario irreal ante unos cientos de testigos custodiados o mejor dicho vigilados por las armas de la guerra. A los actores se les ha pagado para acallar la realidad entreteniéndolos en largos y prolongados ensayos en favor de un espectáculo cuyo movimiento claramente se encamina hacia la mistificación. El intento de combinar escenario, obra y espectador en torno a un ritual que resultó ser muy artificial. Una maniobra perfectamente camuflada para confundir y crear un tipo de teatro que se hace pasar por lo que no es y que se empeña en despertar a los poderes míticos obviando los detritus de la civilización, queriendo ir más allá de una realidad física, hasta querer alcanzar el espíritu de una pintura abstracta, o un arte puro del teatro. Todo ello mostrado a través de las habilidades formales de la actuación de sus intérpretes¹⁷.

Ernst Wendt

14. a mountain cliff two-hundred yards across and two-hundred feet straight up, which the cruciform tombs of Darius I and II, Xerxes I and Artaserxes I are hollowed the entrances to the burial chambers being 60 feet above the ground (Smith, 1972: 104).

15. Brook's knowledge of contemporary music with its spatial effects, counterpoints of random detail under large-scale control, and free juxtaposition of speech and song (a "concert performance" of *Orghast* would grace an ISCM festival)... Every musician will understand at once the enthralling interest of *Orghast*... the effect was overwhelming... The playgoer who has entered deeply into *Orghast* has passed through fire, and can never be the same again.

When from darkness of Darius's tomb-mouth the solemn shape stepped forth, the effect was overwhelming, and the impulse to fling oneself on one's knees along with the actors became hard to master. What could have been just melodramatic became thrilling and awe-full (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 161).

16. the focus changes from swirling mass effects to luridly illuminated single figures, from impassioned utterance in Creek to the stonily remote rhythms of *Avesta*, from human spectacle to an unearthly stirring into life of the mountain itself (*apud* Kustow, 2005: 214).

17. I have never felt theatre a more decadent business than it was in this unreal setting before a few hundred guests, guarded by military weapons. The actors were paid to obscure reality with their long-rehearsed play, which was a striking example of a movement in the theatre towards mys-

Richard Findlater para *The London Time*, aunque halaga la propuesta, tiene sus reservas: «Lo que vimos y sobre todo lo que escuchamos fue fascinante, hermoso e inquietante, pero su significado era elusivo»¹⁸. También, Henry Pokin, para *The Guardian*, se expresa en términos parecidos: «La obra ofrece grandes momentos, pero no está del todo unificada por un plan inteligible»¹⁹. Y Ossia Trilling, en *Theatre Quarterly*, describe una tentativa impresionante pero no convincente. No obstante añade: «Por primera vez, en mi experiencia, Brook alcanza plenamente sus ambiciones. Logra que su público participe plenamente en la acción a pesar de ellos mismos. Un espectáculo impresionante que nos ha dejado hechizados»²⁰. Y en la misma línea, la periodista Margaret Croyden (2005) escribe:

Orghast tiene una trama no lineal (exceptuando el mito de Prometeo) y pocos personajes reconocibles. Hughes bebía de fuentes antiguas —abstracciones de temas literarios, alusiones a mitos griegos y romanos, rituales zoroástricos y leyendas orientales— y las fundía en un «misterio». El asesinato, la violencia y la autodestrucción, el asesinato de inocentes, la venganza de las mujeres, el conflicto arquetípico entre padre e hijo por la posesión de poder y, desde luego, el sacrificio de Prometeo. [...] Es un evocador poema dramático enteramente escrito con las herramientas de un poeta —la metáfora, la imagen y el símbolo— y enormemente reforzado por los impresionantes contrastes de luz de luna, fuego y oscuridad, todos evocando un ritual antiguo.

Empleando un idioma sin palabras reconocibles, Hughes y Brook obligaban al espectador a escuchar la obra como se escucharía la música, y a mirar la acción como si fuera una experiencia religiosa. El sonido del idioma *avesta* —su cadencia, tono y textura cuando resonaba y retumbaba por todas las montañas— era viril y austero, pero cargado de piedad y sufrimiento humano. Los actores, que hablaban con técnicas vocales totalmente nuevas, producían una sinfonía de sonidos y palabras que subrayaba su composición internacional.

Margaret Croyden

En una entrevista concedida a la periodista Erica Munk, un Brook irritado por los análisis de los críticos y el bombo mediático que se han dado a los aspectos místicos y ritualistas del espectáculo, declara:

Me importa un carajo el ritual, el mito, o el lenguaje universal basado en la fraternidad. Este es un trabajo de una búsqueda seria. Buscamos la calidad en el trabajo, aquello que es irreplicable, que sucede en el instante de un encuentro y que no puede ser mecanizado. Nunca podremos trabajar con este material fuera de aquí, ya que la unidad que hemos intentado conseguir se ha roto y esfumado para siempre²¹.

Peter Brook

tification. The attempt to combine stage, performance and spectator into a union mystical was a highly artificial, over-perfected experiment which will serve to confuse the course of theatre. In seeking to awaken mythical powers below the detritus of civilization, the production had gone so far beyond physical reality that it had reached the radically abstract pint of "pure theatre-craft," formalistic acting (*ib.*).

18. What we saw and above all, what we heard was riveting, beautiful and disturbing; but what it meant, precisely, was elusive (*ib.*).

19. To the unaided observer it does offer some striking moments of theatre, but these... seem not at all unified by any intelligible plan (*ib.*).

20. If in the long run, one forms the impression that what one is hearing is really pretentious gibberish, one may, I think, be forgiven... If I had not been warned in advance, I should altogether have failed to get the literally references... I have been careful not to treat *Orghast* as anything but a tentative search... impressive, but entirely unconvincing.

Here, for the first time in my experience, Brook fully achieved his ambition... to get his audience fully involved in the action, despite themselves... it was breathtaking, spectacularly impressive and on the whole spell-binding (*ib.*).

Orghast es para Brook la consecuencia directa de un trabajo de investigación en el que han tenido la oportunidad de explorar aspectos del teatro que han sido olvidados o dejados de lado por la maquinaria espectacular occidental. No satisfechos del todo por la experiencia en el festival, el grupo, en su viaje de regreso a Teherán, realiza una última actuación a veinte millas de Isfahan, en las ruinas de un antiguo y viejo edificio que es quizá una mezquita, construida alrededor de una villa que cuenta con una población de unas trescientas personas.

Tenemos la responsabilidad de hacer una adaptación interesante. La intención es hacerlo más limpio, sin cambiar nada esencialmente. Sería ingenuo, además de excesivamente laborioso tratar de realizar grandes cambios. Tiene que quedar claro que lo importante no es la historia sino las relaciones que se establecen. De todos modos sabemos que la historia es imposible de desentrañar, por tanto nos centraremos en los aspectos de los que hablo. La tumba hizo algo por nosotros, nos valimos de la atmósfera que provocaba su presencia. Ahora no tenemos ese apoyo y la atmósfera tenemos que crearla nosotros mismos. El coro debe ser mucho más libre, menos estático y ritualista. Pero que quede claro que no lo estamos haciendo algo más sencillo para esta gente de las aldeas. Por el contrario, son un público más exigente que el que teníamos en Persépolis.

La vanguardia no puede ser sana sin la cordura de sus contrarios. Esto es lo opuesto al teatro de Artaud. Cuando ves todos esos rostros expectantes no podemos ignorarlos sin más. Debemos hacer un círculo e incluirlos. El momento Shakesperiano entre la comedia y la tragedia es el único camino posible.

Nunca debemos visitar una villa una sola vez. El único camino de encontrar una forma verdadera es manteniendo el hábito y hacer que el trabajo funcione segundo a segundo. Es un milagro encontrarnos con este tipo de público y actuar sobre una alfombra sin nada más, es el verdadero reto. Es la disciplina más satisfactoria que puedo pensar hoy día. La búsqueda de formas que tengan sentido en un pueblo asiático. Debemos encontrar imágenes claras que comuniquen aspectos básicos. No es una cuestión de que funcionen mejor o peor. Los habitantes de las villas son un público honesto. No son un público sofisticado que espera algo concreto.

El teatro es la forma artística más difícil y despiadada. En toda su historia solo ha habido cuatro o cinco destellos: Esquilo, Shakespeare, Chejov y Beckett... Y por supuesto los miles de momentos de actuaciones olvidadas en los pueblos del mundo²².

Peter Brook

21. I don't give a fuck about ritual, about myth, about universal language or universal brotherhood. This is a work —this sharp emphasis— the defining quality or research work- on one thing. [...] We shall certainly never play this material in this form again anywhere else, because the unity we have attempted here will already have been broken (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 162).

22. We have a responsibility of doing an interesting adaptation. The intention is to make it cleaner without changing anything essential. It would be naïve, and moreover bad work, to present it unchanged. What we have to make clear is not the plot but the relationships. Anyway as we know the story is impossible to tell. The tomb did something for us we used its, atmosphere and presence. Now we have to do it ourselves. The chorus needs to be much freer, less static and ritualistic. But be clear: we are not making it simpler for the village; they are a more exacting audience than we had at Persepolis.

The avant-garde can't be healthy without the total sanity of its opposite. It is the opposite of the Artaud pole. When you see all those expectant, open faces, you can't leave them unfulfilled. You have to make a circle to include them. [...] The Shakespeare moment between comedy and tragedy is the only form.

We should never visit a village once only. The only way to find a true form would be to keep going back to this audience and make it work from second to second. That place was a miracle for us to find, but to do it on a carpet, with nothing else, would be the true test. It is the most satisfying discipline I can think of today, seeking forms that make sense in an Asiatic village. Clear images have to be found. It is not a matter of playing up or down. The villagers are an honest audience, not like a sophisticated one, who what's expected of them.

All the question have been put. Theatre is the most pitilessly difficult form. It is often forgotten. In the history of formal theatre there may have been four or five flashes. Aeschylus, Shakespeare, Chekhov, Beckett... and of course all that thousands of moments of unsung, unscripted performances in villages across the world (*apud* Helfer y Lonely, 1998: 172).

1 de diciembre de 1972

VIAJE A ÁFRICA¹

Centro Internacional de Investigación Teatral
Argelia, In salah, Tamanrasset, Agades, Zinder, Kano, Jos,
Oshogbo, Lagos, Cotonou, Dahomey, Niamey, Gao

EQUIPO

Peter Brook (Director) Mary Evans (Asistente de Brook) / Katsuhiko Oida (Actor) / Andreas Katsulas (Actor) / Natasha Parry (Actriz) / Bruce Myers (Actor) / Helen Mirren (Actriz) / François Marthouret (Actor) / Lou Zeldis (Actor) / Sylvain Corthay (Actor) / Miriam Goldschmidt (Actriz) / Malick Bagayogo (Actor) / Elizabeth Swados (Compositora) / Esposa de Bagayogo (Médico) / Bob Applegarth (Manager) / Marva Katsulas (Cocinera) / Daniel Charlot (Observador del Gobierno) / Mary-Ellen Mark (Fotógrafo) / Ted Hughes (Poeta y escritor) / John Heilpern (Escritor y periodista)

ADEMÁS

Cinco técnicos de rodaje, guías de expedición y
un equipo de especialistas de la firma Minitreck

África es «lo desconocido. África ha sido despreciada, considerada primitiva por Occidente. Los africanos tienen una cultura riquísima y una religión profunda, el animismo, que tampoco es respetada porque está basada en la naturaleza».

Miguel Ayanz (2010)

Desde los primeros trabajos en París y después de la experiencia en Persia, el CIRT aborda uno de sus más importantes retos: viajar varios meses (desde diciembre 1972 hasta febrero 1973) por el interior del continente africano al encuentro de culturas primitivas con el objetivo de hallar las raíces de la comunicación entre los seres humanos. Brook declara: «Vamos a África a finales de año con un material a medio hacer. Estamos abiertos a lo que pueda suceder y modificaremos nuestros materiales de acuerdo a ello. De tal forma que iremos evolucionando con el propio transcurrir del viaje. Teóricamente tiene que ser todo lo contrario a lo que es en occidente un teatro comercial»². Se dirige ahora a los integrantes del grupo antes de su partida:

Hay dos mundos, el mundo de la vida cotidiana y el mundo de la imaginación. Cuando los niños juegan, pasan naturalmente de uno a otro. En África esto sucede con mucha facilidad, el

1. Para una completa y detallada información de la aventura africana del CIRT, remitimos a los interesados al libro del escritor y periodista John Heilpern: *The Conference of the Birds - The Story of Peter Brook in Africa*, Editado por Routledge, Nueva York.

2. We're going off to Africa at the end of the year with material which will be only half formed. But we're then, with Ted Hughes, going to be developing and developing, very much influenced by the fact that if one of the villagers gets up and walks out, we're to rewrite, we're going to re stage, and we're in fact going to be evolving our material exactly according to principles I've lived through in what is something which theoretically has to be totally rejected —the awful commercial theatre (apud Hunt y Reeves, 1995: 176).

mundo cotidiano se mezcla continuamente con el imaginario. El teatro debe ser un encuentro entre estos dos mundos. Sin embargo a través de las cortinas y los efectos los separamos sin darnos cuenta, como si uno no tuviera nada que ver con el otro. Esta es una costumbre equivocada y malsana. Una relación sana es en la que coexisten de manera flexible. Y que coexistan de una forma artística es lo que hace que un adulto pueda encontrar su camino a la infancia que ha perdido. El teatro consiste en ver la escena en el plano real y el imaginario a un mismo tiempo. Ambos responden a la vez en una armonía perfectamente natural.

En África tenemos la esperanza de encontrar tales audiencias que no están interesadas por las respuestas correctas. En África tienen un concepto del teatro en su totalidad, muy cercano al movimiento de la vida perfectamente representable en la escena con el uso de la imaginación. Un público de Londres o Nueva York, puede, en definitiva, ser fácilmente engañado o embaucado, no así esta clase de público. Por eso hemos venido. Buscamos una respuesta viva y espontánea, pura, no mediada por prejuicios o convenciones. Este público tiene la libertad de levantarse o quedarse. Buscamos la comunicación entre humanos, la sustancia de la vida real³.

Peter Brook

Y continúa:

Salimos de Argelia, atravesamos el Sahara hasta llegar al norte de Nigeria y allí, en Agadès, nos quedamos una semana. De allí bajamos al sur de Nigeria, a un lugar llamado Zinder, y atravesando la frontera llegamos a Kano. Después fuimos al centro de Nigeria a Jos, que está ubicada en la meseta de Benín. Desde allí atravesamos Nigeria rumbo a Ifé, donde se halla la universidad, bastante cerca de Lagoe, y enseguida llegamos a Cotonou, en Dahomey, donde vimos el mar, lo cual hizo que todos saltáramos de los Land Rovers para ir corriendo a zambullirnos, completamente vestidos. [...]

Desde Cotonou atravesamos Dahomey para llegar a Nigeria otra vez, a la capital, que se llama Niamey; luego seguimos rumbo al norte, cruzando parte de Malí y Gao, para luego volver a atravesar el Sáhara por otra región y así regresar a Argelia.

Peter Brook (1987a: 196-197)

3. There are two worlds, the world of everyday and the world of the imagination. When children play, they pass quite naturally through the two worlds all the time, so that at one moment a child can hold a stick and pretend it's a sword. At one moment you can tell him to drop that stick and he respond to that. At the same time you can tell him to drop that sword and he respond to that. The two worlds coexist. In most societies, particularly in Africa, the imaginary world and everyday world intermingle. The theatre should be the meeting place between these two worlds. But in the theatre of illusion —the theatre of curtains and scenery and seats— the curtain goes up and supposedly there is the world of imagination, and then the curtain goes down and we are all back into the everyday world as though the everyday world has no imagination and the imaginary world has no every day. This is both untrue and unhealthy.

The healthy relationship is the coexisting one. And the coexisting one in artistic form makes it possible for an adult to find his way back to what every child knows unaided. Which brings me to a single example: if you put a cardboard box in front of an audience and the audience can see it is a cardboard box and a poetic object, they are seeing this in a double light. They are seeing it on an imaginary plane and on a real plane, and they respond to both simultaneously, letting whatever responses that have be perfectly natural.

In Africa we hope to find such audiences —audiences that are unconcerned with "correct" responses. In fact, in Africa, people have no conception of theatre at all, but they are very close to the everyday movement of life and imaginary world is well. A sophisticated audience in London and New York can be very bluffed —and that's one of the reasons we're doing experimental work elsewhere. What we want is the lively response of an audience which, if it's not satisfied with what it sees, gets up seconds later and leaves. And that is what we are going to Africa to meet. We are looking for what is really human, what is the real substance of life (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 176-177).

Después de cruzar parte del árido desierto del Sáhara, Brook y su equipo llegan a un oasis en In-Salah, antigua ciudad amurallada, a quinientas millas desde Argelia:

Fue nuestra primera actuación, que se convertiría en el momento más emocionante de todo el viaje. [...] Era de mañana: había un pequeño mercado funcionando, y yo de repente dije: «¡Hagamos aquí mismo nuestra primera función, ya!». Y todos aceptaron la idea porque les gustaba el lugar.

Bajamos de los coches, desenrollamos nuestra alfombra, nos sentamos y en un abrir y cerrar de ojos teníamos público. [...] Era lo absolutamente desconocido, no sabíamos qué podíamos comunicar y qué no. Después descubrimos que jamás había ocurrido algo así en ese mercado. Jamás había llegado allí ningún actor ambulante, ni mucho menos se había allí ningún precedente. El sentimiento que predominaba entre nuestro público era el de una simple y total atención, de la entrega más absoluta, de un entendimiento instantáneo. Eso que, quizás en apenas un segundo, modifica radicalmente en el actor su noción de lo que debe ser su relación con el espectador.

No hicimos mucho; apenas improvisaciones fragmentarias. La primera la realizamos con un par de zapatos. Alguien se sacó un par de botas enorme, pesado y polvoriento que había usado durante toda la travesía del desierto, y las coloqué en medio de la alfombra. Este mero hecho ya constituyó de por sí un momento muy intenso; todos se quedaron mirando absortos esos dos objetos tan cargados con tantos significados. Y enseguida fueron sucediéndose las improvisaciones individuales con las botas, a partir de una premisa común: primero no había otra cosa que la alfombra —o sea, no había nada—, después apareció un objeto concreto. Y la aparición de ese objeto no surgía de algo pensado o preparado de antemano, más bien en ese momento era como si tanto los actores con el público vieran ese objeto por primera vez. A través de esas botas pudo lograrse una singular relación con ese público, de manera tal que lo que se generó fue compartido a través de un lenguaje común. Estábamos actuando con algo que era absolutamente real para todos, de allí que las cosas que surgieran y el uso que de ellas se hiciera se convirtiera en un lenguaje inteligible.

Peter Brook (*ib.*: 198)

La aventura coloca al grupo ante una difícil situación, lo expone a complicadas situaciones de convivencia. El grupo realiza un verdadero viaje iniciático por las sendas de un continente misterioso. En París han preparado pequeños esquemas para sus improvisaciones, los denominados juegos sin palabras, *wordless plays*: *The Shoe Show*, *The Ogre Show*, *The Bread Show*, etc. inventados por el propio Brook y por otros miembros de la compañía: Heilpern, Huges o los mismos actores (Kustow, 2005: 216). Son variantes del trabajo realizado con las cajas de cartón: *Box Shows*. El trabajo consiste en realizar improvisaciones jugando con diferentes objetos y las posibles variantes en las que se puede transformar, ofreciendo de esta manera un sin fin de diferentes situaciones dramáticas. Peter Brook ofrece un ejemplo:

Una caja es un objeto no poético del mundo cotidiano. Pero también es un objeto con un millón de posibles identidades. Puede ser lo que ocultas, lo que guardas en su interior, lo que proteges... Es una buena prueba para los actores y para la imaginación de los espectadores. Si una caja comienza a moverse desde un lado del escenario hacia el centro y se para, toda la

audiencia queda capturada por su movimiento a la expectativa de lo que va a ocurrir. Es una respuesta natural que llama a la curiosidad. La experiencia puede despertar emocionalmente cosas distintas en cada espectador o en cada audiencia. A su vez la audiencia también quedará contagiada por el sentimiento mayoritario⁴.

Peter Brook

Sumergidos en el corazón de África, con una alfombra como elemento que limita el espacio de actuación, el grupo toma contacto con los habitantes de los poblados con la simple intención de lograr una comunicación verdadera a través del teatro. «El viaje era un implacable despojarse de las fachadas y defensas de cada persona. [...] El actor no necesita replicar; lo que anima sus acciones continuamente son sentimientos invisibles» (Brook, 1998a: 237).

El modo más sencillo de iniciar una actuación era presentarnos tal como éramos, de modo que ahora tomábamos el primer contacto cruzando simplemente la alfombra, mostrándonos a nosotros mismos como espectáculo. [...] Si nos hubiéramos sentado sonriendo, estrechando manos, regalando cosas, mostrando benevolencia, podría haber pasado un año y no haberse roto barrera alguna. Pero una función de teatro es una acción poderosa; tiene efecto en todos los presentes. La imagen se desvanece, pero algo ha quedado abierto.

Peter Brook, (1998a: 236)

Por momentos, muchas de las improvisaciones resultan mediocres al estar faltas de energía e imaginación. A veces ocurría una repentina falta de dinamismo dentro de la estructura o entre una actuación y otra debido a multitud de factores.

El primer periodo [...] fue para nosotros como aprender a tocar un instrumento nuevo. No teníamos absolutamente ninguna experiencia previa para guiarnos: [...] ¿Cuál es la mejor manera de reunir público? ¿Cuál es el mejor momento del día para hacerlo? ¿Qué pasa si la gente resulta ser demasiado poca? ¿Qué pasa si son demasiados, y por cuánto tiempo se podrá continuar así? ¿Hay que continuar? ¿Se puede parar? ¿Se puede esperar?

Con respecto a los actores, nada fue tan positivo para ellos como la quietud y el silencio del público africano. [...] Descubrimos ciertas leyes numéricas: que cuando había demasiada gente, la agitación era constante. [...] También descubrimos que habíamos preparado toda clase de fragmentos, pequeñas situaciones y extractos de material, no necesariamente para utilizarlos, pero sí para no encontrarnos de repente con que no teníamos nada preparado, [...] de inmediato comprendimos que cuanto más nos lanzábamos a una actitud de riesgo total, preparados para cualquier cosa pero sin tener la menor idea de lo que íbamos a hacer, que cuanto más libres

4. A box is an ordinary unpoetic object of the everyday world. But a box is also an object that has a million identities. I can be what you cherish, what you guard, what you protect, what you preserve something in, what you hide in, what protects you. It is a good test for the actors as well as the audience's imagination. A small box slowly moved from the side to the middle of the area as though by itself; in fact you couldn't tell if there was a motor inside or what. Everyone's attention was caught. When the box stooped in the middle of the space there was a moment's pause and then the box started breathing. There was a person in it. Now when 500 people are looking at a cardboard box that is breathing, they very thing that I'm talking about is taking place. The audience is not told anything specific, nor is it told how to respond. It can sense a strangely poetic thing —it may find it funny or sad. In this case everyone was surprised and yet full of laughter (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 175).

nos proponíamos estar, cuanto más nos apartábamos de cualquier estructura o idea previa, mejores eran los resultados que obteníamos.

Pero entonces, cuando algo había funcionado, tratábamos de repetirlo [...] y el resultado que obteníamos no era bueno. Era muy difícil que llegáramos a un punto en el que se sentía que entre nosotros y el público se alzaba una barrera, y ello era debido a que nosotros, de repente, estábamos confinados dentro de la forma.

No hacía falta tener una concepción formal del teatro. No había nada que preparar. No había que saber qué era actuar o que hay algo que se llama teatro, porque allí estaba ese primer nivel. [...] Y así fue como comprendimos cuántas cosas da uno por supuestas.

Peter Brook (1987a: 199- 205)

En otros momentos de las improvisaciones se producen situaciones que provocan acontecimientos asombrosos a los que Brook denomina momentos privilegiados: un profundo contacto que remite a las raíces de un verdadero acto de comunicación. Uno de estos momentos tiene lugar una noche en el que el grupo es invitado a participar en la ceremonia de un funeral durante su viaje a la ciudad de Gboko a Ife, en Nigeria. Improvisan canciones y comparten danzas en honor al rito que se celebra con motivo del funeral. La emoción de los participantes es clara y verdadera. Además se produce en una situación ajena en principio para ellos; algo excepcional y extraordinario que Brook denomina experiencia parateatral. Explica el director que la conexión se produjo a través de la emoción y no a través del lenguaje de las palabras. Esto indica que el ritual es capaz de unir a los seres humanos, que existe un significado profundo más allá de las palabras que llega a través de un acto ceremonial: la danza, el canto, los ritmos de los timbales... Brook está convencido de que el grupo ha liberado con sus acciones algo que nunca había presenciado anteriormente en ninguna representación de ningún teatro del mundo (Williams, 1988: 207).

A medida que el viaje avanza, se introducen nuevos elementos en las improvisaciones como por ejemplo las *birdsongs*: improvisaciones que consisten en efectuar sonidos de distintas familias de pájaros, un trabajo que forma parte de las investigaciones iniciadas en París. La investigación proviene de una secuencia de poemas compuesta por Ted Hughes a petición de Brook y que forma parte de los primeros pasos de lo que más adelante será *The Conference of the Birds* (Kustow, 2005: 217), espectáculo basado en un poema sufí, que tendrá su culminación en una actuación informal fruto de un encuentro en los Estados Unidos, y en su posterior estreno en el Bouffes du Nord, en París.

Los directores Albert Hunt y Geoffrey Reeves, críticos con el director inglés, opinan que Brook utiliza África y la idea que tiene de los africanos como una teoría en la que colgar y justificar sus experimentos teatrales, es decir, Brook adapta la experiencia y utiliza los argumentos convenientemente para que encajen dentro de los parámetros de lo que entiende como sus propios descubrimientos (Hunt, 1998: 185). Argumentos que hablan de la inocencia y el alma pura de los sentimientos de los africanos, su falta de condicionamientos y de prejuicios y su respetuoso silencio, son para Brook razones que le indican donde encontrar las raíces de un mundo no contaminado en el que la conciencia puede ser reestructurada. En este sentido, el psicólogo John Shotter explica lo siguiente: «Lo que Brook olvida, y esta es una omisión importante, es que las personas no evalúan sus circunstancias y sus acciones, evalúan sus evaluaciones y eligen como desarrollarse entre las posibilidades que ofrecen los tipos de comportamientos evaluados, valorando entre lo que quieren o no quieren ser y entre lo que deben o no deben ser. Además, estas evaluaciones de las evaluaciones

se transmiten a través de la lengua y articulan a la vez que formulan todo un abanico de aspectos morales, éticos y estéticos que se insertan en las instituciones»⁵. Por su parte, Hunt y Reeves concluyen que los experimentos de Brook en busca de un lenguaje universal anterior a la propia cultura se encuentra divorciado de las estructuras sociales establecidas en el corazón de la gente con la que tratan de comunicarse y por lo tanto la comunicación solo puede producirse en niveles muy primarios, pobres y limitados. Y se preguntan si el viaje a África de Brook, su peregrinación por tierras remotas, le ayudan realmente a encontrar lo que con tanta ansia anda buscando: una forma menos muerta de teatro (*ib.*).

Durante el viaje de Brook por el continente africano se produce un gran éxito comercial de *A Midsummer Night's Dream*, que funciona a pleno rendimiento en una gran gira internacional por occidente. En enero de 1971 se estrena en Nueva York en el Billy Rose Theatre, con producción de David Merrick. Al término de su temporada en Broadway, un joven productor, Harvey Lichtenstein, solicitará a Merrick que se estrene en Brooklyn⁶. *A Midsummer Night's Dream* se representará así en la Brooklyn Academy of Music (BAM), un centro considerado como espacio de vanguardia en el que se realizan propuestas que llevan la etiqueta de nueva ola (*next wave*) y en el que actúan artistas de reconocida trayectoria, como Philip Glass o Laurie Anderson.

5. What Brook misses, and it is his most important omission, is that people do not just evaluate their circumstances and actions, they evaluate their evaluations, and choose between them to the extent that they accord with (or not) the kind of person they felt they want (or ought) to be. And furthermore these evaluations of evaluations are done linguistically, and involved formulations or articulations of moral, ethical, aesthetic institutions (*apud* Hunt, 1998: 186).

6. When your run is finished, could we have the show in Brooklyn for a final two weeks? (*apud* Kustow, 2005: 217).

Julio de 1973

VIAJE A LOS ESTADOS UNIDOS

California,
Colorado, Minnesota, Nueva York
Centro Internacional de Investigación Teatral

El teatro campesino fue el ala cultural del United Farm Workers, un teatro popular cuyo material de dramatización venía directamente de las experiencias y los problemas de su audiencia, situada principalmente en los valles centrales de los campos de frijoles del centro de California. Su misión era política y su fuerza motriz era impulsada por Luis Valdez, quien empezó como agitador y acabó en Broadway¹.

El CIRT viaja a California y mantiene un encuentro con Luis Valdez y el «Teatro Campesino», en lo que viene a ser el tercer experimento del programa planificado por el grupo. El «Teatro Campesino» es una compañía formada por emigrantes mexicanos creada para ayudar a hacer frente a los problemas que surgen en su lucha por labrarse un futuro en los EE. UU. El teatro que practican es por tanto un acto de resistencia, una vía con la que expresar y sostener la fuerza que les permita paliar la explotación y el maltrato que sufren debido a su condición de inmigrantes. Estos trabajadores-actores se hacen llamar a sí mismos chicanos. Su lucha política se alimenta de la ideología de César Chávez, activista político cuyo discurso se centra en los problemas laborales de los inmigrantes. Anima en sus mítines a los inmigrantes para que luchen por sus derechos. Por su parte, Luis Valdez ha realizado su aprendizaje con el grupo teatral San Francisco Mime Troupe, que lleva a cabo lo que se denomina un teatro instantáneo que tiene la intención de provocar un impacto directo sobre su público. Actúan en cualquier rincón, esquina, parque o plaza de la ciudad. En 1965, Valdez se une a Chávez para realizar sus «actos campesinos» de urgencia, en los que se demandan derechos para los trabajadores y se hacen públicos los abusos cometidos contra los inmigrantes. Estos actos teatrales se componen de representaciones públicas que van acompañadas de baile y música (Kustow, 2005: 219). Brook conoce a Valdez en el Festival Internacional de Teatro de Nancy y queda fascinado por su trabajo (*ib.*: 219). Más allá de su faceta reivindicativa, a Brook le interesan otros aspectos del «Teatro Campesino», sobre todo las cuestiones étnicas y sus rasgos culturales impregnados de los sueños y la magia de los pueblos primitivos: el idioma, las canciones, los mitos, los cuentos y las leyendas sobre la vida y la muerte de los indios americanos, que se mezcla con la influencia cristiana adquirida durante la colonización. Este deseo de querer hallar y mostrar lo invisible de la ceremonia teatral y determinados aspectos de la experiencia humana, es el punto de encuentro con Valdez. Los dos grupos se reúnen en California y realizan un intercambio. A partir de aquí se abre un espacio de exploración común a base de ejercicios e improvisaciones. Es el texto del poema *The Conference of the Birds*, el hilo conductor de un trabajo que cristaliza con su puesta escena (Kustow, 2005: 219). Se organiza una versión del poema, con una dramaturgia cerrada para mostrar una actuación en una granja situada en la localidad de

1. *El Teatro Campesino* was the cultural wing of the United Farm Workers union, a popular theater that took its material directly from the lives of its audience in the bean fields of California's central valley. With a pointed political mission, the theater, and its driving force Luis Valdez, went from agitprop to Broadway (Heyward, 2008).

Delano, California, donde el grupo de Teatro Campesino tiene su sede. El público se compone en su mayoría de trabajadores inmigrantes huelguistas del sindicato United Farm Workers. El director de teatro norteamericano Michael Wilson, testigo del encuentro, explica:

El Simorgh se convirtió en el trueno de la bandera de la unión y el viaje de los pájaros en la lucha de la causa. La unidad se hizo unión. El público era muy cosmopolita: portugueses, chicanos, árabes... La rutina de su apertura fue un acontecimiento en el que todo el mundo hablaba una lengua diferente. Fue brillante y fue aceptado rápidamente por la muchedumbre. El viaje y el Simorgh eran descritos como referencias a la huelga iniciada por la unión de trabajadores. Se añadió un nuevo elemento que consistía en un coro que estaba integrado por todos aquellos que no intervenían directamente en la acción que estaban liderados por Helen Mirren. Peter dijo que había sido una de las mejores actuaciones que había visto en su vida².

Michael Wilson

El resultado, como puede observarse por las declaraciones de Wilson, es de gran satisfacción para todos los asistentes. La sensación de haber conseguido un intercambio profundo culminado con la representación final de *The Conference of the Birds* colma y satisface todas las expectativas. Han sido ocho semanas de convivencia: improvisaciones, juegos, cantos, música, celebración e incluso historias de amor. *The Conference of the Birds* no solo significa un viaje hacia lo más profundo del espíritu, sino que da sentido y constituye la forma real de los objetivos del grupo. La representación ha sido un verdadero acontecimiento, una mezcla en un mismo acto escénico de las más ricas y variadas experiencias.

El grupo viaja ahora a las montañas de Colorado, en Aspen, donde son acogidos por el Instituto de Estudios Humanísticos (Institute for Humanistic Studies). Desde aquí se mueven a *Onigum*, Minnesota a la reserva india de Chippewa, donde comparten una semana de experiencias diversas con los indios nativos americanos del Teatro Esemble y los miembros de la tribu india Nez Percé. Se intercambian códigos culturales y se comunican a través del lenguaje de signos que los actores del grupo han aprendido en París en su encuentro con el National Theatre of the Deaf. Finalmente bailan, cantan y se organiza un poderoso ritual bajo la luz de las estrellas a orillas de un lago.

Viajan a Connecticut y después el grupo se traslada al condado neoyorquino de Brooklyn. Aquí realizan seis semanas de residencia en la Harvey Lichtenstein's, Brooklyn Academy of Music (BAM). Durante el día se realizan demostraciones de ejercicios y juegos y se comparten clases maestras (*masters class*) con otros profesionales de las artes escénicas. Este intercambio directo con miembros de otras compañías, por la tarde y por la noche se convierten de nuevo en improvisaciones a través de textos del poema *The Conference of the Birds*. De manera regular, salen a la calle para poner en marcha los *carpet plays* y actúan en plazas, esquinas, museos, iglesias, gimnasios, etc., ante todo tipo de audiencias.

Trabajamos con situaciones que no están preparadas combinándolo con una pieza preparada que juega el papel de comodín. Esta pieza comodín sirve para recordar a la audiencia que aquello que ven es admirable y lograr así un que la representación tenga un mínimo interés.

2. The Simorgh became the thunderbird of the Union flag; the journey became the struggle of La Causa. Unity became union. The audience was remarkably cosmopolitan: Portuguese, Chicanos, Arabs, even two Sikhs. The opening routine, an argument in which everyone speaks a different language, came off brilliantly and was immediately grasped by the crowd. The journey and the Simorgh were described with reference to the *Huelga* and the Union. Felix was a Ridiculous Farmworker, Andreas a Grower. A new element had been added: a chorus, made up of all the players not directly involved in the plot, led by Helen Mirren. Peter thought it had been the best performance ever, a real beginning (*apud* Kustow, 2005: 220-221).

En el primer caso salimos al encuentro de la vida. Aquí no sirve lo que llevas preparado, ya que debemos amoldarnos a lo que sucede en la propia vida de la calle. Al no preparar nada, uno puede responder libremente a los acontecimientos. Ocurren muchos momentos inesperados y situaciones asombrosas, no obstante nunca es una experiencia totalmente satisfactoria teatralmente hablando. La formación de un actor es como la de un samurái: puede durar años para confrontarse naturalmente a una situación inesperada. La única regla es que uno nunca está preparado del todo para responder de una manera completa³.

Peter Brook

La experiencia en Brooklyn concluye, de nuevo, con la escenificación de *The Conference of the Birds* en tres escenificaciones que abordan diferentes puntos de vista que intentan provocar lo tosco, para trascender hacia lo sagrado.

En nuestra última noche en Brooklyn [...] presentamos tres versiones diferentes. La primera, a las ocho, fue lisa y llanamente teatral: vulgar, cómica, llena de vida. La segunda, a medianoche, fue una búsqueda de lo sagrado: íntima, susurrada, a la luz de las velas. La última comenzó en medio de la oscuridad, a las cinco de la mañana, y finalizó al salir el sol; tuvo la forma de una obra coral, todo ocurría a través de cánticos improvisados. Al amanecer, antes de que el grupo se separara por varios meses, nos dijimos: la próxima vez debemos intentar que todos estos elementos separados se unan en una sola representación.

Peter Brook (1987a: 261)

Esta claridad nunca podría haber surgido aplicando ninguna teoría, solo ha sido posible a través del trabajo práctico surgido de un encuentro real. El trabajo solo adquiere sentido cuando todo nuestro talento y habilidades no están al servicio del ego del actor, o incluso el grupo, o de un buen trabajo. La imaginación, el humor, el entusiasmo, la energía que surge de la pasión, deben estar al servicio de algo más, eso que en el papel se llama *The Conference of the Birds*⁴.

Peter Brook

3. We have a-situation which-is-not-prepared-at-all, and one which is highly prepared. In the latter case, it is as if a glass box surrounds the performance for the audience to admire, or forget themselves completely and become one with what happens: a total experience, an astonishing level of experience.

In the first case, however, one is going out where life is happening anyway. One can't cheat: almost always what is prepared ahead of time in such cases ends by negating the actual living conditions and creating that glass box. By not preparing at all, one can be open to seize the current, ride the wind, deal with the forces that are there at that time and only at that time. There are unexpected surprises, involvement in the life-flow itself. But the chances of higher quality become even rarer in this situation than usual. There may be a current of feeling running between audience and actors, but not usually a "great" performance. So neither pole is complete, neither is truer or realer than the other. [...]

The training of an actor is like that of a samurai: it may last for years and lead up to one sudden confrontation. The only rule is that one is never prepared for the situation one rally meets (*apud* Kustow, 2005: 222).

4. If we had touched the quality of this night's performances one month ago, two months ago, three months ago, it would have been a spring-board for something ever more. But things are only exactly what they are; what's important is that we've finally touched it. This clarity could never have arisen through theory, which is at best a basis, a link, a help. The quality which informed the night's performances could only have arisen through real experience.

The work becomes meaningful only when all our talents and skills are to serve something other than actor's ego, or even the group, or good work. Imagination and humour, excitement, energy and passion must be devoted to something more: this thing which is called, on paper, *Conference of the Birds*. This is when theatre takes on the promise of something real, when it becomes more than just poor thing to get involved in (*apud* Kustow, 2005: 223-224).

En el viaje el grupo ha puesto en pie un teatro sin casa con tan solo una alfombra como escenografía que crea un espacio en cualquier parte para improvisar ante un puñado de espectadores que están decididos a compartir la experiencia de un encuentro. Brook y su grupo han practicado una forma radical de teatro fuera de los circuitos comerciales, una situación ideal dónde han podido emplear el tiempo necesario para investigar y descubrir el significado de la palabra «Teatro». En palabras de Michael Kustow, Brook:

Ha puesto en duda el lenguaje del teatro y ha despojado a Shakespeare de su santidad y excavado en el corazón de mitos desconocidos. Ha improvisado todas las formas imaginables de situaciones dramáticas y se ha abierto a las experiencias de innovadores del teatro como Grotowski o Joe Chaikin. Ha explorado el lenguaje cinematográfico bajo la luz de la escena teatral y viceversa. Ha puesto a prueba al teatro a través del corazón y ha explorado sus conflictos políticos y los asesinatos en masa llevados a cabo por el ser humano. Ha redefinido la expresión de la locura y la magia del espíritu a través de los sueños que ha plasmado sobre la escena⁵.

Michael Kustow

Estos viajes por distintas partes del mundo ha proporcionado al grupo distintas experiencias: un «teatro sagrado» representando *Orghast* en un escenario mítico; un «teatro tosco», actuando en pueblos y aldeas; un «teatro inmediato» y libre, en sus intercambios en el continente africano; y un «teatro político», en su encuentro con los chicanos del grupo de Valdez, donde han saboreado el amplio y variado repertorio de la cultura nativa americana, sus escenarios y sus gentes, para terminar en Brooklyn poniendo en práctica todo el aprendizaje. Es el momento de regresar a su sede de París. Ha llegado la hora de la confrontación con un público occidental en un espacio cerrado donde los espectadores pagan su entrada para ver un espectáculo. En opinión de Brook, el mayor reto que tiene enfrentarse a un público convencional proviene de la dificultad de combinar lo tosco con lo sagrado. La risa es muy importante pero puede abaratar la calidad y el sentido del espectáculo convirtiéndolo en algo frívolo y vulgar. Cómo atravesar la barrera, cómo se transita de uno a otro lugar, cómo entender que cuanto más hondo es el significado, más ligero es el modo. Encontrar el secreto de una transición así se convierte en el objetivo prioritario de la compañía. «Una vez más, pude ver que las decisiones no se toman; brotan cuando se abre paso a través de las nubes de nuestro anhelo algo más esencial que nuestras propias ideas» (Brook, 1998a: 253).

5. He had questioned language in theatre, he had stripped Shakespeare of his sanctity and dug into unfamiliar myths; he had improvised in every way conceivable, and opened himself to powerful innovators, such as Grotowski and Joe Chaikin; he had measured film language in the light of stage expression, and vice versa; he had thrust theatre into heart of urgent political conflicts and mass murder; he redefined the expression of madness and magic, spirit and dream on the stage (Kustow, 2005: 221).

15 de octubre de 1974

TIMON D'ATÈNES
(TIMON OF ATHENS)

AUTOR: William Shakespeare
ADAPTACIÓN AL FRANCÉS: Jean-Claude Carrière
París: Théâtre Bouffes du Nord
Madrid: Festival de Otoño

—

Gran Premio Dominique
Premio Brigadier a la mejor puesta en escena
Premio de la Crítica, París 1975

Director: Peter Brook / **Asistente de dirección:** Jean Pierre Vincent /
Escenografía y vestuario: Michael Launay

ACTUACIÓN

**François Marthouret / Malick Bagayogo / Maurice Bénichou / Gérard Haillou /
Michèle Collison / Christian Crahay / Paul Crauchet / Jean Dautremay /
Miriam Goldschmidt / Jean-Louis Hourdin / Andreas Katsulas / Alain Maratrat /
Bruce Myers / Katsuhiko Oida / Alain Ollivier / Jean-Claude Perrin / Alain Rimoux /
André Weber / Jean-Paul Wenzel / Clémentine Amouroux**

1975

REESTRENO

París: Théâtre Bouffes du Nord

Hay muchos modos de acercarse a la relación entre escenario y público. Para Artaud, el actor es la víctima que está en la hoguera haciendo señas desesperadamente a través de las llamas. Para Grotowski, el actor es un mártir con el que el espectador no puede presumir que se va a identificar; tan solo puede ser testigo, con sagrado respeto, del valor de un héroe y del sacrificio que se le ofrece como regalo. Samuel Beckett me confesó una vez que para él una función era un barco que zozobra lejos de la costa mientras el público mira sin poder hacer nada desde los acantilados cómo se hunden los gesticulantes pasajeros. Pero nuestros tres años de vida errante habían sugerido un acercamiento distinto. Nos habíamos acostumbrado a encontrarnos con el espectador en su propio terreno, tomándolo de la mano y echando a andar para realizar juntos una exploración. Por esa razón, nuestra imagen del teatro era la de contar una historia, y el propio grupo representaba a un contador de cuentos con muchas cabezas.

Peter Brook (2003: 251-252)

Micheline Rozan ayuda a Peter Brook para encontrar el lugar perfecto donde instalarse en su regreso a París. Donde se unen el Boulevard de la Chapelle con el Boulevard Rochechouart se halla un teatro en ruinas llamado Bouffes du Nord. Inaugurado en 1876, el teatro ha tenido una errática vida pasando

por diferentes estilos de programación: desde el Music Hall y el café teatro con conciertos, a representar grandes dramas de Lugné-Poë y obras de Ibsen. Cerrado durante las dos guerras mundiales, reabre sus puertas en 1952 y al no obtener el éxito deseado cierra de nuevo hasta alcanzar un estado ruinoso. Pero una vez más, el equipo que forman Rozan y Brook logra sus objetivos. Jean-Claude Carrière, acerca de esta alianza entre Brook y Rozan, declara: «La relación entre Peter y Micheline no es como el estándar entre gestor/productor y cliente. Ella es abrupta y asertiva, Peter dulce y suave y mantiene siempre la calma como un Brahmán. Este contraste es lo que les ha ayudado a permanecer juntos. Él nunca podría haber conseguido todo lo que ha conseguido sin la ayuda de ella. No tanto como Brook declara, pero ella tuvo una situación privilegiada y le ayudo, y juntos han logrado hacer historia en el mundo del teatro»¹.

En un intento de salvaguardar la magia, el misterio y el encanto que el teatro posee, las obras de remodelación, que se llevan a cabo bajo la supervisión y el diseño de Georges Wakhevitch, van a respetar la pátina del tiempo. Se ejecuta lo mínimo necesario, lo justo para cumplir con las condiciones de seguridad que exige la ley de espacios públicos².

Junto a Micheline Rozan, Brook se ha convertido en un empresario teatral. Bouffes du Nord mantiene una pequeña subvención de las instituciones francesas (una ayuda anual del ministerio de cultura que comanda Michel Guy, además del millón de francos de donación para su apertura), pero no lo suficiente como para hacer frente a todos los gastos que requiere su funcionamiento. Si las producciones se resienten comercialmente el teatro tendrá que cerrar sus puertas.

El CIRT (*Centre International de Recherche Théâtrale*), pasa a denominarse, CICT (*Centre International de Créations Théâtrales*), más acorde con la intención que tienen tanto Rozan como Brook de producir espectáculos teatrales, dejando claro el propósito de no dedicarse únicamente a la investigación. En palabras de Brook: «la continuidad, el internacionalismo y la investigación»³. Una continuidad que no se separa de su trabajo anterior ni de sus objetivos futuros, todos aquellos que de una u otra maneja siempre han estado presentes en la trayectoria de Brook, aunque a partir de los años setenta emerjan de forma más clara y llamativa.

Marie-Hélène Estienne, agente de prensa de la compañía, colabora también en el proyecto de creación del CICT. Estienne escribe críticas de arte en revistas especializadas y no está excesivamente familiarizada con el oficio teatral, no obstante se une a la compañía con la intención de aprender y ampliar su labor. Observa los ensayos a la vez que ejerce de ayudante de dirección y con el tiempo se convierte en directora de *casting*, dramaturga y traductora, pasando a ser una de las más fieles colaboradoras de Brook (Kustow, 2005: 229). A este equipo de fieles colaboradores se une, también, el escritor, poeta y dramaturgo Jean-Claude Carrière: «Cuando me encontré con él y descubrí lo que estaba haciendo, me dije que esta era el director más famoso del mundo abriendo un camino a las fuentes perdidas de la cultura. Así que le pregunté si podríamos trabajar juntos. Y este fue nuestro primer contacto profesional en el Mobilier en 1970»⁴. Además de Carrière, poco a poco, un equipo de

1. Peter's relationship with Micheline Rozan isn't like the standard one between manager/producer and client. She has a character as abrupt as Peter's is sweet; he always seems suave, calm, a brahman. This contrast has helped them to stay together. He could never have done what he has without her. She didn't always like Peter's shows, but she's been miraculously well placed to help him, and together they made a moment of theatre history.

2. to keep the chipped and discolored walls, the marks of work and history which embodied the soul of the building and finish the seats, exits and entrances just sufficiently to carry an audience and meet safety requirements (Kustow, 2005: 226).

3. continuity, internationalism and research (*apud* Kustow, 2005: 227).

4. When I met him and discover what he was doing, I said to myself, this is the most famous theatre director in the world going back to the sources, to the most basic things. So I asked if I could go along. And that was our first professional contact, at the Mobilier in 1970 (*apud* Kustow, 2005: 229).

interesantes y eficientes profesionales irán conformando un equipo estable, con el que Brook trabajará de forma regular durante la mayor parte de su trayectoria futura.

El Bouffes du Nord inaugura la temporada con *Timon d'Athènes*, de William Shakespeare el 15 de octubre de 1974. La obra trata la vida de un rico ateniense de naturaleza agraciada, que se ve arruinado al ser excesivamente generoso con las falsas amistades. No cae en la cuenta de que los halagos y la admiración que recibe son engaños de aquellos que quieren beneficiarse de su dinero, aduladores sin escrúpulos que lo explotan hasta el punto de poner en peligro sus negocios. Antes de declararse en quiebra, acude y pide ayuda a esos mismos amigos que como era de esperar le darán la espalda. Desquiciado y desesperado ante el callejón sin salida al que se ve condenado sin remedio, acaba maldiciendo a toda la humanidad y abandona todo para irse a refugiar a una cueva donde sobrevive a base de plantas y raíces tal como lo hace el Timón del libro de Luciano de Samosata. Brook declara: «Timón trata de hacer el bien. Es ingenuo incluso quijotesco en su altruismo ilimitado. Rechaza el activismo y adopta una decisión evasiva y se retira de la sociedad. Al no enfrentarse al problema lo elude. Morirá confundido y en soledad. No ha sido un retiro donde encontrar una experiencia trascendente, por el contrario solo hallará aislamiento e incompreensión»⁵.

La idea de montar la obra en francés en vez del original de Shakespeare en inglés es una decisión premeditada del director. Brook no siente las palabras de Shakespeare como ídolos sagrados. Su intención consiste en liberar el espíritu de la obra y averiguar que es efectivo y pertinente a la actualidad que la convoca de tal forma que sea accesible a una audiencia contemporánea (Williams, 1988: 246). Declara: «Por supuesto que en las grandes obras maestras de Shakespeare, como en la tragedia griega, el contenido es inseparable de las palabras. Sin cambias una vocal, cambias la estructura musical. Esta es la razón por la que decidí montar en francés *Timón* y no *Rey Lear*. En *Timón*, el valor musical no es tan importante»⁶.

Es cierto que el texto de *Timón* se encuentra lleno de arcaísmos cuyo análisis se reserva solo a unos pocos especialistas en la materia. La musicalidad de sus palabras no alcanza la majestuosidad, como apunta Brook, de un *Rey Lear*. Tampoco se sabe con exactitud si el texto al que hoy se tiene acceso representa las líneas del original que escribió Shakespeare. Estas y otras cuestiones hacen casi inevitable adaptar la obra para su representación teatral. Con estas directrices, Jean-Claude Carrière, destripa y pule las páginas hasta llegar al corazón del texto y mostrar una versión accesible al público contemporáneo. Centrado en la claridad y la simplicidad trata de despojar al texto de todo sus obstáculos aumentando la tensión dramática. Elimina largos parlamentos y los sustituye por frases cortas y rápidas intervenciones. Logra transportar con éxito la sensualidad de la palabra shakesperiana a las habilidades vocales del grupo de tal forma que parezca que el lenguaje es inventado a cada momento de ser dicho. El objetivo es ofrecer frescura y espontaneidad a la obra adaptando el texto para parezca escrito por un autor contemporáneo. No obstante, Brook pretende que sus actores encuentren las conexiones con el texto de Shakespeare a través de la música y el ritmo de las palabras. La intención se centra en liberar la imaginación del espectador. Aun así, la mezcla

5. Timon tries to do good. When his naïve, even quixotic, approach to free-handed altruism fails, Timon rejects activism and becomes like those who adopt an oriental religion in order to retreat from society, or who resort to alcohol or to drugs to escape their problems. Timon is like people who retreat to a wooden house in the trees, men who pull out of the rat race. He dies in confusion. He has not reached any point of transcendent understanding (Hunt y Reeves, 1995: 216).

6. Of course in the great Shakespeare masterpieces, as in Greek tragedy, the content is inseparable from the series of syllables. When you change one vowel you change the musical structure. It's not for nothing that I chose to mount *Timon* in French and not *King Lear*. In *Timon* in English the musical values are not very important (Hunt y Reeves, 1995: 217).

de estilos y tradiciones, razas y acentos de los distintos intérpretes, provoca que muchas de las partes se vuelvan incomprensibles, aun cuando los actores mantienen, debido al tipo de puesta en escena y las características del Bouffes du Nord, cierta cercanía con su audiencia. Los intérpretes adoptan conscientemente un tono narrativo manteniendo cierta distancia con los personajes que interpretan: «La puesta en escena es esencialmente la narración de una historia que unos intérpretes transmiten a un grupo de espectadores que se han reunido para la ocasión. Se siente, sin duda, la influencia de la experiencia africana»⁷. Los únicos accesorios que utilizan los intérpretes son unos pocos sacos y almohadones que se encuentran distribuidos estratégicamente alrededor de un círculo donde se ejecuta la acción al igual que en los *carpet shows* utilizados en los viajes con el CIRT. Los intérpretes tampoco se ausentan del espacio escénico cuando no intervienen en la acción dramática (algo ya realizado en otras ocasiones), por el contrario permanecen a la espera sentados sobre los cojines distribuidos alrededor de la sala. También existe poca separación, como ya se ha apuntado, entre el público asistente y los actores, que tiene como intención crear un ambiente íntimo con el que establecer un vínculo cercano y directo. También se invita a los espectadores, en ciertos momentos, a que ocupen el espacio reservado para la representación (Hunt y Reeves, 1995: 219).

Como resultado final, Brook crea un espectáculo de dos horas de duración sin intervalos con un texto en prosa, una escenografía simple y sencilla sobre un espacio semivacío bastante iluminado y sin ninguna música de apoyo. El vestuario se compone por elementos que mezclan motivos antiguos y modernos. Todo permanece a la vista haciendo evidente la maquinaria teatral y eliminando en la medida de lo posible las diferencias entre el espacio público y privado, es decir, entre el espacio de la representación y el espacio de los espectadores.

De su recepción crítica, John Higgins, para *The Times*, habla de una acertada visión personal sobre un texto imposible de representar⁸. Otros críticos son menos condescendientes, Robert Cushman en *The Observer* queda decepcionado al no encontrar sobre la escena la increíble inventiva habitual de los montajes de Brook. También opina que aunque no se puede hablar de evidentes contradicciones, su puesta en escena es confusa como un puzle sin componer⁹. John Peter, para *The Sunday Times*, no sale de su asombro cuando escribe: «Nos quedamos con el extraño espectáculo de uno de los más grandes directores ingleses al mando de los recursos de una gran compañía de actores, realizando un ejercicio intelectual de una obra mediocre de Shakespeare en francés en un suburbio de París. ¿Por qué?»¹⁰. Elizabeth Hardwich, en *New York Review* alaba la interpretación de Marthoured y habla de la simplicidad de su puesta en escena:

Se ha reducido la obra original considerablemente. Se muestra una desafiante puesta en escena debido a su austeridad y ahorro de elementos. Algunas escenas son simplemente sugeridas. Se ha sustituido el lujo por la simplicidad de los sonidos de los barrios árabes. La desnudez del espectáculo obliga a que todo pase en la mente del espectador.

7. The performance is essentially the telling of a story by a group of actors to an assembled ring of spectators -another echo of the African experience (Williams, 1985: 2447).

8. remarkable personal vision [...] of an impossible play (apud Hunt y Reeves, 1995: 220-221).

9. amazingly inventive. [...] Glaring contradictions (ib.).

10. this tantalizingly unfinished study of a deeply insecure man driven first to insane generosity and then to furious self-abasement... There care, of course, memorable scenes of haunting theatrical imagination. But they are few. We are left with the strange spectacle of one of the greatest of English directors, who could draw on the resources of a great. English company, doing and intellectual exercise with a mediocre Shakespeare play, in French, with just competent actors, in a Paris suburb. Why? (apud Hunt y Reeves, 1995: 220-221).

Una vez más Brook ofreció, en este caso a través sobre todo de la interpretación de Marthoured, el escalofrío y la fricción dramática que proviene de la sensación vertiginosa que se da cuando el suelo que pisamos se derrumba¹¹.

Elizabeth Hardwich

Kenneth Tynan, en *The New York Times* insiste, como tiempo atrás, en la conexión *beckettiana*:

Creo que la conexión con Beckett y la filosofía que hay tras él, ha dado a Brook una justificación de un punto de vista del mundo que se está convirtiendo en algo dominante en su trabajo: que los seres humanos abandonados a sí mismo y despojados de sus referentes sociales se convierten en animales podridos y destructivos. Casi podría llamarse a esto un ritual de misantropía y esta ha sido la fuerza impulsora de su trabajo desde los primeros años sesenta.

Es significativo que haya elegido de nuevo, otra obra con profundas connotaciones misantrópicas, subrayando este punto de vista de la naturaleza humana que como ya decimos comienza a dominar su obra¹².

Kenneth Tynan

El director Albert Hunt subraya, una vez más, el alejamiento de la obra de Shakespeare hacia los propios intereses del director: «Toda mística ha quedado eliminada y separada de los aspectos sentimentales hacia una economía precisa de la conducta de los personajes que se encuentra muy alejada de lo que tradicionalmente se espera de una gran tragedia épica como *Timón*»¹³. Eric Shorter, en *Drama* resalta la inclinación de Brook hacia el despojamiento y la simplicidad en busca de la esencia de algo llamado teatro: «Brook exagera su amor por la austeridad y la falta de lujo. Pero ¿No existe el intento, en esta ortodoxa falta de elementos, de descubrir el placer de la auténtica naturaleza del teatro? Es como si Brook estuviera tratando de descubrir cuál es el mínimo que necesitan los espectadores para saber si una obra de teatro merece la pena ser vista»¹⁴. Irving Wardle, en *The Times*, explica como la posibilidades trágicas de la obra de Shakespeare han quedado bloqueadas:

11. *Timon* itself, Shakespeare's play, is in a state of reduction, at the least unrevised, thin in parts, late. It is perfectly served by the thrift of the staging, the challenging scantiness. Nothing could be worse than gold and silver, cloth from the ancient world, gilded sandals. The banquet scene with its Cupid, lutes and Amazons is given by suggestion almost, without luxe. Instead a moody hashish-blurred atmosphere, high shrill sounds from the Arab quarters and, mercifully no orgy or spot of nakedness standing out from the surface like a pimple upon which we are to gaze without pardon. The riches, the waste, are all in the mind.

Timon is a romantic, a spendthrift, full of longings for something perfect, if only the perfect gift, the dazzling charity, as if he were too young for lust. Or perhaps something warns him even at the first that the acute, burning misanthropy lies waiting for the exhausted innocent and the weary aesthete. Brook helped Marthouret to play the upheaval and reversal of this cool, unself-knowing character with a virtuosic clarity and force. And once more he offered the audience the dramatic frisson that comes from the dizzying sense of the ground giving way beneath our feet (*apud* Kustow, 2005: 230).

12. I think the connection with Beckett and the philosophy behind him gave Peter a justification for the world view which was later to become dominant in his work: that human beings, left to themselves, stripped of social restraints, are animals and are inherently rotten and destructive. You might almost call it a ritualistic misanthropy; and it has been the driving force behind Brook's work from the early sixties onwards.

It was significant that he should choose another deeply misanthropic play which further demonstrates and underlines this view of human nature which begins to dominate his work (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 221).

13. With all the mystique stripped away, and such detached presentation of feeling, precise, economic signaling of behaviour, there was little of what traditionally might be expected: the epic grandeur of *Timon's* tragedy, thus making other causes seem either remote or implausible. The images were of a society in which human behaviour turned wholly on the possession or lack of money and gold.

«Concentrando la acción, el espectáculo logra gran consistencia y una perfecta coherencia entre la tensión dramática que se da entre los temas de vida y muerte con tintes de pequeña comedia. La cuestión, por tanto, de intentar clasificar la obra, no es pertinente. Sin embargo, la obra queda disminuida al ser presentada como una fábula irónica. Sus posibilidades trágicas quedan bloqueadas. No se ha arrojado la luz necesaria, quedando de esta manera zonas de oscuridad»¹⁵.

Como puede observarse, las críticas hablan de un *Timón* austero a modo de cuenta cuentos que establece una cercanía con los espectadores al romper las barreras entre auditorio y escena que sacrifica sus aspectos trágicos. Por otra parte el resultado formal de su puesta en escena, según la mayor parte de la crítica, no casa con las intenciones de la obra de Shakespeare. De nuevo surge la pregunta de hasta qué punto está Brook al servicio de la obra o es la obra como excusa perfecta la que se encuentra al servicio de los intereses del director.

14. Cheated because Brook seemed so anxious to exaggerate his love of austerity and dread of luxury. Isn't there something Peer Gyntish about this peeling away of orthodox surface effects to discover the nature of theatrical pleasure? It is as if he were trying to find out just how little the spectator needs before he no longer considers a play worth watching (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 223).

15. By concentrating the action the show achieves a perfect consistency between the life-and-death drama and the low comedy, so that the old question of how to classify the work simply does not arise... The play is diminished by being presented as an ironic fable. The tragic possibilities are blocked off... Not all of the play is dragged into the light (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 223).

12 de enero de 1975

LES IK
THE IK

AUTOR: Colin Higgins y Dennis Cannan
A partir del libro de Colin Turnbull
VERSIÓN EN FRANCÉS: Jean-Claude Carrière
París: Théâtre Bouffes du Nord

-
Grand Prix du Théâtre des Nations, Belgrade 1976
Saison à New York Special Citation 1979-80
The New York Drama Critics' Circle
Village Voice, New York, 1980

Director: Peter Brook / Colaboración técnica: Georges Wakhevitch, Jeanne Wakhevitch /
Colaborador puesta en escena: Yutaka Wada

REPARTO

En el papel de Colin Turnbull

Andreas Katsulas

Los Ik

Malick Bagayogo / Michèle Collison / Miriam Goldschmidt /
Bruce Myers / Katsuhiko Oida

Los misioneros

Maurice Bénichou / Jean-Claude Perrin / Andreas Katsulas

-

1976
ESTRENO EN LONDRES
Round House
y
GIRA POR EUROPA Y ESTADOS UNIDOS

The Ik es una historia que muestra un mundo destruido. El naufragio es tan claro, su silueta tan nítida, que parece poner crudamente ante nuestra mirada cómo fue alguna vez la vida en los buenos tiempos. Contemplamos la tragedia y sentimos lo distinto que debió de ser todo. [...] Los personajes no pueden interpretar estos personajes tan disminuidos, tan destruidos moralmente, juzgándolos a sangre fría. Al contrario, tienen que entrar lo más sincera y verdaderamente posible en los cuerpos macilentos y famélicos de Ik.

Peter Brook (1987a: 232).

Les Ik es el segundo proyecto estrenado en Bouffes du Nord. Un espectáculo basado en el libro del etnólogo Colin Turnbull, titulado *The Mountain People*, en el que se narra la experiencia vivida por el propio Turnbull durante nueve meses de convivencia con el pueblo indígena de los ik también denominados teuso. Estos aborígenes, procedentes de las montañas del noroeste de Uganda cerca de la frontera con Kenia, fueron desplazados de su tierra para la creación de un gran parque nacional.

Trabajamos con esta pieza a lo largo de un año y medio. La mayoría del tiempo lo dedicamos a improvisar escenas a partir del detallado estudio antropológico de Colin Trunbull, [...] pero la necesidad nos obligó a desarrollar una técnica enteramente nueva. Trabajamos a partir de fotografías e hicimos cientos de improvisaciones extremadamente breves, de una duración no mayor de treinta o cuarenta segundos cada una. Los actores estudiaban las fotografías y trataban de reproducir con precisión cada vez mayor los detalles de cada actitud; hasta el último movimiento de un dedo. Cuando el actor consideraba que había logrado captar satisfactoriamente la exacta pose del ik de la fotografía, su tarea consistía en dar vida a la imagen improvisando cada movimiento correspondiente a escasos segundos antes de que la máquina disparase y los realizados pocos segundos después. Esto estaba años luz de lo que habitualmente se entiende por «libre improvisación». Descubrimos que permitía que actores europeos, americanos, japoneses y africanos entendieran de un modo muy directo algo de lo que significa interpretar un personaje que está muerto de hambre, condición esta que ninguno de nosotros ha experimentado jamás y a la que por tanto jamás podrá llegar a través de la imaginación o la memoria. Cuando los actores comenzaban a sentirse próximos a estos personajes de la vida real, entonces era factible intentar improvisaciones realistas a partir del material de Trunbull. Pero estas improvisaciones de ninguna manera eran teatrales; resultaban ser verdaderos fragmentos de la vida ik, como escenas de un documental. Finalmente obtuvimos horas y horas de observación de comportamientos casi en estado puro, y fue con estos elementos que nuestros tres autores. [...] Colin Higgins, Denis Cannan y Jean Claude Carrière, comenzaron a trabajar.

Peter Brook (1987a: 233)

La puesta en escena llevada a cabo por Brook no es bien recibida por la crítica. Como ejemplo de este rechazo, Irving Wardle para el diario *The Times*, escribe después de asistir a su estreno en Londres: «Un evento que tiembla al borde de la obscenidad. Se trata de un estudio sobre la degradación humana subsidiado y ensayado en condiciones de seguridad e importado a París como un acontecimiento para intelectuales en la misma línea de espectáculos como *Orbaggst* o *US*» (*apud* Kustow, 2005: 232; *apud* Hunt y Reeves, 1995: 210). Vemos como se cuestiona básicamente el uso comercial que Brook realiza de la realidad de una tribu indígena, mostrándola a una audiencia que busca el entretenimiento y que en ningún caso pueden comprender, más allá de lo anecdótico, la realidad de estos seres humanos. De su paso por Bouffes du Nord, tenemos, en este sentido, el testimonio de Albert Hunt, quien resalta los aspectos entretenidos del espectáculo:

Escuchando el aplauso multitudinario del público concentrado en las gradas del *Bouffes* para ver la obra, no pude dejar de pensar que el hacedor de milagros, don Peter Brook, lo había logrado de nuevo. Había hecho de *The Iks*, una obra, adorable y entretenida. En *The Mountain People*, Turnbull lucha contra sus propios valores y contradicciones que quedan puestos en evidencia en su contraste con la realidad del pueblo indígena. Brook, por

el contrario, no cuestiona nada en ningún sentido, y parece no afectarle esta faceta de la inteligencia de Turnbull. En el conflicto que propone Brook se muestra tan solo una cara de la moneda: la de un ingenuo optimismo que acaba en la desesperación con una crítica igualmente simple y facilona¹.

Albert Hunt

En esta línea se pronuncia John Lahr, para *Plays and Players*, quien además critica la adaptación realizada por Cannan y Higgins:

Brook presenta una adaptación de la obra documental de Turnbull, al estilo de un cuento de hadas. El material es fascinante y abundante en tensión dramática. Brook y su bien entrenada compañía de actores acertaron en no convertir la obra en el anuncio de una ONG. Pero el argumento, cuyas disruptivas e inquietantes posibilidades son inmensas, se queda en mera curiosidad teatral. El fallo reside en la adaptación de Denis Cannan y Colin Higgins que omiten los puntos álgidos del relato de Turnbull, al que solo se le permite ser un simple interlocutor del conflicto y no, como es, su protagonista².

John Lahr

Robert Brustein, en *The New York Times*, también se siente molesto por el desfile de la miseria humana que se muestra sobre la escena:

Sentí cierta molestia por el desfile de la miseria humana mostrado ante un público incapaz de hacer nada al respecto. En última instancia, Brook no puede desprenderse de su herencia, no importa cuanto pueda despreciarla o criticarla. Incluso sus creencias nacen de una idea occidental acuñada por Rousseau. Brook se encuentra preso de una ilusión romántica de gran alcance en nuestros días. Pero todo lo que llega de manera obsesiva adquiere validez en sus propias justificaciones. Brook busca en las raíces del teatro primitivo. Pero no creo que todavía haya podido probar nada. No obstante, el esfuerzo, más allá del resultado, obliga a respetar este trabajo que se encuentra cercano a los propósitos para el que fue concebido³.

Robert Brustein

1. Listening to the applause the other night that bust out in the crowded Bouffes du Nord after the last Ik had vomited up in front of the audience his last sack of relief grain, and then dragged his twisted limbs into a hole at the back of the stage, I couldn't help thinking that Brook, the miracle worker, had pulled it off again. He'd made the Iks enjoyable.

In *The Mountain People* Turnbull's faith in his own values was questioned by the evidence offered by the Iks. Brook's faith in futility is not in any way questioned by Turnbull's intelligence. This seems to me to represent the other side of the coin from the "facile optimism" Brook wants to challenge. In place of such optimism he offers an equally facile despair (*apud* Kustow, 2005: 233).

2. Brook presents Turnbull's documentary evidence in the sparse selective style of a fairy tale. The information is fascinating; and it takes the place of dramatic tension. Brook and his well-trained troupe do well in not turning the tale into a finger-point Oxfam ad. But the pageant, which has so many profound and disturbing implications, carries a curiously small theatrical blast. The fault lies in the adaptation by Denis Cannan and Colin Higgins, which gleans the high points from Turnbull's book, but never allows him to be more on stage than as Mr. Interlocutor (*apud* Williams, 1988: 262).

3. I found myself just a little troubled about his parade of human misery before an audience helpless to do anything about it... Ultimately Brook cannot shake of his inheritance, no matter how much he may despise it. Even his belief that he can is a Western idea, which dates from Rousseau... He is the grip of a powerful Romantic delusion at the moment, but anything one holds obsessively and long enough takes on its own validity. Brook is trying to make a point about the international roots of primitive theatre; I don't think he has proved it yet. But the effort, if not the result, compels respect, and it brings the theatre just a little closer to the serious purpose for which it was first conceived (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 210).

Por su parte, Kenneth Tynan añade que Brook, en este caso, no ha hecho uso de las habilidades inmensas de las que dispone para deslumbrar, sorprender, asombrar y aturdir al público apelando a su sensibilidad: «La calidad de las actuaciones demostró que puede lograr que sus intérpretes se transformen verdaderamente en los miembros de una tribu indígena con gran habilidad. Pero no puedo evitar pensar, como un programa documental de la BBC hubiera podido realizar exactamente el mismo trabajo. No parecía haber ningún tipo de experiencia propiamente teatral. Simplemente eran una serie de escenas cortas, realistas, unidas por una voz en *off*»⁴. La crítica del periodista David Williams (1988) se centra en la pérdida de los aspectos espirituales de este pueblo indígena y como provocan el colapso de sus estructuras de subsistencia. Un asunto que se resiste a ser analizado bajo los aspectos de una interpretación marxista: «Brook cree que la historia de *Los ik* ofrece un raro desafío a las limitaciones de un análisis estrictamente marxista. Plantea, fundamentalmente, que el deterioro y la ruptura de cohesión de los ik, no tiene sus causas en una cuestión económica. Su colapso es el resultado de la eliminación de sus tradiciones espirituales. Estamos ante una forma de mito sobre la pérdida de una tradición.»⁵ Williams realiza este análisis a través de las declaraciones de Brook quien extiende el problema de los ik a la realidad de nuestro mundo occidental que vive la tragedia de estar traicionando sus posibilidades de prosperidad. Opina que el mundo occidental avanza por un camino sin sentido y cree que a través de esta historia es posible tomar conciencia de la fuerza que puede tener la tradición de un pueblo cuando se observan las consecuencias tan devastadoras que tiene su destrucción⁶.

Por su parte, la periodista, Margaret Croyden, admiradora del trabajo de Brook, escribe:

Con un reparto de seis adultos y dos niños, los propios actores construían el decorado para contar la historia de sus dificultades: una casa hecha de Palos, una hoguera hecha de piedras y un suelo de tierra extendida.

Carente de simbolismos complicados y sin ningún golpe de efecto, [...] la obra se apoya en lo básico: las personas y su historia. Y es una historia desgarradora. Se veía a los ik, antaño orgullosos, peleándose por la comida, a un niño comiendo piedras, a un padre envejecido expulsado de la casa del hogar por falta de comida. Todo ello interpretado sin sentimentalismos ni florituras. Brook distanció deliberadamente al público, mitigando la posibilidad del anticlímax que se asocia con un tema así. La interpretación poseía una cualidad de «aquí y ahora»; el reparto buscaba lograr un naturalismo perfecto a través de una interpretación de conjunto muy integrada; los momentos de quietud, de cánticos rituales, y la evocación del idioma de los ik eran asombrosos.

Margaret Croyden (2003a: 192)

4. It seemed to me that he had discarded all the immense technical skills that he had used previously to dazzle, startle, amaze and stun audiences by appealing to their sensibilities which was his great power.

The quality of acting and he style in the performances certainly proved that he can make actors transform themselves into African tribesmen with considerable skill. I couldn't help reflecting how much more effectively a BBC2 film documentary could have done exactly the same job —not just a parallel job, but the same job, done better. There seemed to be no specifically theatrical excitement in the show —it was just a series of short, realistic, scenes linked by straight "voce-over" narration (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 210).

5. Brook believes that the Ik story offers a rare challenge to the limitations of a strictly Marxist analysis. Fundamentally, the pre "fall" unity of the Ik did not have an economic basis; collapse has resulted from the removal of cohesive spiritual traditions. [...] A form of myth about the loss of tradition, [...] the potentiality, the virtuality that is being missed (*apud* Kustow, 2005: 233).

6. a tragic modern world that is betraying its possibilities. [...] The force of tradition through the sense of its disappearance (*apud* Kustow, 2005: 233-234).

La historia de los ik es vista por Brook como el trágico colapso de los fundamentos de una cultura y el comportamiento de sus habitantes ante la necesidad de sobrevivir cuando todo aquello que daba sentido a sus vidas ha sido destruido. No obstante, esta intención por mostrar tales aspectos morales del conflicto termina siendo devorada por el consumo de la escena occidental, descartando cualquier posibilidad de trascendencia o comprensión por parte de su público (Williams, 1988: 260).

1976-1977

MEETINGS WITH REMARKABLE MEN

GUIÓN: Madame de Salzman, Peter Brook

Basado en la vida de George Gurdijéff

35 mm - 109 min

1979

Estreno

Berlín: International Film Festival

5 de agosto de 1979, Nueva York, EE. UU. / 14 de noviembre, Francia

Dirección: Peter Brook / Productor: Stuart Lyons / Productor ejecutivo: Michael Curren-Briggs / Director de fotografía: Gilbert Taylor / Productor asociado: Robert Watts / Música: Thomas de Hartmann, Laurence Rosenthal / Montaje: John Taylor / Diseño de producción: Georges Wakhévitch / Vestuario: Malak Khazai / Peluquería y Maquillaje: Jeanette Freeman, Neville Smallwood

REPARTO

Gurdjéff : Dragan Maksimovic / Prince Lubovedsky : Terence Stamp / Young Gurdjéff : Mikica Dimitrijevic / Professor Skridlov: Athol Fugard / Karpenko: Gerry Sundquist / Gurdjéff's Father: Warren Mitchell / Yelov : Bruce Myers / Pogossian: Donald Sumpter / Vitvitskaia: Natasha Parry / Father Giovanni: Tom Fleming / Artillery Officer: Jeremy Wilkin / Dean Borsh: David Markham / Soloviev: Fabijan Sovagovic / Father Maxim: Bruce Purchase / Dr. Ivanov: Martin Benson / Pavloy: Robert Loyd-Pack / Soloviev: Fahro Konjhodzic / Teacher: Malcon Hayes

TAMBIÉN ACTÚAN

Colin Blakeley / Sami Tahasuni / Grégoire Aslan / Kudsı Ergüner / Cimenli Faherettin / Marius Goring / Nigel Greaves / Constantine Gregory / Paul Henley / Ian Hogg / Mitchell Horner / Ahmet Kutbay / Abbas Moayeri / Oscar Peck / Alan Tilvern / Tony Vogel / Ben Zimet

¿Qué es un «hombre notable»? Todos somos notables a nuestro modo, pero no lo sabemos. Si el film sirve para brindarnos aunque sea un esbozo de esa posibilidad, entonces no habremos perdido el tiempo.

Peter Brook (1987a: 359)

En la vida hay un solo encuentro importante, el único encuentro que verdaderamente cambia algo. Es cuando encontramos a alguien que tiene más que nosotros y que está dispuesto a compartir eso con nosotros.

Peter Brook (1987a: 357-359)

Desde su llegada a París, Brook participa de las sesiones que imparte Jeanne de Salzman, seguidora de las enseñanzas de George Gurdijéff (ella y su marido ayudaron a Gurdijéff a establecerse en

Francia y fundar un instituto alrededor de 1920 para el aprendizaje y la difusión de sus enseñanzas). Salzmán viene a ocupar el vacío dejado por su anterior maestra espiritual Jane Heap discípula también del pensador armenio. En Londres Brook asistía, junto con su mujer Natasha, a las sesiones que impartía en una casa situada en Hamilton Terrace (Kustow, 2005: 7). Es precisamente Jane Heap, su primera maestra, quién aborda al director de frente y con franqueza tambaleando absolutamente su personalidad: «Yo le pregunté: ¿Cuál es mi mayor obstáculo para una comprensión real? La respuesta fue instantánea (Brook, 1998a: 91)»: «Se puede escuchar, por el sonido de tu voz que te estás ahogando en la vida. [...] No mezcles este trabajo con otras cosas. No es un método para hacerte mejor en la vida»¹.

A través de ella empecé a descubrir que «tradición» tenía otro significado distinto que la estéril ranciedad que tanto detestaba en el teatro. Aprendí a comprender el modo oriental de esconder la sabiduría como una piedra preciosa, de ocultar sus fuentes, de hacerla difícil de descubrir, de modo que su valor pueda ser realmente apreciado por el buscador que lleva tiempo queriendo pagar el precio.

Peter Brook (1998a: 91)

Siempre he recelado de cualquier credo, de cualquier convicción, de cualquier programa que ignore las contradicciones.

Peter Brook (*ib.*)

Hay cosas cuyo principio básico es que no hay que aceptar nada pasivamente, todo debe ser puesto en tela de juicio y comprobado, porque una verdad tan solo adquiere significado y convicción si ha sido contrastada, redescubierta y demostrada paso a paso desde dentro de la propia experiencia.

Peter Brook (*ib.*: 89)

Jane Heap hace comprender a Brook que el significado espiritual solo puede encontrarse en el meollo de la vida: «su enseñanza era sobria y austera», y era transmitida a través del «poder de la aspereza y la endebles de la belleza» (Brook, 1998a:119). Afirma el director: «el sacrificio sin

1. "I can see you coming toward this work from a long way off," she would say to me, and I would be pleased, taking it as a compliment. One day it dawned on me that I was indeed a very long way off. "Drawing in life," she would say. "Listen to the way you speak. You can hear in the sound of your voice that you are drowning in life." This image frightened me, and I could not understand why she said this (Brook, 1998: 71).

She set out first principles for the beginner guidelines. There are two things you must watch out for, she said. One is going and discussing it with other people before you know what you're talking about. You'll dissipate it all in words, words, words. You explain something to someone, and they say, "that's a lot of nonsense," and you say, "No, it isn't nonsense, listen to me" and so on. You must find ways of avoiding such discussions.

The other thing is, you don't mix this "work" with other things, because this isn't an advanced polytechnic, or a method of helping you to do better in life. It has nothing to do with that. This separation was absolutely rigorous, and I saw why. So I tried to avoid the real death trap, which is to say, "I can use this teaching. I can use, and will do better job as a result."

It was almost thirty years, until *The Conference of the Birds* and *The Mahabharata*, before I could allow myself to bring the two streams together. But naturally, something that develops your vision sensibility makes you see things in your own field which are material for development (*apud* Kustow, 2005: 249).

comprensión conduce al fanatismo, que el primer sacrificio que uno debe hacer es con la propia impaciencia, la propia idea confusa de lo que significa estar comprometido» (Brook, 1998a: 101). En París, como es sabido, Brook sustituye a Jane Heap por Madame de Salzmänn a quien el director define como un ser humano cuya personalidad es imposible describir, clasificar o encasillar en aquellos modelos preestablecidos con los que se determina el carácter de las personas. Ante esta imposibilidad el director toma conciencia y reflexiona sobre el problema de la encarnación del personaje. Afirma que la creación de un personaje solo tiene sentido cuando el actor ha captado y liberado en primer lugar las rígidas áreas en las que se encuentra atrapada su propia personalidad. Primero hay que proceder al vaciado de uno mismo. Madame Salzmänn es el ejemplo perfecto de un ser humano que fluye libremente al haberse liberado de la rigidez de las formas de ser. Es inútil tratar de describir o realizar cualquier tipo de análisis psicológico acerca de su carácter (Brook, 1998a: 167). Madame de Salzmänn es un enigma, un fondo insondable, pero no debido a su oscuridad sino precisamente a la claridad que desprende. Estamos ante una mujer cuyo espíritu es limpio y cristalino. «Cuando se alcanza esa condición, la individualidad no desaparece; queda iluminada en todos los aspectos y puede interpretar su auténtico papel, que es plegarse y desplegar a cualquier necesidad de cambio» (Brook, 1998a:168).

El enigma es cómo descubrir que puede conducirnos a otro estado, más hondo, más auténtico. Yo todavía creía que de un modo u otro podía fabricar aquel estado para mí mismo, y tuve que afrontar la incómoda verdad de que incluso ese natural deseo puede convertirse en el mayor de los obstáculos; incluso el más sincero de los anhelos puede bloquear esa especial apertura a la que tiende cualquier aspiración. El esfuerzo solo tiene cabida si conduce a un misterio llamado ausencia de esfuerzo y, entonces, si por un breve instante se transforma la propia percepción, eso es un acto de gracia.

Peter Brook (1998a: 170)

Paralelamente a su trabajo en teatro, Brook gesta un proyecto en colaboración con Salzmänn que culmina con el rodaje de una película titulada *Meetings With Remarkable Men* sobre la vida de George Gurdijéff. Brook trabaja en la realización del guión en estrecha colaboración con Salzmänn quien insiste además en supervisar el rodaje de la película ejerciendo como codirectora. El rodaje se inicia en mayo de 1977, coincidiendo con la gira de *The Iks* y durante los ensayos de *Ubu aux Bouffes* (Kustow, 2005: 244). *Meetings With Remarkable Men* está basada en el libro autobiográfico escrito por George Gurdijéff del mismo título, que forma parte del segundo volumen de la trilogía *All and Everything* originalmente publicado en 1963. El libro cuenta la historia de sus viajes por oriente y los encuentros mantenidos con personas que influyeron notablemente en el desarrollo de su pensamiento. La película se rueda en su mayor parte en exteriores con los paisajes de las montañas y el desierto de Afganistán como telón de fondo.

Este film es una historia; una historia no totalmente verídica, de alguna manera oriental, de alguna manera fiel a los hechos o no, que a veces es parte de la vida y a veces no pertenece a la vida, como las leyendas. Está narrada como si fuera una leyenda de un pasado, y eso tiene un sentido: el de seguir respetando en un determinado orden, el de la búsqueda de quien busca, que es el personaje principal.

Todo el film está construido alrededor de esta única fibra esencial, lo cual hace que su estructura sea muy diferente a la del libro de George Gurdijéff *Encuentro con hombres notables*. El que busca comienza su búsqueda y, a medida que avanza, su búsqueda cambia de color, cambia de registro, cambia de tono, pero siempre avanza, surge adelante hasta que alcanza un determinado grado de intensidad. De modo que el film, para todo aquel que lo vea, es la expresión directa de una búsqueda creciente; el sentido de búsqueda creciente y el cambiante sabor de la misma es lo que el film pretende transmitir.

En este sentido, es menester dejar que el film trabaje en uno para poder así seguir el proceso central. Si uno se pregunta las razones lógicas de las transiciones no hará más que crearse una dificultad que, de otro modo, no creo que surja.

Cuando di con el libro de Gurdijéff me impactó porque me pareció una historia potencialmente muy provechosa que dar a conocer al gran público, precisamente en esta época de las postrimerías del siglo xx. Como libro solo puede llegar a un público muy reducido, y yo sentía que convertido en película podrá llegar a un público mucho más amplio, donde cada uno pudiera hallar algo perfectamente aplicable a sí mismo. En él aparece lo que yo llamo un héroe de nuestro tiempo, un hombre, un hombre joven, con quien podemos identificarnos porque su conflicto primario es el hambre de conocimiento, la certeza de que las respuestas que el mundo le ha dado no satisfacen sus demandas.

Es esta una situación que, por diferentes caminos, puede hacer que todos nos unamos. Y después de este punto de partida, su historia —de manera no teórica sino directa y épica— no ayuda a saber qué significa permitir que ese hambre se transforme en una búsqueda verdadera, qué es aquel quien busca y qué debe ser, qué exige toda búsqueda de manera que no pueda ser abandonada, qué inesperados obstáculos y recompensas surgirán a lo largo del camino y qué podrá hallarse al final. El final de la historia no tiene nada que ver con lo que la gente se imagina ingenuamente: no se trata de cuento de un hombre que busca y finalmente encuentra una respuesta. El final de la historia nos demuestra, y bien directamente, que todo aquel que busca encuentra el material que le permite ir más lejos.

Peter Brook

De su recepción crítica, se rescata como ejemplo de la tónica general de artículos aparecidos el testimonio de Janet Maslin para *The New York Times*, quien escribe:

Peter Brook, en un deliberado estilo pausado, nos muestra los primeros años del místico ruso G. Gurdijéff, no como un personaje completamente desarrollado. Tampoco ahonda demasiado en la naturaleza de su pensamiento. Por el contrario se concentra en los detalles visibles de su búsqueda hacia la iluminación. Así que la película muestra los muchos lugares que visitó, las personas con las que se encontró. Hombres sabios que lo ayudaron en el camino.

Sin embargo lo que nos presenta Brook es tan solemne, que carece del espíritu alegre latente en el viaje. Todo este despliegue de hermosura, es parecido a recibir en el correo desconcertantes postales de gran belleza como parte de puzle, o mensaje cifrado que hay que interpretar. El efecto, no obstante, es quizás más misterioso de lo que parece.

Por otra parte, aunque la actuación de Dragan Maksimovic es jugada con entusiasmo y energía, no es la suya una interpretación que haga justicia al material. Se encuentra rodeado por una seriedad mortal que mata un poco su vitalidad. Brook tiene un excelente ojo para la fotografía, pero queda aislada como la muestra de cuadros independientes que no muestran ningún in-

terés en su continuidad. Simplemente salta de un episodio a otro con una brusquedad, que o bien deja a los espectadores simplemente desconcertados, o los obliga a ir corriendo a los escritos de Gurdijéff para aclarar el asunto, todo depende de cuál sea el interés. Es una película que requiere por parte del espectador de una energía adicional que venga de haber adquirido un conocimiento anterior que le permita entender y disfrutar del asunto que trata la película. Hay que destacar unas breves secuencias hacia el final de la película, cuando finalmente llega a la remota comunidad religiosa que anda buscando, en la que se muestran una serie de exquisitas danzas sagradas recreadas en éxtasis y con la perfecta ejecución y disciplina de la que el resto de la película carece².

Janet Maslin

Se recordará que Brook contacta con la filosofía de George Gurdijéff a través de la lectura del libro *In Search of the Miraculous*, del filósofo y escritor ruso Piotr Demiánovich Ouspensky. Es Brook quien lo explica: «He leído el mejor, más maravilloso y profundo libro que haya leído en toda mi vida: *In Search of the Miraculous*»³. Y el autor del libro, Piotr Demiánovich Ouspensky, declara:

Me di cuenta que había encontrado un sistema totalmente nuevo de pensamiento que superaba todo lo que había conocido hasta entonces. Este sistema arrojaba una nueva luz en la psicología y explicaba lo que antes no había podido entender de las ideas esotéricas. [...] Gurdijéff sostuvo que existen tres caminos principales para llegar a desarrollar los poderes latentes del hombre: el camino del faquir, el camino del monje y el camino del yogui, cada uno de los cuales requiere que el candidato abandone el mundo para poder hollar el sendero luminoso. Gurdijéff asegura que todos los demás caminos artificiales que existen en Occidente no conducen a nada ni llevan a ninguna parte, y de no ser porque existe un Cuarto Camino, la gente de Occidente no tendría la menor oportunidad para desarrollarse internamente. Las escuelas de Cuarto Camino ofrecen al buen padre de familia la oportunidad de un desarrollo interno en los aspectos físico, intelectual y emocional, en el mismo ambiente cotidiano en que vive.

Piotr Demiánovich Ouspensky (1995)

2. In *Meetings with Remarkable Men*, Peter Brook's slow and very deliberate film about the early years of the Russian mystic G.I. Gurdijéff, Mr. Brook has chosen neither to represent Gurdijéff as a fully developed character nor to delve very deeply into the nature of his thought. Instead, he concentrates on the visible details of Gurdijéff's search for enlightenment. So the film depicts a great many places the young Gurdijéff visited, events he witnessed, wise men who advised him and rare parchments he happened upon.

But Mr. Brook's presentation of this is so solemn, so evidently lacking the joyful guiding spirit of such a search, that his film feels flat. Watching this handsome, affectless effort feels a little like receiving a series of puzzling picture postcards in the mail, each one beautiful but missing a message on the back. The effect is perhaps more mysterious than it means to be.

Though Gurdijéff is played vigorously enough by Dragan Maksimovic (Mikica Dimitrijevic briefly portrays the writer as a boy at the beginning of the film), his is not a performance that can do justice to the material. It can't be: it's surrounded by too much deadly seriousness on all sides. Mr. Brook, with a superb eye for pretty compositions but no interest in continuity at all, simply leaps from one portentous episode to the next, with an abruptness that will either leave viewers bewildered or send them back to Gurdijéff own writings, depending upon the extent of their interest. Certainly *Meetings with Remarkable Men* is a film that requires supplementary energy, whether it comes from the curiosity or the prior knowledge that the right audience may provide.

When the writer finally arrives at the remote religious community he has been seeking, *Meetings with Remarkable Men* —which opens today at Cinema 3— becomes unexpectedly vigorous. This is because in large part of some sacred dances that have been "brought" (according to the credits) to the film by Jeanne de Salzmann, the late Gurdijéff 80-year-old trusted disciple and former aide. These brief sequences are exquisite, filled with the ecstasy and perfect discipline that the rest of the film so sorely lacks (Maslin, 1979).

3. I was reading the best deepest profoundest most amazing book I've ever read in my life, called *In Search of the Miraculous*, by P.D. Ouspensky (apud Kustow, 2005: 69).

Parece ser el ejemplo perfecto de lo que Brook anda buscando: un *cocktail* esotérico y fascinante que combina psicología, cosmología y ciencia, una disciplina que puede encauzar el torbellino de su desbocada energía vital. Las teorías del pensador armenio George Gurdijéff parecen reunir las condiciones necesarias para tal fin: una vía que le permite descubrir a Brook otra forma de aprehender y comprender el mundo (Kustow, 2005: 70). «Para cualquier artista, los niveles de bondad y maldad —niveles de calidad— existen» y podemos determinar cómo suceden si sabemos mirar en nuestro interior. La naturaleza de la experiencia humana puede ser determinada con exactitud, como en una escala musical con sus sonidos ascendentes y descendentes: «Por fin me había tropezado con un conocimiento en el que observador y observado iban unidos, en el que la ciencia era humana, y en el que los niveles de calidad de la experiencia humana eran inseparables de la realidad medible» (Brook, 1998a: 86-87). Las grandes teorías sobre la naturaleza de la vida no tienen sentido si no se contrastan y se integran con la experiencia de un desarrollo más profundo de la personalidad. En otra de sus apasionadas cartas a su amigo de infancia Robert Facey, Brook habla con vehemencia sobre estos asuntos⁴. Brook advierte, no obstante, que el aprendizaje de una disciplina de tales características no puede llevarse a cabo con la lectura de libros esotéricos. Hace falta el componente humano que guíe el camino a seguir. A diferencia del consuelo que la religión ofrece, la filosofía de Gurdijéff parece poco indulgente; como afirma su maestra Madame de Salzmann, quien recoge las palabras del propio Gurdijéff: «Estoy aquí para pisar los cayos de la gente»⁵. Ni el camino, por tanto, de la mortificación del cuerpo y su retirada del mundo con el propósito de negar los placeres materiales para purificar y liberar el espíritu de las cadenas que lo atan, ni el camino de la elevada investigación académica e intelectual con el objetivo de alcanzar una sabiduría suprema. Se trata de una comprensión consciente, comprensión que no puede alcanzarse solo por medio de ideas o sacrificios, sino mediante un largo y paciente trabajo de intercambio con otros seres humanos en el día a día de la vida cotidiana (Brook, 1998: 71).

En lo referente al conjunto de su trabajo, hay un sector de la crítica que opina que un Brook comenzó siendo un director formal interesado básicamente en la belleza abstracta. Un director que se interesaba básicamente por realizar composiciones atractivas y embelesadoras sin importarle demasiado el significado que estas encerrarán. Su interés yacía en configuraciones cercanas al *ballet* o al ritmo y las sensaciones que provoca la música. Su interés por el teatro no se encontraba en el significado del texto o el conflicto dramático que una obra pudiera provocar. No obstante, después de varias sacudidas en el seno de su propia experiencia Brook dio un giro a su carrera y decidió trabajar desde otros parámetros. Colocó la atención en el devenir de los acontecimientos para practicar un tipo de creación abierta y sensible a los propios hallazgos que se daban en el intercambio con el resto de las personas durante los ensayos. También pasó de ser un profesional convencido de que su labor como director no

4. The newest and overwhelming passion in life is neither play, film (she's a really sweet little girl, the new one, don't believe anything, that other women may say!) —it is once again our old friend de UNIVERSE. [...] Ouspensky is a Russian writer and philosopher you may have come across, who was the most Boswells the reaching of another Russian, Gurdijéff, who was the most astonishing super brain containing answers to every question on life and death.

If I tell you that he proves in this book to your total satisfaction how all phenomena descend from the octave — that divine principles and cosmic energy are the same matter as atomic energy and that Light, for example, is a cruder form (or a radiation or denser cluster of atoms) of the element called thought, which is a denser cluster or vibration of the one called inspiration, and so on up to God or the absolute, and down to the moon which represents the most inert form of energy and that the moon is an animal that feeds off the earth —that in the transmission of rays of energy through the entire system of Creation, organic life exists on the face of the earth as a highly sensitive ENERGY STORE for high grade energy which is continually —in the death of the organism— attracted to the moon —and that this is the Hell and Outer Darkness that the churches have divined! Does that whet your appetite? (*apud* Kustow, 2005: 69).

5. I'm here to tread on people's corns (*apud* Brook, 1998: 71).

consistía en ayudar a los actores en los pormenores de sus interpretaciones: «el actor sabe interpretar, el dramaturgo escribir y el director dirigir», a convertirse en un guía, casi un pedagogo, que ayuda al resto del equipo de trabajo en el viaje de la creación. Así, las preguntas y los descubrimientos le obligarán a cuestionar su propia labor como director. Como el propio Brook explica:

A un director le lleva mucho tiempo dejar de pensar en el resultado que desea y concentrarse en su lugar en descubrir la fuente de energía de la que al actor le pueden brotar impulsos verdaderos. Si uno describe o marca un resultado que está buscando, un actor lo puede reproducir por un momento. No obstante para ser capaz de hacer lo mismo una segunda vez, con suficiente energía, el actor o la actriz tienen que tener tal convicción que el impulso se les haga auténticamente propio. Invariablemente para los actores este sentido de la convicción procede de su propio sentido interno de la realidad, no de la obediencia a las ideas de un director.

Peter Brook (1998a: 122)

Hay una experiencia (entre otras) reveladora para Brook que sirve como ejemplo en este sentido. En un concierto del músico y director de orquesta Arturo Toscanini, Brook observa la pausada relajación de sus movimientos y cómo estos estimulan a los músicos de la orquesta: «Aquel anciano casi inmóvil era toda atención, y era tal la claridad de su mente, era tal la intensidad de su sentimiento que no tenía que hacer nada más. Tan solo necesitaba escuchar, dejar que la música tomase forma en su oído interno» (Brook, 1998a: 124). Primero hay que ejercitarse. Tras un duro entrenamiento el cuerpo está preparado para escuchar inmóvil y así poder armonizar emoción y pensamiento. «Estar presente y lo demás vendrá por sí solo». Son las últimas palabras que escuchará de su maestra Jane Heap, antes de su muerte en 1964. Estas enseñanzas se vinculan claramente con la filosofía de George Gurdijéff y su relación con la práctica teatral.

Él habla de un desarrollo armonioso entre el cuerpo el pensamiento y el sentimiento. No es posible para un organismo humano ser un todo si no es en relación con la vida. No se trata de bueno o malo, sino de un hecho claro y concreto. Hay una necesidad de equilibrio en toda la caótica actividad de imágenes que llega desde todas direcciones. Es entonces que las distintas partes se unen y no permanecen separadas, disociadas unas de otras, y sirven a un mismo propósito, la vida. Es algo natural que los seres humanos aspiren al alza en lugar de a la baja. El sentido de un comportamiento adecuado dentro de una comunidad es natural en el desarrollo de un organismo humano. Es algo que todos tenemos, pero no puede imponerse a través de argumentos, persuasión o explicando determinadas filosofías. Solo se consigue trabajando para y en una dirección especial. Esto es lo que me ha llevado a adoptar lo que en términos vulgares se conoce como una enseñanza, pero lo que es en realidad es una búsqueda compartida. Uno al final se topa con la imagen de la enseñanza antigua de una escalera que va hacia el cielo. Cuando uno comienza a subir esta escalera la dirección es clara, pero a medida que uno sube más alto, la escalera empieza a desaparecer. Los peldaños son las creencias y estas son necesarias para subir, pero poco a poco vamos aprendiendo que no son tan sólidos como parecían. Entonces aprendemos a creer sin creer, de lo contrario la creencia se convierte en un veneno⁶.

Gurdijéff a menudo hablaba de lo importante que es para las personas ser actores y aprender a jugar su papel en la vida. La personalidad puede ser una cárcel o un lugar sobre el que proyectar un rol determinado con el que no debemos identificarnos de tal forma que podamos fluir libremente por nuestros diferentes estados sin que se produzca un estancamiento.

La palabra identificación es algo que nos apresa y nos detiene. Por otro lado es muy difícil de reconocer. Cuando nos identificamos con alguna parte de nosotros mismos creemos que estamos en contacto con nuestro verdadero yo. Esto no es cierto. Simplemente me encuentro pegado a una parte de mí sin la suficiente distancia como para reconocerlo. Creo firmemente en el discurso que emito porque estoy pegado a él. Aplicado a un actor, nos damos cuenta que debe estar viviendo con cada fibra y cada músculo la realidad de su personaje, pero el mismo tiempo no debe identificarse con él. Guarda una distancia que le permite entrar y salir a través de un juego creativo de acciones. Está involucrado y no involucrado a un mismo tiempo. En este espacio de libertad los impulsos que llenan de vida un personaje circulan sin dificultad. Gurdijéff utiliza al actor como una metáfora de lo que el hombre completamente desarrollado puede hacer. Pero hay que tener cuidado porque esto puede ser fácilmente mal interpretado. Ser actor en la vida parece entonces que consiste en que uno pretende ser aquello que no es.

6. Gurdijéff speaks of a "harmonious" development of body, thought and feeling. It isn't possible for the human organism to come together without becoming, in life terms, finer. And for that reason, it isn't good or evil; it is hard, concrete Fact. a chaotic individual, where all these needs and images are exploding in all directions, can perform what we call "vile actions." As the different parts come together, a direct moral sense emerges without being the result of ethical principles, what the French call "cruches."

It is natural for human beings to aspire upwards rather than downwards. The sense of upright behaviour, of an upright community, is a natural thing in a developed human organism. The taste of it is there in everyone, but it doesn't come into being naturally, by argument or persuasion or theory or philosophy. It has to be worked for, and worked for in a very special way.

That's what led me and leads me to a form of what in crude terms is called a teaching, but really is a shared search that never ends. [...]

One that always touches me in ancient teaching is the image of the ladder to the sky. As one begins to climb the rungs are firm, the direction is clear. As one goes higher, the ladder begins to disappear. Then at the end one sees that the ladder one climbed with so much effort never existed at all. Beliefs are the rungs of the ladder. We need them, but as we grasp them something tells us they are not as solid as they seem. We must learn to believe without believing. Otherwise, belief is poison (Kustow, 2005: 246-250).

7. Gurdijéff often spoke of how it is important for each person to be an actor, and to learn to play his role in life. But it is important to understand that Gurdijéff was not talking about theatre...

In the heart of Gurdijéff teachings is one word: "identification." Identification means something very painful for us to recognize. Identification means that at this moment, sitting here, talking to you, I am convinced that the person speaking is my real self. This is not true. I am "glued." Glued to the part I am playing at this moment. I believe totally in the words that I am saying because I am glued to them. Let's compare this with the situation of an actor. An actor plays a part. If he or she is really good, all of us watching believe that every fibre of that imaginary person that we are watching is "the character." Actors, in an extraordinary mysterious way, adapt their natural body to the body of the character they are playing... The actor must be in touch at each moment with every single muscle, with his thought and feeling, so that it is possible for the entire body become a whole. Only then will the part—in both senses of the word—become completely believable.

So we come to something that is almost impossible to accept as a concept. An actor really acting, his part is both so close to his role that he is completely within it and yet distant: involved and not involved at the same time. Some were in the organism there is space. And from this free space, this space of freedom, come the impulses that bring the character to life...

Nothing can change. An actor playing Oedipus has to make Oedipus's blindness to his past and the optimism with which he faces each new revelation so real that even the audience, while knowing the end of the story, is brought to believe that this time somehow that tragedy will be avoided. As a human being, the actor longs to change the course of the play. Every fiber in him wishes for there to be a way out. But yet the actor knows that he has to go on playing his role right to the end. And again tomorrow. And again the next day. And that is one further degree of removal from identification.

Gurdijéff uses the actor as a metaphor to help us to see what a fully developed man could be. This can easily be misunderstood. Being an actor in life, playing a role in life seem to mean pretending to be something different from what one really is. This is absurd. At each precise moment, nothing can be other than what the moment contains. The wish to change the present is a projection into the future, which blocks entirely our capacity to live fully the moment itself, in fact to live our lives. However, if one is like an actor—the difference is essential—one is not glued to the action, it unfolds in freedom. In life, I hear some terrible noise outside. I run to the window to see what it is. I run, completely absorbed by the sudden movement and the rush of feelings. Is it possible to do the same thing like an actor? That means that the person sitting quietly and hearing a cry from outside runs to the window without being a complete slave to reactions.

In English, two words help to make this clear: "Act" and "react." All time. All our lives, we are reacting... All our lives are reaction, reaction, reaction. To be able to act is a very great aim. It is the start of a long apprenticeship. It is work.

Esto es absurdo. Cada uno de nosotros en la vida no podemos ser otra cosa que lo que en cada momento contenemos, pero esto no tiene por qué convertirse en una etiqueta que defina lo que somos para siempre. Vemos que fluimos de un estado a otro, de una forma a otra, que somos diferentes en diferentes momentos. Esta es la riqueza del ser humano. El deseo de cambiar el presente es una proyección hacia el futuro que bloquea por completo nuestra capacidad para vivir plenamente el momento, a vivir en definitiva nuestras vidas. Se trata, al igual que un actor, de no ser un absoluto esclavo de nuestras acciones y reacciones, de nuestros sentimientos y quedar absolutamente absorbidos por ellos hasta quedar alienados. Gurdijéff utiliza la imagen del actor como metáfora, no como intención de hacer un mejor teatro. Pero el teatro es un magnífico campo de utilidad e investigación en este sentido. Gurdijéff lo llamo reflector de la realidad. Pero las explicaciones son inútiles. Es la práctica por uno mismo la que puede ofrecer respuestas. Este es el punto de partida de una búsqueda interminable⁷.

Peter Brook (*apud* Kustow, 2005: 292)

So when Gurdijéff used the image of an actor it was not for the purpose of making better theatre. The theatre is just a very useful field of investigation. Gurdijéff called it a "reflector of reality." And in the reflector we can see certain processes which can help us, as struggling human beings, to understand something more. The immediate question is of inner space. Only in this space can a free central axis exist. What can make this possible? I am tempted to believe in will-power. Try for yourself. It won't work. Something new has to come into the human organism —a finer energy. This is needed, it is essential for it to enter the field of other energies and begin to harmonize and balance their functioning.

I cannot say any more about that. Explanations are useless. Inner works is practical. It opens great living questions. This is the starting point of a search that no one can accomplish. (*Gurdijéff and the Actor*, noviembre de 2001, Wrocław. Extracto de la conferencia impartida por Peter Brook, *apud* Kustow, 2005: 292).

23 de noviembre de 1977

UBU AUX BOUFFES

AUTOR: Alfred Jarry
París: Théâtre Bouffes du Nord
1978
Londres: Young Vic Theatre
y
GIRA POR LATINOAMÉRICA
1980
Australia y Nueva York

Director: Peter Brook

REPARTO

Padre Ubú: Andreas Katsulas / Madre Ubú: Michèle Collison, Miriam Goldschmidt

ADEMÁS ACTÚAN

Urs Bihler / Mirille Maalouf / Alain Maratrat / François Marhouret / Yoshi Oida /
Jean-Claude Perrin / Toshi Tsuchitori

Alfred Jarry se apropió, para su *Ubu Roi*, del estilo de una sátira de un guiñol escolar que probablemente ayudó a escribir en su juventud, un estilo familiar para cualquiera que haya estado en un campamento de verano o experimentado algún tipo de entretenimiento preadolescente.

Allan Kaprow (2003: 88)

Ubu trata de energías potentes, las energías en bruto. Es una celebración de cuántas cosas se pueden superar a través de la energía, incluyendo destruir a Ubu con la burla, la risa, y con algo aún más anárquico que el propio Ubu: la energía de Ubu.

En cierto sentido es una celebración. Trata de las formas más bajas de imágenes vulgares, que en realidad no son imágenes, porque es una representación bastante fidedigna del mundo en cuanto a las fuerzas más brutales que lo dominan. Y a estas fuerzas brutales se les planta cara mediante la burla. Es, pues, un cuadro de las fuerzas brutales que recorren nuestro mundo. Y celebra nuestra capacidad de responder a ellas con la burla.

Peter Brook (*apud* Croyden, 2003a: 207-208)

Ubu aux Bouffes es teatro tosco en estado puro, una gran fiesta; un estridente, ruidoso y escandaloso espectáculo de juegos físicos y acrobáticos aderezados con números de *clown*; un *grand guignol* «postshakespeariano» basado en textos de la obra *Ubu Roi*, del *enfant terrible* del teatro francés, Alfred Jarry. El dramaturgo francés propone con su texto una tragicomedia cruel sobre los excesos de la corrupción humana. El gran capitán del ejército polaco, ex Rey de Aragón y gran doctor

en Patafísica, Papa Ubú, instigado por su ambiciosa esposa Mama Ubú, decide derrocar al Rey de Polonia, Venceslao, con la ayuda del Capitán Bordura y su ejército. Asesinan en la rebelión a prácticamente toda la familia del rey y le roban el poder que ejerce sobre sus estados. No obstante, Bugrelao, uno de los hijos del antiguo rey, logra escapar de la matanza y acude a pedir ayuda al zar de Rusia. Por su parte Ubu y su mujer instauran un gobierno que se comporta de manera corrupta, despótica, absurda y cruel. Finalmente son derrotados por las tropas del zar de Rusia que acuden en apoyo de Bugrelao, único hijo superviviente del rey asesinado. Bugrelao finalmente recupera el trono. Mientras tanto, Padre Ubú y su esposa huyen hacia el exilio en barco, gracias a la ayuda de alguno de los fieles colaboradores que aún conservan.

Brook y Carrière trabajan con los actores sobre las cuatro partes del texto de Jarry con la intención de crear una versión que sirva a sus intereses. La primera parte proviene principalmente de *Ubu Roi*, justo después de la escena que sigue a *Ubu sur la Butte*. La segunda parte de *Ubu Exhânte*, son canciones originales que Jarry inserta en el texto, particularmente *La chanson du décervellagé* de *Ubu Cocu*, en el que Ubu rey se convierte en Ubu esclavo. La puesta en escena inserta números de *clown* acompañados de acrobacias y piruetas, creando un rápido y escandaloso espectáculo lleno de humor. Excepto los personajes de *Père* y *Mère*, la mayoría de los intérpretes juegan varios papeles. En definitiva, una puesta en escena bulliciosa y macabra con dementes *gags* visuales. Una disciplinada compañía de circo improvisando una farsa que recuerda, en muchos de sus aspectos, al cine mudo o al *music hall* (Hunt y Reeves, 1995: 212).

Con todo ello, será un espectáculo que no obtendrá demasiada repercusión mediática. De su recepción crítica, se resalta aquí el artículo escrito por Robert Brustein, quién se expresa en los siguientes términos: «El abuso de la gracia, en algunas ocasiones, acaba por caer en la tontería; y el espíritu de los payasos adolescentes, por momentos, termina por ser empalagoso. Pero hay realmente algunas imágenes muy divertidas en la producción. Pero a pesar de su primitivismo, Ubu es el producto de una sensibilidad altamente sofisticada de todo el rechazo que siente Jarry por la cultura europea. Lo mismo podemos decir de su director»¹. Este comentario puede ser completado con el testimonio de la periodista Margaret Croyden, quien en un sentido algo más favorable afirma: «La obra es un estudio de lo cómico, una oportunidad para que los actores expresen su pericia cómica. La famosa obra de Alfred Jarry [...] está repleta de humor grotesco, referencias escatológicas y caricaturas burlonas, que retratan la estupidez y codicia de hombres y monarcas. Un lacayo ridículo y su mujer deciden que ellos también pueden ser reyes, y se ven envueltos en el juego de poder del asesinato, la usurpación y la huida. A final, son derrotados, no sin antes dejar un rastro de destrucción por toda Europa» (Croyden, 2003a: 192-193).

1. the goofiness occasionally falls into silliness and the spirit of adolescent clowning occasionally palls, but there are some very funny images in the production... But for all its primitiveness Ubu is the product of a highly sophisticated sensibility and for all its rejection of European culture it could only be produced by the West. The same might be said of its director (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 214).

27 de octubre de 1978

MESURE POUR MESURE

AUTOR: William Shakespeare
ADAPTACIÓN: Jean-Claude Carrière
París: Théâtre Bouffes du Nord

1979

GIRA EUROPEA

6 de octubre de 1979

Film para televisión

País: Francia

Producción. Centro Internacional de Creación Teatral
Televisión Broadcasting Channel

Director: Peter Brook / **Vestuario:** Eanne Walkhevitich / **Escenografía:** Pâris Vlavianos

REPARTO

Duque: François Marthouret / **Éscaló:** Malick Bowers / **Ángelo:** Bruce Myers /
Lucio: Maurice Bénichou / **Preboste:** Jean-Claude Perrin /
Señora repleta: Michèle Collison / **Pompeyo:** Adreas Katsulas /
Claudio: Arnault Lecarpentier / **Aborrecimiento:** Urs Bihler /
Isabel: Clementine Amouroux / **Bernardino:** Alain Maratrat / **Julieta:** Corinne Juresco /
Mariana: Mireille Maalouf

Mesure pour mesure es la segunda aventura que Brook realiza de esta obra de Shakespeare desde su puesta en escena de 1950, en aquella ocasión en colaboración con el actor John Gielgud para el festival de Stratford-upon-Avon. Ahora se estrena en francés y bajo producción del Bouffes du Nord, realizándose, al tiempo, un rodaje televisivo. Los ensayos comienzan en la primavera de 1978, pero serán interrumpidos cuando Brook viaja a Inglaterra para dirigir, con producción de la RSC, *Anthony and Cleopatra*. En su regreso a París, tras su colaboración con la RSC, retomará los ensayos y *Mesure pour mesure* subirá finalmente a los escenarios el 27 de octubre de 1978.

Por alguna razón inexplicable, la puesta en escena llevada a cabo por Brook no termina de funcionar. Pasa prácticamente desapercibida, aun cuando la propuesta cuenta con las habilidades cómicas de un magnífico Bruce Myers en el papel de Angelo y el siempre fantástico François Marthouret en el papel del Duque. De la crítica aparecida se ha recuperado únicamente el testimonio del periodista Robert Cushman, crítico de *The Observer*, quien ofrece un breve testimonio en el que deja claro el hecho de un espectáculo desafortunado. Escribe: «Toda la compañía al completo realiza, como siempre, un trabajo impecable. Pero en esta ocasión, estamos ante una propuesta demasiado limpia, debido a que Brook ha estrechado su mente en lugar de ensancharla»¹.

1. The whole company is, as ever, commandingly unfused... but in this neat *Measure*, Brook's ideal *Measure* has gone by default. On this occasion he has stretched the mind, not blown it (*apud* Kustow, 2005: 238).

9 de octubre de 1978

ANTHONY AND CLEOPATRA

**AUTOR: William Shakespeare
Stratford-upon-Avon**

—
1979

Londres: Aldwych Theatre

**Director: Peter Brook / Diseño escénico: Sally Jacobs /
Iluminación: Nick Chelton, Clive Morris / Música: Richard Peaslee**

REPARTO

Antonio: Alan Howard / Cleopatra: Glenda Jackson / Cesar Octavius: Johathan Pryce / Enobarbus: Patrick Stewart / Pompeyo: David Suchet / Charmian: Paola Dionisotti / Octavia: Marjorie Bland, Juliet Stevenson / Iras: Juliet Stevenson / Ventidius y Dolabella: John Nettles / Scarus: John Bowe / Eros: Hilton McRae / Thidias y Alexas: Alan Rickman, Paul Whitworth / Diomedes: Paul Whitworth / Lepidus: Paul Brooke / Proculeius adivino: David Bradley / Demetrius: David Lyon / Agrippa: Paul Webster / Menecrates: George Raistrick / Menas: Paul Moriarty / Clown: Richard Griffiths

Brook reside y trabaja en la capital francesa en su Centro de Creación e Investigación Teatral con producciones que estrena en *Bouffes du Nord*. No obstante, acepta viajar a Inglaterra para dirigir *Anthony and Cleopatra*, bajo producción de la Royal Shakespeare Company en Stratford-upon-Avon. La puesta en escena de este espectáculo no guardará, por tanto, ninguna relación con las actividades del Centro de Creación asociado al Bouffes du Nord. Es una invitación particular que Brook recibe por parte de la institución inglesa para dirigir una producción de características convencionales dentro del programa de obras que se estrenan en el festival *shakesperiano* en Stratford-upon-Avon y los teatros asociados a la compañía. Brook cuenta con la colaboración de Nina Soufy su asistente personal, quién queda escandalizada ante el comportamiento de algunos actores durante las representaciones: «Entre escenas los actores corrían despavoridos a terminar una partida de póquer o ver la tele. No podía creerlo»¹. Este hecho contrasta claramente con las actitudes y procedimientos de trabajo que Brook desarrolla en París.

Por su parte, Brook justifica así su participación en el proyecto: «Durante toda mi vida he tratado de descubrir a Shakespeare. *Antonio y Cleopatra* ha sido sistemáticamente sofocado por las imágenes de la época victoriana y el cine. Se trata de cuarenta y cinco escenas cortas sobre un íntimo comportamiento. En esta obra no existe el espectáculo. Todo concierne a las relaciones

1. between scenes supporting actors would run down to the green room to finish a hand of poker, or watch TV. I couldn't believe it (*apud* Kustow, 2005: 236).

personales. Shakespeare no decoró su obra. El imperio puede existir, pero se mantiene fuera de la vista»².

Para el diseño del espacio escénico cuenta de nuevo con la diseñadora Sally Jacobs, y para los papeles de Antonio y Cleopatra con dos actores con los que ya ha colaborado anteriormente: Alan Howard y Glenda Jackson al que se añade Patrick Stewart en el papel de Enobarbus.

Sabíamos que podíamos realizar cualquier obra de Shakespeare sin ningún set. Sin embargo, todo un mundo pictórico es asociado directamente con Cleopatra que hace que en principio una se quede bloqueada ante el trabajo. Tuvimos que deshacernos de las imágenes de Liz Taylor y Richard Burton, Cecil B. DeMille y Claudette Colbert y las referencias victorianas. Esto hizo que nos dirigiéramos exactamente en la dirección contraria. Tuvimos la necesidad de crear un espacio íntimo con un trasfondo ambiguo. Un lugar donde se pudiera estar al tanto de lo que sucede en el mundo exterior y que esto afecte al espacio doméstico creado. Un mundo semi-transparente anclado en el área de la alfombra. No había obligación en establecer diferencias entre Alejandría y Roma. Debía de ser un lugar flexible donde las cosas fluyeran con facilidad. Donde cada personaje evocara su mundo con facilidad y lo apartara con la misma facilidad. Había dos maneras opuestas de usar el espacio. Una era una forma de organización que era más íntima y doméstica, la otra era más arquetípica y noble en cuanto a su arquitectura. Esta forma nos dio la grandeza, mientras que aquella nos ofreció intimidad³.

Sally Jacobs

La actriz Glenda Jackson:

Lo interesante del trabajo es que Peter se basó de inmediato en el texto. Aunque, por supuesto, hicimos ejercicios físicos y fuimos bombardeados con imágenes de Egipto, cuando nos mudamos a las salas de ensayos en el Memorial Theatre en Stratford, todo el trabajo se basó en el texto. Estaba horrorizado por el estado de la compañía. Solo le he visto perder los estribos en dos ocasiones y una de ellas fue en esta producción. Dijo: «Cuando llamo a los ensayos a las 10 en punto, espero que estéis listos a las 10 en punto, no que estéis leyendo periódicos». Era la última obra de la temporada y no había sido un buen año para los actores de la compañía,

2. All my life I've been drawn to undiscovered Shakespeare. *Anthony and Cleopatra* has been smothered by images superimposed by the Victorian era and by the cinema. It is forty-five short scenes of intimate behavior. There is no pageantry. Everything concerns personal relationships. People, including those with famous names, are introduced in close-up as they were in, say, *Holocaust*. It is only through them that the trappings have been invented. Shakespeare didn't decorate his play. The Empire may be towering but he keeps it out of sight (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 224).

3. We knew we could perform any Shakespeare play without sets. Everybody had got into a terrible sort of dead end, over pictorializing everything. One actually started again with that over-made element of pictorialization which is associated with Cleopatra. One was stuck with that in one's hand. We had to get rid of that in order to release the play. Liz Taylor and Richard Burton; Cecil B. De Mille and Claudette Colbert and the Victorians —and just sheer spectacle. The barge —and the treasures of Tutankhamun. And the way I did it was— I went completely in the other direction.

It was necessary to create the right sort of intimate space for the play to happen against an ambiguous background. A place where one could always be aware of the outside world affecting the domestic space -and to relate these. Which is why it's a half-seen world, semitransparent, anchored by the carpet area. There was no obligation to set the difference between Alexandria and Rome. It should be a place which everything can flow through, and the people come and bring their world with them and take it off with them.

There were two opposite ways of using space. There was a way of arranging the enclosure which was more domestic, and another way which was more archetypal, noble, architectural: so that one gave us the grandeur, and the other gave us the domesticity (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 225).

cuyo papel estaba limitado a ser funcionarios teatrales a los que no se les prestaba la debida atención.

De pronto la magia empezó a aparecer, pero no de la manera con la que había trabajado con otros grupos. No obstante, no tuvo quejas por eso. Esa era la compañía con la que estaba trabajando y la que había conseguido para esta producción y así lo aceptó. Creo, no obstante, que él no estaba contento con la experiencia. Tuvo que hacer una gran cantidad de trabajo extra para lograr un mínimo de colaboración. Él tenía su propia compañía en París y esto fue como un *shock*. También lo fue para mí, estaba perpleja al ver como una gran cantidad de actores pensaban que eran mejor que él. Algo que parecía increíble⁴.

Glenda Jackson

Albert Hunt (1995: 225-230) relata un periodo de ensayos que dura unas diez semanas. Brook comienza los ensayos con tan solo seis actores con los que emplea un mes de ejercicios e improvisaciones sobre la alfombra como es habitual en su Centro de París: trabajo físico y vocal en el que trata de liberar la imaginación. Brook les pide a los actores que vinculen esta experiencia directamente con el texto de Shakespeare. Cuatro semanas después se unen al grupo otros cuatro actores. El resto del reparto se incorpora solamente poco antes del estreno. El primer día en el que se reúne todo el reparto se realiza una lectura del texto. Sentados en círculo, la copia del texto pasa de mano en mano. Los actores no leen sus partes sino aquellas que coinciden en el momento en que el texto llega a su poder. Todos leen todo. Después se realiza una reflexión en la que cada uno aporta sus impresiones.

Brook estrena un espectáculo de tres horas y media de duración con un intervalo a mitad del tercer acto. Dos escenas cortas se suprimen: la II del acto IV y la II del acto V, además de algunas líneas de otros parlamentos (*ib.*). La escenografía se compone de cuatro paneles de plástico translúcido colocados en semicírculo y una alfombra sobre el suelo rodeada con tres bancos de madera. Más allá de los paneles y el escenario vacío se extienden unas paredes blancas dejando un hueco entre estas y los paneles. La escenografía encaja perfectamente con la acción dinámica y fluida que Brook propone. En cuanto al vestuario, este se compone de trajes de estilo mediterráneo de la época egipcia y romana, pero de formas sencillas que se asemejan a un estilo de ropa contemporáneo.

4. What was interesting about the work was that Peter immediately started in on the text. It was the first time I'd worked with him where you were immediately on the book. Of course there were lots of other exercises and we were inundated with pictures of Tutankhamen and Egypt and we did physical exercises. But when we moved into the rehearsal rooms at the Memorial Theatre at Stratford, it was absolutely text-based.

He was horrified at the state the company was in. I've only seen him lose his temper twice and one of those was during that production. He said, "When I call rehearsals at ten o'clock I expect you to be ready to work at ten o'clock, I don't expect you to be reading newspapers." It was the last production that year, and it hadn't been a very good season for them and they'd just got into that rut that happens in that benighted place if you're there for a whole season.

But then magic began to work, but not as potently as it had with other groups I had been in with him. He would never say "Oh if only I'd had Olivier," about an actor who wasn't doing whatever it was he wanted even though he didn't know what he wanted. He always worked with the people he'd got. There was never any backsliding or whinging about that: this was the company he was working with, these were the people he'd got and these were the people who had to make this production.

It got better we got to the Aldwych, partly because the company was getting better and it's also a much, much better house for that play, which should be done in a very small space, not that ghastly theatre at Stratford. But I don't think he was happy with the experience. It had to do with the amount of work that he suddenly found necessary to get a company together, which he had not been used to doing. He'd had his own company in Paris and that came as a bit of a shock to him. It certainly came as a shock to me. I was absolutely bemused that all those bloody actors could think they were better than he was. Amazing (*apud* Kustow, 2005: 237).

La producción no es bien recibida por la crítica. Algunos ironizan comparándola con un romance entre Coriolanus y Elizabeth I. Por otra parte, salta una extraña polémica cuando la oficina de prensa de la RSC es acusada de censura al poner en marcha una campaña de desinformación que combate y obstaculiza la información de los periódicos que habla sobre un *casting* mal elaborado o la tensión vivida en el proceso de ensayos entre un grupo de actores poco proclives a entrar en el sistema de trabajo propuesto por Brook.

La crítica hablará en general de una puesta en escena fría y distante. Un espectáculo simple, objetivo, ambiguo y poco apasionado. En esta línea se expresa Irving Wardle cuando escribe:

Esta producción es un silencioso y austero contraste entre *Lear* y el *Sueño*. La antiaséptica puesta en escena destapa una irónica relación entre la forma y el contenido de la obra. Brook apunta alto, pero no logra transmitir la idea del mito de un mundo perdido. El afecto humano y directo por la clase romana así como su amor hacia Antonio, es algo que no puede conseguir de Glenda Jackson en su interpretación da una rica, inagotable y variada Cleopatra. Ambos, Cleopatra y Antonio, hacen una estupenda, pero inmóvil y sosa pareja. Es evidente que son víctimas de un *folie à deux*, y la producción muestra al detalle, el precio que ha de pagar por ello⁵.

Irving Wardle

Peter Brook regresa a su sede de París después de esta mala experiencia para centrarse casi exclusivamente de aquí en adelante en las producciones del Centro de Creación e Investigación en el Bouffes du Nord.

5. This production stood in austere muted contrast to *Lear* and the *Dream*. The antiseptic setting is in ironic contrast to the form and content of the play. Brook points up all the things that do not conform to the myth of a world well lost... Direct human affection of the Roman kind is the one thing he cannot get from Glenda Jackson's inexhaustibly various Cleopatra. They make a stupendous and utterly unmoving pair. Plainly victims of a *folie à deux*, the production shows in merciless detail the price they pay for it (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 231).

1979

L'OS

AUTOR: Malick Bowens y Jean-Claude Carrière

Adaptación de un cuento de Birago Diop

L'Os de Mor Lam, de 1977

Dirección: Peter Brook

Asistente de dirección: Jean-Claude Perrin

Festival de Aviñón: Claustro de los Carmelitas

París: Théâtre Bouffes du Nord

—

1980

Australia y Nueva York

Director: Peter Brook

REPARTO

Malik Bowens: Mor Lam / Yoshi Oida: Moussa

L'os es una obra corta de pequeño formato, un *sketch* de una duración aproximada de 40 minutos que se representa por lo general antes de *The Conference of the Birds*. Está basada en una historia del escritor africano Birago Diop, y adaptada para la escena por Malick Bowens, uno de los actores de la compañía, y Jean-Claude Carrière. Una farsa tragicómica que se desarrolla en un pobre y pequeño pueblo africano que cuenta como uno de los lugareños, ante la carencia de recursos, decide evitar compartir una migaja de comida (un hueso) con su vecino. Para ello, finge estar muerto. Pero la maniobra le sale mal cuando el éxito de su escenificación es tan real que acaban por enterrarlo vivo con hueso y todo.

L'os es una parábola acerca del peligro de la avaricia y la glotonería, de la codicia destructiva y el afán de posesión. Muestra la vida ordinaria de unas personas educadas bajo las fobias de una rígida moral que en muchos casos resulta absurda, insertada en un tipo de estructura social construida por lazos familiares muy jerarquizados que marcan grandes diferencias entre sus miembros. El pueblo no ha visto un trozo de carne roja durante una luna azul, aproximadamente dos años y medio, y ahora es tiempo del *tong-tong*, sacrificio de un joven toro que debe dividirse entre los aldeanos.

Se podría decir que *L'os* tiene claros paralelismos con espectáculos como *Les Iks* o *Ubu aux Bouffes*. A través de la farsa y de la comedia, Brook trata temas peliagudos y pone en cuestión algunas de las absurdas y trágicas miserias del ser humano. Brook realiza una puesta en escena donde predomina el protagonismo físico de los actores que actúan sobre un espacio casi vacío sirviéndose únicamente de elementos sencillos como palos, máscaras, alfombras, telas... (Williams, 1988: 293).

L'os es una historia cómica bien conocida en Senegal, ya que forma parte de su tradición oral. Trata un tema nada ajeno a su población. Birago Diop utiliza la risa y la ironía para hablar de un asunto serio. A través de la hilaridad que provoca en su audiencia, Diop toca un asunto polémico: la

carencia de recursos, el hambre y la pobreza que se extiende por todo el continente africano. Aquí es donde esta pequeña fábula trasciende sus fronteras. ¿Puede tener algún tipo de alcance social ser consciente de las diferencias que existen entre los llamados primer y tercer mundo? ¿Cuál es la actitud política de los gobiernos de los países desarrollados con respecto a este problema? ¿Hasta qué punto somos responsables? No obstante, más allá de estas cuestiones a Brook le interesan las relaciones entre las personas y sus repercusiones directas dentro de un pequeño núcleo humano (familia, comunidad). El director quiere demostrar cómo en el fondo no somos tan diferentes: los mismos conflictos se repiten ya que los sentimientos más básicos son universales.

15 de julio de 1979

CONFERENCE OF THE BIRDS

AUTOR: Jean-Claude Carrière, Ted Huges, Peter Brook
Inspirado en el poema de Farid ud-Din Attar
Festival de Aviñón: Claustro de los Carmelitas
París: Théâtre Bouffes du Nord

—

1980
Gira
Australia y Nueva York

Director: Peter Brook / **Escenografía y vestuario:** Sally Jacobs / **Asistentes de dirección:** Marie-Hélène Estienne, Nina Soufy / **Máscaras balinesas:** Ida Bagus Anom, Wayan Tangguh / **Entrenamiento con máscaras:** Tapa Sudana /

ACTUACIÓN

Maurice Bénichou / Urs Bihler / Malick Bowens / Michèle George / Miram Godschmidt / Andreas Katsulas / Arnault Lecarpentier / Mireille Maalouf / Alain Maratrat / Bruce Myers / Yoshi Oida / Natasha Parry / Jean-Claude Perrin / Tapa Sudana

MÚSICOS

Blaise Catala / Linda Daniel / Alain Kremiski / Amy Rubin / Toshi Tsuchitore

Representamos pequeños fragmentos de *La conferencia de los pájaros* en los bosques de África, en los suburbios de París, frente a un público de chicanos en California o de indios en Minnesota, y en las calles de Brooklyn: siempre fue diferente —bajo formas dictadas por la necesidad de comunicarnos— y siempre descubríamos con gran emoción que sus contenidos eran verdaderamente universales, que trascendían limpiamente toda barrera cultural o social.

Peter Brook (1987a: 261).

Ted Hughes y Peter Brook se interesan por el Sufismo, término usado en Occidente para referirse a una parte de la espiritualidad islámica denominada *tasawwuf*, que incluye diferentes movimientos ortodoxos y heterodoxos del islam que creen que la autorrealización personal del ser humano se puede llevar a cabo a través de la intuición y de la unión de la mente con lo divino (Hunt y Reeves, 1995). Ted Hughes y Peter Brook ponen en marcha la adaptación de un texto del poeta musulmán del siglo XII ud-Din Attar que describe la senda sufí hacia la iluminación a través de una alegoría: la búsqueda que emprenden unos pájaros con el fin de hallar un sentido a su existencia. La historia narra el anhelo de un grupo de aves que desea conocer al gran Simorgh, y que bajo la dirección de un líder inician su viaje hacia los parajes de una tierra donde se encuentra la gran sabiduría. El viaje de los pájaros describe las sucesivas etapas del camino. Durante el viaje las distintas aves represen-

tan los diversos arquetipos humanos con sus propias y muy humanas razones que obstaculizan y ponen en peligro la consecución de la realización espiritual. En la historia se entrelazan divertidas anécdotas con aspectos más dramáticos, junto a pasajes de gran belleza mística. Al final los pájaros descubren que lo que buscan no es otra cosa que a sí mismos, lo cual refleja que el camino sufí hacia Dios es interior y la iluminación no es sino la apasionada unión del alma individual con lo Divino.

No sería la primera vez que se señala la posibilidad de que *The Conference of the Birds* presente la metáfora que resume el viaje del grupo del CIRT a África. Al igual que los pájaros, cada miembro atraviesa una especie de prueba personal en su búsqueda del Simorgh. La convivencia del grupo durante las largas ausencias lejos del hogar produce fatiga y provoca enfrentamientos que dan lugar a excusas que podrían perfectamente justificar el abandono del proyecto al que el grupo se han comprometido. La paciencia y los límites de cada miembro se pone a prueba en muchos momentos del viaje; la resistencia debe sustentarse en la fe, en el significado profundo que cada uno de ellos encuentra al renunciar a las posibles recompensas materiales que la experiencia les pueda ofrecer.

The Conference of the Birds, cuya historia ya ha sido utilizada en las improvisaciones que el grupo ha realizado en sus viajes por África y América, se reúne ahora en su totalidad en un espectáculo que se estrena en el Festival de Avignon y posteriormente en París, en el Bouffes du Nord. Micheline Rozan socia y agente del director inglés parece ser la precursora del proyecto: «Tienes una estupenda compañía de actores que realizan sonidos maravillosos. ¿Para qué actúan senadores vieneses en *Medida por medida*? ¿Por qué no revivimos la *Conferencia de los pájaros*? Aprovechemos todo el trabajo que has realizado y presentémoslo en el festival de Avignon el próximo verano. Es el momento de que tengamos un éxito en Avignon»¹.

Chloe Obolensky se ocupa de la creación del espacio escénico y el actor balines Tapa Sudana, experto en el trabajo con máscaras, realiza un taller de entrenamiento con los actores de la compañía.

El actor tenía que convertirse en un pájaro al tiempo que en un derviche o una princesa, se hizo necesario encontrar la manera, el instrumento, algo que fuera como una extensión, como una exaltación del impulso básico. Vestir al actor como un pájaro con una máscara sobre su cabeza, no ofrecía una solución muy pesada. Necesitábamos, por el contrario, dar la impresión de una rápida sugerencia sin gravar la imaginación. En algunas partes uno necesita sentir la parte figurativa de las aves, en otras no tanto. En este sentido, casi sin pensarlo, o sin ser demasiado conscientes de ello, hemos utilizado una serie de elementos expresivos extraídos de la propia experiencia y los propios descubrimientos del grupo.

Nuestro punto de partida fue necesariamente nosotros mismos. Sin embargo, para evitar dar vueltas sobre una práctica narcisista, es importante basarnos en cosas grandes y fuertes que vengan del exterior y que desafíen nuestra comprensión. Necesitamos ir más allá de nuestro universo personal, aquel que colocamos detrás de nosotros mismos y nos hace confundir la realidad.

La esencia del trabajo de *La Conferencia de los pájaros* en adelante es que sea cual sea el campo, este es más que nunca una cuestión en tratar de encontrar algo escondido que emerge por pura eliminación de lo que no es necesario².

Cuando llegó el momento tuvimos dos objetivos: reemplazar la improvisación por una producción que no fuera necesariamente invariable y fija, pero sí lo suficientemente estable como

1. You have a mobile company —they mime and make wonderful sounds. Why make them play Viennese senators in *Measure*? Why not revive *The Conference of The Birds*? Round off all the work you've done on it. And let's take it to the Avignon Festival next summer. It's time for us to make a splash at Avignon (*apud* Kustow, 2005: 238).

para que pudiera reproducirse cuantas veces fuera necesario, y reemplazar también las impresiones parciales y fragmentarias que antes se generaban por la intención de plasmar el poema en su totalidad, de contar su historia más integralmente. [...]

En *La conferencia de los pájaros*, al igual que en otras muchas tradiciones y mitos, el mundo visible es presentado como una ilusión, como una sombra que cubre una superficie que es la Tierra. [...] Si el mundo es ilusorio, el teatro es la ilusión dentro de lo ilusorio.

Peter Brook (1987a: 262)

El espectáculo entusiasma tanto al público como a la crítica y se convierte en un nuevo éxito en la ya dilatada carrera del director inglés. La periodista Margaret Croyden escribe:

En esencia, *The Conference of the Birds* es mística pero, bajo la dirección de Brook, contaba también con elementos de farsa y una alegría desenfadada. [...] Fue retocada de arriba a abajo convirtiéndose en una producción llena de trajes y elementos escénicos de Sally Jacobs. [...]

The Conference of the Birds se representaba en un escenario desnudo, excepto por alfombras orientales que colgaban al fondo. Los actores hacían varios papeles: a veces eran los pájaros (un halcón orgulloso, una paloma pensativa, un pavo real arrogante), mientras que otras veces eran los diferentes personajes de la historia dentro de la historia contada por el líder. También empleaban marionetas de pájaros accionadas con la mano y máscaras balinesas, así como gestos que sugerían pequeñas características de los pájaros (un movimiento de la mano, un giro de la cabeza, un dedo doblado), dejando el resto a la imaginación del público. A esto se añadía una mezcla de música esotérica oriental y occidental: gongs, tambores, cantos de pájaro. El diálogo, como en un cuento de hadas infantil, quedaba reducido al mínimo. La producción expresaba sencillez y el *sprit de corps* que constituía la característica principal del trabajo de Brook de la época y que quizá haya sido el resultado directo —o indirecto— del viaje de Brook a África, donde la compañía había trabajado esta pieza en ciertas ocasiones.

Margaret Croyden (2003a: 193-194)

Por su parte, Mer Gussow, en un artículo para el *The New York Times*, declara: «Este es el evento supremo de la temporada. La propuesta es como una alfombra voladora que nos transporta a una tierra de misterio, esplendor y ritual»³. Y en la misma línea, Jack Kroll, para *The Newsweek*, escribe: «El evento más emocionante y estimulante de la temporada teatral de este año. Brillante

2. For the actor to become a bird and then a dervish or a princess, it became necessary to find an instrument, something which is like an extension or an exaltation of the basic impulse. To dress the actor as a bird with a mask over his head would be too heavy: we needed instead to give a swift suggestion which would no encumber the imagination. At certain moments, one needs to feel the figurative side of the bird more fully, at others, less so. In this way, without thinking about it and often without knowing, we used a desperate range of expressive elements, coming from sources which corresponded with collective experience of the group.

Our point of departure was necessarily ourselves. But to avoid going round in dangerously narcissistic circles, it is vital that we rest on something bigger and stronger coming from outside; something which challenges our understanding and makes us see beyond this personal universe that we set before ourselves and confuse with reality (*apud* Kustow, 2005: 242).

The essential work from *The Conference of the Birds* onwards is that, whatever the field is, it's more than ever become a question on trying to get something hidden to emerge by elimination (*ib.*: 278).

3. This is the supreme theatrical event of the season. The play is a flying carpet gliding us allowed into a land of mystery, splendor and ritual. A nation of birds is in crisis and, urged on by one of their flock, the Hoopoe, they chart a path to find their kink. Above all, the Hoopoe is trying to help then conquer their fear of life and the stage becomes an astonishing aviary (*apud* Carrière, 1982).

trabajo que desafía la mayor parte de nuestras ideas sobre lo qué es, puede o debe ser el teatro. Esta exquisita pieza representa la perfección del trabajo de Brook»⁴. Brook realiza una puesta en escena impregnada de la experiencia de los viajes realizados por África y América, cuyas improvisaciones comenzaron en el Mobilier de París nueve años antes. Los actores, ya como narradores épicos que transmiten el reflejo brillante de la serenidad, incluyen a los espectadores en su círculo de acción para guiarlos, a través de la historia del viaje de unos pájaros que buscan el Simorgh, por la senda que conduce hacia aquello que puede restablecer la unidad y la inocencia perdida del ser humano.

4. The most exciting and provoking event of the theatre season... brilliant work that challenges most of our ideas of what theatre is, ought to be and can do. This exquisite piece represents the perfection of Brook's work (*apud* Carrière, 1982).

5 de marzo de 1981

LA CERISAIE
THE CHERRY ORCHARD

AUTOR: Anton Chéjov
TRADUCCIÓN: Elisaveta Lavrova
ADAPTACIÓN: Jean-Claude Carrière
París: Théâtre Bouffes du Nord

—

1988

Representaciones en Brooklyn,
Nueva York, Academy of Music, Harvey Lichtenstein
Majestic Theatre

—

Grand Prix Dominique de la mise en scène, París, 1981

Director: Peter Brook / Escenografía y Vestuario: Chloé Obolenski / Colaboración puesta en escena: Maurice Bénichou / Música: Marius Constant / Iluminación: Jean Kalman / Coordinador de escena: Robert Bennett/

REPARTO

Iermolái Alexéievich Lopájin: Niels Arestrup / Duniásha: Catherine Frot / Semión Iepijódov: Claude Évrard / Firs: Robert Murzeau / Liubóv Andréievna y Ranévskaja: Natasha Parry / Ánia: Anne Consigny / Charlóttá Ivánovna: Michèle Simonnet / Varía: Nathalie Nell / Leoníd Andréievich Gáiev: Michel Piccoli / Boris Simeónov Píschik: Jacques Debary / Iásha: Maurice Bénichou / Pitor Trofímov: Joseph Blatchley / Transeúnte y jefe de estación: Jean-Paul Denizon /

REPARTO NUEVA YORK

Lopakhin: Brian Dennehy / Dunyasha: Kate Mailer / Yepikhodov: Jan Triska / Firs: Roberts Blossom / Anya: Rebecca Miller / Lyubov: Natasha Parry / Varya: Stephanie Roth / Gaev: Erland Josephson / Charlotta: Linda Hunt / Pishchik: Mike Nussbaum / Yasha: David Pierce / Trofimov: Zeljko Ivanek / Passer: Howard Hensel / Stationmaster: Chris McNally /

—

31 de enero de 1982

Versión para televisión
Director de fotografía: Bernard Girod
París: Francia
Institut National de l'Audiovisuel (INA)

Esta obra debe ser abordada en un juego puramente teatral. No hay una manera Chéjoviana y hay que evitar todo sentimentalismo. *El jardín de los cerezos* no es triste, romántico, largo y lento, sino una comedia sobre la vida real.

La razón por la que la obra toca a la gente de una manera extraordinaria, se debe a que, como en cualquier gran obra, detrás de ella se esconde un gran mito. Es una obra sobre la vida y la muerte, la transición y el cambio. Chéjov se encontraba escribiendo el drama cuando se estaba muriendo. Sabiendo que tenía muy poco tiempo. Algo muy querido tiene que ser abandonado, aunque no estemos de acuerdo, no queda más remedio. Y lo escribió en un idioma que él forjó para sí mismo, que no era ni el lenguaje de Shakespeare, ni el de Pushkin¹.

Peter Brook

Con la puesta en escena de *La cérisaie* (su versión en francés), o *The Cherry Orchard* (en su versión en inglés), del dramaturgo ruso Anton Chéjov, Brook «despliega un verdadero microcosmos de las tendencias políticas de la época. [Declara:] Hay quienes creen en las transformaciones sociales; otros viven aferrados a un pasado que ya no existe. Ninguno de ellos puede lograr la satisfacción plena» (Brook, 1987a: 270). En esta obra de Chéjov desfilan una serie de personajes cuyas vidas pueden parecer vacías si se las observa desde fuera, pero que arden de deseo en su interior. Para Brook, no son personas desilusionadas, por el contrario, buscan desesperadamente una vida mejor; pero son víctimas de un entorno hostil, de una época anodina que merma sus energías y los coloca en una situación desesperada debido a que se ven sometido a una inevitable inmovilidad; su vida es una vida aburrida, donde todo se ha estancado inevitablemente. Algo contamina la existencia de estos seres: los espacios por los que deambulan, los objetos que les rodean, etc., todo parece sufrir un letargo mortal. «En los dramas de Chéjov los seres viven bajo el signo de la renuncia. Se distinguen sobre todo por su renuncia al presente, pero también por la renuncia de la comunicación, a la dicha que puede derivarse del encuentro con los demás. La forma de su teatro y, con ello, el lugar que ocupa Chéjov en la historia del teatro moderno vienen determinados por esa resignación, el punto intermedio entre la melancolía y la ironía» (Szondi, 1978: 90). No obstante, en su abordaje escénico «lo que es esencial es entender que estas no son obras sobre gente en estado de letargo. Se trata de gente muy vital; hiperactiva, en un mundo que sí es letárgico» (Brook, 1987a: 270).

Brook realiza una puesta en escena que quiere ser fiel a la dramaturgia del escritor ruso. «Hoy en día la fidelidad es la preocupación central» (*ib.*). Hay que medir cada palabra, la cualidad de Chéjov es su precisión. Hay que resistir a la tentación de realizar una traducción poética. Chéjov es concreto, como lo es Pinter o Beckett. Lo importante es su arquitectura, lo que es una construcción casi perfecta: el ritmo, la palabra dicha en el momento justo, los silencios: «expresión perfecta de aquello que no puede ser expresado de otra manera, [...] sus obras son como telegramas: [...] los puntos, las comas, los paréntesis, son de fundamental importancia, tan fundamentales como las pausas. [...] En las piezas de Chéjov, la puntuación representa una serie de mensajes codificados que demuestran la relación entre los personajes y sus emociones...» (*ib.*). En Chéjov, continúa explican-

1. It must be approached as a theatrical movement purely played. A false Chekhovian manner that is not in the text, and sentimentality, must be avoided... *The Cherry Orchard* is not gloomy, romantic, long and slow but a comic play about real life.

The reason *The Cherry Orchard* touches people in extraordinary ways is because, as in any great work, behind it is a myth. This is a poem about life and death and transition and change. Chekhov was writing about it when he was dying. Knowing that he had a short time left, he felt a theme emerging: something loved has to be relinquished, disappointment has to be accepted. And he wrote it in a language that he forged for himself; it was not that language of Shakespeare or of Pushkin (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 234).

do Brook, también existe esa distancia de la que habla Brecht: «en el preciso momento en que el espectador corre el riesgo de identificarse demasiado con algún personaje, aparece siempre alguna situación inesperada: nada es estable» (*ib.*). Es esta mirada distanciada lo que hace que el propio Chéjov etiquete a muchas de sus obras como comedias «ése fue el punto central de su pelea con Stanislavski. Chéjov detestaba todo lo dramático, la plomífera lentitud impuesta por el director» (*ib.*). Pero *The Cherry Orchard* no es un «vodevil». Como observador meticuloso de la conducta humana —recuérdese que Chéjov era médico— disecciona la vida, pero mantiene siempre una prudente distancia. Es la mirada de un observador que estudia las patologías del hombre sin que la emoción le nuble la vista. Brook cree que Chéjov no tiene una visión negativa de la existencia: no es siniestro, la vida y la muerte mantienen su armonía, su relación inevitable.

Los actores usan el vigorizante espacio del Bouffes du Nord para integrar a los espectadores y hacer que se sumerjan por completo en el conflicto del drama. La orquesta judía aparece en el tercer acto tras el patio de butacas de la planta baja, pero la atención se centra continuamente sobre la escena cuya atmósfera evoca un ambiente que apela al poder de la imaginación. Cuando la última puerta se cierra, el público queda atrapado sin remedio en el vacío de un espacio abandonado, sombra ahora de una belleza marchita, recuerdo de un momento que la memoria guardaba lleno de detalles (Williams, 1985: 322). Todo hace que la puesta en escena de Brook es alabada por la mayor parte de la crítica, aunque muchos de los periodistas encuentran dificultades en su intento de liberar la imaginación sobre un espacio vacío. Esta línea de argumentación considera difícil liberar el escenario del Bouffes du Nord y recrear sin elementos de apoyo el mundo que propone el dramaturgo ruso. Eric Shorter, para *Drama*, escribe: «No un absoluto triunfo artístico, ya que Chéjov no salió del todo ileso, pero sí un triunfo sobre la tradición de montar a Chéjov con la excitación emocional sobrepuesta a un texto ya de por sí reflexivo, o con la euforia teatral que se le impone a su melancolía textual»². Frank Rich, para *The New York Times* realiza un amplio repaso:

En *El jardín de los cerezos*, no es hasta el final del último acto que somos conscientes de la destrucción de una familia ancestral que sucumbe al tiempo, al desarraigo traumático de finales del xix. Pero en la producción de Brook, el camino queda despejado desde el comienzo del Acto I.

Brook se ha despojado y ha despojado *El jardín de los cerezos* de su escenografía y sus interrupciones. Hasta la propia casa donde el juego se desarrolla ha quedado prácticamente desnuda. Todo ha sido demolido, se ha desvanecido en las ruinas descarnadas de una pintura descascarada llena de esperanzas olvidadas.

Lo poco que queda de la elegancia decorativa se puede ver en el suelo cubierto, como de costumbre en Brook, de unas oscuras alfombras orientales. Y es que el extraordinario reparto internacional y su cristalina traducción no necesitan nada más. Sobre la alfombra mágica de este director, prescriben todas las formas de realismo teatral, excepto lo que realmente importa, la verdad emocional. Brook ha encontrado el pulso a una obra que su autor no denomino como drama, sino como comedia, casi una farsa y que no debe ser confundido con la plomífera y pesada lentitud que el propio Chéjov tanto odiaba. El tono real de la obra es una sorpresa de última hora, es un sonido misterioso que viene de fuera del escenario y que interrumpe la

2. not altogether an artistic triumph since Chekhov did not come out of the association altogether unscathed. But it was a triumph of tone over tradition, of emotional excitement over a ruminative text, of inventive staging over limited resources, and of theatrical exhilaration over textual melancholy (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 238).

acción en un par de ocasiones y que tan nervioso pone tanto a los personajes como al público en general, a través de la sensación incontrolable de que, de manera inexorable, la vida se nos escapa sin que podamos hacer nada.

Sentimos un extraño cosquilleo, una punzada de exquisita alegría y sufrimiento una y otra vez. [...] Resalta el retrato indeleble de dos almas bien intencionadas que han perdido lo que más amaban, reconociendo sus deseos demasiado tarde.

Todos los intérpretes están brillantes bajo la dirección del Sr. Brook, quién no ha dejado solos a los miembros de esta compañía de estatura impresionante. En consonancia del trabajo con los actores, su puesta en escena tiene un flujo suave y ventilado que evita las risas gratuitas o baratos sentimentalismos, siendo, no obstante, sorprendentemente teatral.

El estado de ánimo, aunque no tiene un tono de tragedia, si recuerda a *Final de partida* de Beckett que le inspiró para su *Rey Lear* de los años sesenta. Beckett está definitivamente en la cabeza del director, no solo por el vacío expuesto en la propuesta, sino por la evocación explícita de un humor absurdo en varias de las escenas.

Por otro lado, la sombra de la muerte recorre continuamente la obra pero como el propio Brook escribe en el programa: «Ellos no se han rendido», simplemente caminan como pueden, aunque sea a rastras, a veces con humor y esperanza, a veces desesperadamente y a veces con una fe obstinada en cuanto a sus perspectivas de felicidad.

Estamos ante la comedia humana y si esto no es escandalosamente divertido, al menos uno se siente menos solo en la difícil situación de aislamiento en la que nos encontramos, pero eu-

3. It is not until the final act of *The Cherry Orchard* that the malevolent thud of an ax signals the destruction of a family's ancestral estate and, with it, the traumatic uprooting of a dozen late-19th-century Russian lives. But in Peter Brook's production of Chekhov's play, the landscape seems to have been cleared before Act I begins.

Mr. Brook has stripped *The Cherry Orchard* of its scenery, its front curtain, its intermissions. Even the house in which the play unfolds —the Brooklyn Academy of Music's semirestored Majestic Theatre— looks half-demolished, a once-genteel palace of gilt and plush now a naked, faded shell of crumbling brick, chipped paint and forgotten hopes.

What little decorative elegance remains can be found on the vast stage floor, which Mr. Brook has covered, as is his wont, with dark Oriental rugs. And that —plus an extraordinary international cast, using a crystalline new translation by Elisaveta Lavrova— proves to be all that's needed. On this director's magic carpets, *The Cherry Orchard* flies. By banishing all forms of theatrical realism except the only one that really matters —emotional truth— Mr. Brook has found the pulse of a play that its author called "not a drama but a comedy, in places almost a farce." That pulse isn't to be confused with the somber metronomic beat of the Act IV ax —the Stanislavskian gloom that Chekhov so despised— and it isn't the kinetic, too frequently farcical gait of Andrei Serban's fascinating 1977 production at Lincoln Center.

The real tone of *The Cherry Orchard* is that of a breaking string —that mysterious, unidentifiable offstage sound that twice interrupts the action, unnerving the characters and audience alike with the sensation that unfathomable life is inexorably rushing by.

We feel that strange tingle, an exquisite pang of joy and suffering, again and again. [...] We're left with an indelible portrait of not one but two well-meaning souls who have lost what they most loved by recognizing their own desires too late. [...]

Miss Parry, Mr. Dennehy and Mr. Ivanek are all brilliant under Mr. Brook's guidance, and they're not alone. [...] Is not of the same class, holding one's own with a company of this stature is no small achievement in itself. [...] In keeping with his work with the actors, Mr. Brook's staging has a supple, airy flow that avoids cheap laughs or sentimentality yet is always strikingly theatrical. [...]

The mood that is achieved instead, though not tragic, recalls Mr. Brook's *Endgame* —inspired *King Lear* of the 1960's. Beckett is definitely on the director's mind, as is evident not just from the void in which he sets the play but also by his explicit evocation of the Beckett humour in several scenes. [...]

The shadow of death is always cloaking their shoulders, as it does Beckett's lost souls —but, as Mr. Brook writes in the program, "they have not given up." They simply trudge on, sometimes with their senses of humour intact, sometimes with a dogged faith in the prospects for happiness.

On this director's magic carpet *The Cherry Orchard* flies... (it) pauses for breath only when life does, for people to recoup after dying a little... That's the human comedy, and, if it isn't riotously funny, one feels less alone in the solitary plight, indeed exhilarated, watching it unfold on stage as honestly and buoyantly and poetically as a dream. This is a *Cherry Orchard* that pauses for breath only when life does, for people to recoup after dying a little. I think Mr. Brook has given us the Chekhov production that every theatregoer fantasizes about but, in my experience, almost never finds (Rich, 1988).

fórico al ver sobre el escenario tanta honestidad al servicio de una boyante y magnífica poesía que es como un sueño.

En la alfombra mágica de este director *El jardín de los cerezos* vuela. El Sr. Brook nos ofrece, a través de este Chéjov, todas las fantasías con las que cualquier espectador de teatro sueña, pero que en mi propia experiencia rara vez suceden³.

Frank Rich

En un tono algo más crítico y menos halagador, Dan Sullivan, para *Los Angeles Times*, escribe:

No existe una manera correcta de montar a los clásicos. Todo depende del texto, del director, de los actores y de los tiempos. Sería difícil, no obstante, definir cuál es el enfoque de Brook en esta producción de *El jardín de los cerezos*.

Un director de la talla de Brook, parece que alienta a sus actores a que tomen sus propias decisiones, pero es él quien los ha llevado hacia donde quería, como un padre que fomenta la carrera de sus hijos. Este montaje muestra la posición de Brook ante un Chéjov que es tan efectivo como la más abierta de las puestas en escena de vanguardia. Su entorno es pues de vanguardia. Brook prescinde de los muebles y la escenografía de costumbre, cubriendo la escena de alfombras orientales y almohadones, todo con el fondo viejo de la pintura apagada de rojos desgastados que el tiempo ha erosionado.

Otra característica del montaje es su variedad de acentos debido a la composición de un reparto internacional. Una extraña mezcla de voces para una obra de teatro sobre la historia de una familia.

Por otra parte, realizar la obra sin interrupción es una excentricidad. Brook, piensa, al igual que en *El Mahabharata*, que una cierta incomodidad de los espectadores es necesaria e intensifica la participación. Algo con lo que no estoy de acuerdo.

Por todas estas innovaciones, estamos ante un tradicional *Jardín de los cerezos*. Brook no quiere explorar los personajes de Chéjov y su situación como una cadena unívoca que resalte un tema o concepto como: esta es una obra sobre neuróticos, o, esta es una obra que habla sobre el dinero, etc. Pero si hay un tema principal que emerge por encima de todos los demás, será porque el autor lo puso allí.

No encontré, por tanto, que se hablara del asunto principal, solo una actitud de puro juego. Los cuadernos de Chéjov están llenos de relatos sobre la impaciencia de personas que, como en *El jardín de los cerezos*, tratan de hacer las cosas lo mejor que pueden siendo lo que son y por tanto han de ser perdonados e incluso reconocidos por esta actitud de valor.

Había temas subsidiarios en la puesta en escena de Brook. Uno de ellos era no escuchar. El viejo criado, Firs (Roberts Blossom) es demasiado sordo para escuchar a la familia y salir de la casa al final de la obra y esto le cuesta la vida. Lyubov, no querrá escuchar que el jardín se ha dividido para villas vacacionales y esto la cuesta la pérdida de su propiedad. Otro tema es el de no hablar sobre ciertos asuntos hasta que es demasiado tarde para decir otra cosa que no sea un adiós.

¿Por qué ocurre esto? Chéjov no lo explica. Su trabajo consiste en registrar el comportamiento, no en explicarlo. Los actores de Brook asumen un rol parecido al interpretar a sus personajes. No explican los personajes, no tratan de hacerlos más conscientes de lo que son. Algunos juegan sus papeles con más habilidad que otros. En este sentido no es un conjunto bien equilibrado. Pero la calidad individual, sin comparaciones, se encuentra en un alto nivel. Y aun

con la disparidad de acentos, logran evocar a una familia, que incluso parece rusa. Uno no sabe muy bien que significa esto, pero tiene algo que ver con una emoción común llena de alegría y tristeza a un tiempo que se contagia.

Con todo esto, no obstante, no sentimos que la historia pueda estar pasando en la casa de al lado. Sabemos en todo momento que la historia no nos pertenece, que ocurre en otro tiempo y lugar, en un periodo análogo al nuestro, pero no idéntico⁴.

Dan Sullivan

4. There is no one right way to stage a classic. It all depends on the play, the director, the actors and the times. After a period of stuffy Shakespearean productions, it may be necessary to stand *Hamlet* on its head so that the audience can really see it.

That's not Peter Brook's approach to *The Cherry Orchard* at the Brooklyn Academy of Music (actually at an old movie house on the next block, the Majestic Theatre). It would be hard to say what his approach is. The viewer comes out feeling that he has experienced Chekhov's play, not an eminent director's reading of it.

This is an illusion. A director of Brook's power will encourage his actors to make their own choices, but he will have led them to those choices, like a subtle parent encouraging his children's career plans. This *Cherry Orchard* displays Brook's position on Chekhov as effectively as an overtly avant-garde staging would.

Its setting is avant-garde. Brook dispenses with the usual furniture and birch trees. Instead he covers over the playing space of *The Mahabharata* with carpets, rugs and pillows. [...]

Its warmth and its faded colours [...] especially the reds. [...]

Another thing that makes this *Cherry Orchard* individual is its variety of accents. [...] An odd mix of voices for a play about one family.

Another eccentricity: Brook plays *The Cherry Orchard* without intermission. The theatre's curved, padded benches are comfortable enough, but the viewer grows restive during the show's third and last hour. As with *The Mahabharata*, Brook feels that a certain amount of discomfort intensifies the viewer's participation in the play. Not in my experience.

For all these innovations, this is a traditional *Cherry Orchard*. Brook wants to explore Chekhov's characters and their situation, not to chain them to a univocal concept, such as: This is a play about neurotics, or: This is a play about money. If a main theme emerges, it will be because the playwright put it there.

I found no main theme, and didn't miss it. I did find an attitude toward the play. Chekhov's notebooks are full of impatience about the kind of people in *The Cherry Orchard*, but the feeling here is that they are doing the best they can with the cards they've been dealt, and are to be forgiven and even celebrated for their courage.

There were subsidiary themes. One was: Not Listening. The old servant, Firs (Roberts Blossom) is too deaf to hear the family leave the house at the end of the play. This will cost him his life. Lyubov won't hear of the cherry orchard's being split up for vacation villas. This costs her estate.

Another theme: Not Speaking. Lyubov's adopted daughter Varya (Stephanie Roth) desperately wants Lopakhin to propose to her, and Lopakhin has nothing against it. Yet on their last meeting all they can do is talk about the weather, until it's too late to say anything but good bye.

Why? Chekhov doesn't explain it. His job is to record behaviour, not interpret it. Brook's actors take a similar tack with their characters. They don't edit them. They don't try to make them more consistent than they are.

Some play with more skill than others. In this sense it's not a particularly well-balanced ensemble. But the individual quality is almost always right. Kate Mailer, for instance, plays Dunyasha, a healthy young servant who thinks it's aristocratic to have fainting spells. Mailer's line readings are a little green, but we see the character.

And how well the company mixes! For all the disparity of accent and skills, they do evoke a family, sometimes talking all at once, sometimes not talking at all.

A Russian family, too. One doesn't know exactly what that means, but it has something to do with being swept up in a common emotion, joy or sorrow. [...]

Where some directors try to bring Chekhov home, Brook takes us to Chekhov. There's no sense that, give or take a few details, the story could be happening next door. We know that the story is happening in another country, at another time, a period analogous to ours, but not identical with it (Sullivan, 1988).

6 de noviembre de 1981

LA TRAGÉDIE DE CARMEN
THE TRAGEDY OF CARMEN

AUTOR: Georges Bizet
LIBRETO: Ludovic Halévy, Henri Milhac
ADAPTACIÓN: Jean-Claude Carrière
Basado en la novela de Prosper Mérimée
París: Théâtre Bouffes du Nord

—

1982

Representaciones
Nueva York: Vivian Beaumont Lincoln Centre

—

1986

Representaciones
Japón

—

Grand Prix Dominique de la mise en scène, París, 1982
Remise de médailles de la VILLE DE PARIS à tous les interprètes, París, 1982
Saison à New York American Theatre Critics International Award, Nueva York, 1983
Premio Tony, Nueva York, 1984

Director: Peter Book / **Dirección musical:** Marius Constant /
Escenografía y vestuario: Chloé Obolenski / **Ayudante de dirección:** Maurice Bénichou

REPARTO

Carmen: Hélène Delavault, Zehava Gal y Eva Saurova /
Don José: Laurence Dale, Howard Hensel, Julian Pike / Micaela: Véronique Dietschy, Agnès
Host / Escamilio: Carl Joahn Falkman, John Rath / Zúñiga y Vieja gitana: Jean-Paul Denizon
/ Garcia y Lillas Pastia: Alain Mararat /

—

2 de noviembre de 1983
VERSIÓN PARA TELEVISIÓN
80 mm / Color

País: Francia / Reino Unido / Alemania Occidental / Estados Unidos
Versión: francés e inglés
Bentwood Television Production
Prix Italia, 1984
Emmy International, 1984
ACE Award, USA 1987

Director: Peter Brook / **Director de fotografía:** Sven Nykvist

REPARTO (Versión (TV)

Hélène Delavault (Carmen, film 1) / Zehava Gal (Carmen, film 2) / Eva Saurova (Carmen, film 3) / Howard Hensel (Don José, film 1), Laurence Dale (Don José, film 2) / Agnès Holt (Micaela, film 1) / Véronique Dietschy (Micaela, film 2 y 3) / Jack Gardner (Escamilio, film 1) / Loa Falkman (Escamilio, film 2) / 7 Jon Rath (Escamilio, film 3) / Jean-Paul Denizon (Zuñiga, film 1, 2 y 3) / Alain Maratrat (Lillas Pastia, film 1, 2, y 3) / Tapa Sudana (Garcia, film 1, 2 y 3)

Las condiciones de trabajo en la ópera son malas; es una lucha constante. Y esa lucha implica una casi total pérdida de tiempo y energía [...]. La ópera es una forma de teatro que, aun siendo equivalente a las demás formas, sufre condiciones increíblemente desfavorables. De manera que hace años deje la ópera. Pero ahora parece que se ha convertido de nuevo en un posibilidad, porque en nuestro teatro podemos modificar radicalmente aquellas condiciones: el modo de encarar los ensayos, las funciones, los precios de las entradas, etc. En otras palabras tenemos la posibilidad de modificar la relación con los espectadores y con el espacio teatral.

Peter Brook (1987a: 298).

Brook regresa al mundo de la ópera con *Carmen*, un espectáculo que se suma a la lista de sus grandes éxitos: «*La Tragédie de Carmen* resultó ser uno de los mayores éxitos de público de Brook; se representó ante miles de personas entusiastas, estuvo de gira por Europa y Japón y, en 1982, se estrenó en Nueva York. [...] Los críticos teatrales de Nueva York ensalzaron la puesta en escena y la gente acudió en masa a ver aquella versión» (Croyden, 2003a: 210).

Es Bernard Lefort, nuevo administrador general de la ópera de París, quien propone a Brook dirigir una ópera en su teatro parisino Bouffes du Nord. Lefort baraja dos posibilidades: *The House of the Dead* de Janécek o *The Turn of the Screw* de Britten. Para su sorpresa, Brook se inclina por una tercera opción, *Carmen*, de Bizet. Jean Claude Carrière se encarga del libreto (Hunt y Reeves, 1995: 242-243) mientras que la adaptación musical corre a cargo de Marius Constant. Al ser una producción del repertorio de la Opera House, *Carmen* tiene que ser representada en horario operístico (más temprano que las representaciones teatrales), debido a las voces de sus intérpretes se resienten al realizar actuaciones nocturnas (Kustow, 2005: 255). No obstante, Brook insiste en realizar una serie de representaciones en horario teatral, lo que obliga a que se convoque un doble reparto para alternar los roles protagonistas: tres cantantes para el papel de Carmen al igual que para el papel Don José, y dos intérpretes para el personaje de Micaëlas. Lo que ha sido una necesidad, se convierte en un recurso estético cuando Brook rueda la versión para televisión: «Hemos tenido tres repartos trabajando juntos en cada ensayo. Mientras uno cantaba el otro hacía mimo, lo que les permitían a los que no cantaban centrarse en la interpretación, en lugar de estar preocupados de los aspectos vocales. Cada acción fue un hallazgo de toda la compañía. No había un reparto principal y otro secundario. Es algo, creo, sin precedentes en la historia del teatro. Cuando abrimos con los tres repartos en la misma semana en el Bouffes, se dieron cuenta de lo maravilloso de esta decisión»¹.

La estrechez de un espacio como Bouffes du Nord para albergar una ópera se hace evidente. Es del todo imposible disponer de una gran orquesta, ni contar con un gran reparto de cantantes

por no hablar de la escenografía. *Carmen* debe afrontar el reto de su puesta en escena con otros presupuestos que se alejan, inevitablemente, de las grandes producciones con las que habitualmente cuenta la ópera.

La producción de *Carmen* en el Bouffes tuvo lugar dentro de la continuidad de nuestro trabajo, ya que se trataba de un intento de llevar una obra musical a la vida en condiciones radicalmente diferentes a lo habitual. La diferencia surgió, sobre todo, en una relación distinta entre los cantantes y el público despojados de todos los aparatajes del que hace uso la ópera convencional. El tamaño del teatro conduce a cierto tipo de relación. Lo que estamos tratando de crear en el Bouffes depende de la concentración. La verdad y la intimidad de un teatro en directo².

El experimento fue posible únicamente por la manera en que nosotros encaramos el trabajo. Para disponer de semejante grado de libertad hay que trabajar con un grupo reducido y no se puede gastar mucho dinero. [...] No hay ningún impedimento para que pequeños grupos operativos se dediquen a su trabajo experimental, y es definitivamente muy cierto que las óperas pueden condensarse sin quitarles nada de su vitalidad y sin vulnerarlas. [...] Lo cierto es que en el mundo de la ópera el *star system* debe dar paso al principio de trabajo en equipo; que haya un grupo de gente trabajando en conjunto durante un período considerable de tiempo es más importante que todo lo demás. [...] Para *Carmen* fue necesario cambiar de una vez por todas las condiciones.

Peter Brook (1987a: 298-303)

Su estreno provoca las más variadas y extravagantes reacciones por parte de los críticos. La polémica se desata. Algunos ponen el grito en el cielo afirmando que aquello no es *Carmen* de Bizet sino la versión reducida y manipulada de un director de teatro caprichoso e irrespetuoso. A esto hay que añadir la reorganización de la partitura original llevada a cabo por Brook y su director musical Constant que consta de música grabada, lo que se considera un verdadero sacrilegio. Aquellos más cercanos al teatro alaban el montaje, mostrándose escépticos, como se observa, aquellos críticos que pertenecen al ámbito musical.

El autor y crítico teatral Michael Billington, en *The Guardian*, valora el intento de manera positiva: «Brook no ha sustituido la ópera de Bizet. Lo que ha hecho es una producción luminosa que desentierra la fatídica historia oculta en su interior. En esta producción se obtiene la escalofriante sensación que uno tiene cuando se presencia la tragedia debajo de la carne de la obre maestra de Bizet»³. Esta opinión no es compartida por Gerald Larner, crítico musical del mismo periódico quien habla por el contrario de una puesta en escena equivocada. «En parte porque admite la de-

1. We had three casts working together every rehearsal. One would sing, and the other would mime while the other one was singing for them —which enable them to concentrate on the acting, on being the character, instead of being obsessed with their vocal challenges. Every bit of action was found by the entire company. There wasn't an A and B company, a second cast. That's something which I think is without precedent in all opera history. When we opened the three casts in the same week in the Bouffes, each night the audience saw this amazing spectacle: the other *Carmen*'s in the audience getting up and applauding vigorously (apud Kustow, 2005: 256).

2. The production of *Carmen* in the Bouffes took place in the continuity of our work, because it involved an attempt to bring a musical work to life in radically different conditions. The difference sprang above all from a relationship of a different kind between the singers and the audience. The physical arrangements themselves in the classical music theatre —the stage, the pit, the huge orchestra, the size of the theatre— lead to a certain kind of relationship, which is well known. What we are trying to create at the Bouffes depends on the concentration, the truth and the intimacy of direct theatre (apud Hunt y Reeves, 1995: 243).

rrota en su renuncia y en parte porque queda envuelta en un piano anacrónico vergonzosamente fuera de tono en cada arranque musical. Hay que decirlo ya que el éxito de este espectáculo basado en su novedad, podría crear un peligrosa demanda como nunca se ha visto antes en este país»⁴. Otra crítica aparecida en *The New York Times*, en su edición del 20 de noviembre de 1983, bajo el título *It's Peter Brook's "Carmen", not Bizet's or Merimee's*, señala:

La tragedia de Carmen es un híbrido peculiar, un pájaro que hace ruidos parecidos a los de la ópera producto de la ingenuidad de su director. La creación de Brook es un *tour de force* al más puro estilo teatral convencional y su atractivo, sin duda, será de lo más fuerte para el público aventurero de teatro. Brook se aleja voluntariamente de los grandes acontecimientos de la gran ópera y despoja la pieza de todos los añadidos que se habían fijado desde su estreno en 1875, lo que resulta simplemente la meditación de un director autocomplaciente. Es más llamativa que interesante, aunque también tiene algo de esto último.

Musicalmente nos encontramos con una pieza en un acto de 80m en lugar de los habituales 140m y sus cuatro actos. Se excluyen sus tres entre actos. El reparto se ha reducido a solo cuatro voces. Se prescinde de todas las piezas de conjunto. Se ha eliminado el coro de niños, el coro de las cigarreras, el quinteto notable del segundo acto, el coro de los contrabandistas, etc. Los preludios maravillosamente cambiantes también se han eliminado.

Para encajar todos estos aspectos coherentemente han tenido que insertar gran cantidad de contenido original regresando a la novela de Mérimée en la que Bizet basó su ópera.

La *Carmen* presentada por el Sr. Brook es una profeminista valiente y audaz que se ha acostado con muchos hombres y que actúa como socia entusiasta en la operación de proxenetismo de Lillas Pastia. La escena de la taberna en la que se juega el destino de Carmen y Don José, se plantea como una farsa barata, con la seducción de la prostituta de Zúñiga acelerada como una película de Buster Keaton.

Todo esto queda bastante lejos de la ópera de Bizet, y por momentos, también se pierde de vista a Mérimée, supuestamente la fuente en la que se basa Brook.

Lo que ha quedado reducido a 80 m, genera, no obstante, una tensión magníficamente interpretada sobre una puesta en escena de un experto director de teatro cuyos trucos y efectos especiales son usados de manera muy imaginativa. Alfombras y arena, marca de la casa, puros y cigarros fumados con gran talento como símbolos de sensualidad y armas de lucha callejera. La rotación de los repartos tiene sentido si tenemos en cuenta que la obra tiene ocho pases a la semana. La reducción de la orquesta es ofensiva, pero puede defenderse como una elección sensible al tratar la música en un ambiente de ópera de cámara.

En un ambiente tan acogedor, esta situación juega a favor de los cantantes, que no tienen que forzar sus voces más allá de de su nivel natural, lo que es una bendición para el oído.

Brook extrae el corazón de la obra, pero esto no es ningún acierto. Extractos, que como en la industria discográfica, no pretenden ser la obra completa de las obras maestras, sino la extirpación quirúrgica de sus órganos vitales. Por tanto, aunque *La tragedia de Carmen* del señor

3. Brook has not superseded Bizet's opera: what he has done in a production of luminous simplicity, is to disinter the doom-laden story concealed inside it... In this production you get the chilling feeling that you have, for once, seen the sinews of tragedy beneath the flesh of Bizet's masterpiece (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 248).

4. partly because it admits theoretical defeat, and partly because it involves the piano in an out of tune and out of time embarrassment when the live instruments take over again. This has to be said because the very brilliance of this performance of a new *Carmen* could create a dangerous demand for more now that it can be seen in this country (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 248).

Brook deslumbra desde el punto de vista teatral, sin embargo me llamó la atención la forma en que el corazón extirpado de la obra de Bizet seguía latiendo solo débil e irregular. Lo que Brook, y al igual que él muchos otros directores menos talentosos de este tipo, viene finalmente a decirnos es que la ópera debe ser entendida como un espectáculo teatral con bases musicales⁵.

5. *La Tragédie de Carmen* is a peculiar hybrid, a bird that makes noises like an opera but looks like a play and may be neither so much as a celebration of a director's ingenuity. Peter Brook's creation is unquestionably a tour de force from a conventional theatrical viewpoint and its appeal will no doubt will be strongest to adventurous theatre audiences. It is likely, however, to give hives to any Bizet lover who goes to the theatre thinking Mr. Brook's intent was to mount a rethought, sharply cut *Carmen*. Nothing like it. Although the production currently at the Vivian Beaumont purports to blow away the cobwebs from Bizet's not unsuccessful piece of musical theatre and present it in bare-bones form stripped of all the grand-opera accretions that have fastened themselves onto the work since its premiere in 1875, what results is simply a self-indulgent auteur's meditation on the opera's theme. I found it interesting but somewhat less than totally arresting.

Musically, fellow Carmenologists, what have we here? A one-act piece that plays in some 80 minutes including much spoken dialogue, as opposed to the 140 minutes or more that the ordinary four-act *Carmen* takes excluding its three intermissions. Because the singing cast has been pared down to just four voices (Carmen, Don Jose, Escamillo and Micäela), all of Bizet's ensemble pieces are dispensed with. Gone are the children's chorus, the chorus of cigarette girls, the remarkable quintet of the second act, the card-scene trio, the smugglers chorus and the brilliant bull-ring music that so effectively sets off the grim violence of the final scene. The marvellously moody preludes are gone, too, of course. Some of this jettisoned music is alluded to or quoted in the score as arranged by Marius Constant, the production's conductor and musical director, but sometimes the context is jarringly different from the original.

Because the events in the opera have been telescoped and radically reshuffled, Mr. Brook and his collaborators have had to concoct a great deal of original dialogue to glue their scenario together. They have gone back to the Prosper Merimee novella on which Bizet based his opera. [...]

The *Carmen* presented by Mr. Brook is a fearless, gritty protofeminist who has slept with many men and who acts as an enthusiastic partner in Lillas Pastia's pimping operation.

The tavern scene that seals Don Jose's and Carmen's fate is played as cheap farce, with the prostitute's seduction of Zuniga speeded up like an old Buster Keaton movie.

All of this gets pretty far out of sight of Bizet's opera and at times it also loses sight of Merimee, supposedly Mr. Brook's sourcebook.

What I went expecting from an 80-minute condensation and reshuffling of the *Carmen* story was at least the tension of a capably acted and superbly sung *Carmen*. I did not expect *Carmen* in any recognizable shape, of course, but a version so taut and true that the opera might seem hopelessly ponderous and superficial in contrast. Publicity and the reviews from Europe suggested nothing less. Instead, what I saw was the work of an expert showman whose most inspired ideas were tricks and special effects. Carpets and sand, both Brook trademarks, were used inventively for magical scenic transformations. Cigars, smoked with great flair, were used both as symbols of sensuality and as street-fighting weapons.

The Brook concept of a repertory company with five separate rotating casts makes sense in a show scheduled to play eight times a week. Shrinking Bizet's superb orchestration to 14-musician size is surely offensive, but might be defended as a sensible way to treat the music in a chamber-opera setting.

In fact, without major voices of the sort that grander versions of *Carmen* demand, the minimal orchestra becomes an asset. In such a cozy ambiance, singers do not have to force beyond their most natural level, which is a boon to the ear.

But where does this sort of tinkering end? Mr. Brook has told interviewers that he intends to go ahead with other boiled-down opera projects. Will other theatrical geniuses, already impatient with the constrictions that the music of opera places on them, be emboldened by his success in denaturing *Carmen*? It is a grim thought. Chopping off the barnacles of bad tradition is one thing, but cutting out the heart of the opera tradition itself, the music, is something else. Some years ago, a record company put out a series of disks that bore such titles as *The Heart of the Concerto*, *The Heart of the Symphony* and so on. These excerpts did not pretend to be the complete works, of course, but only the melodic essence of masterworks, surgically removed from the famous bodies. *La tragédie de Carmen*, for all its theatrical bedazzlement, struck me as the extirpated heart of *Carmen*, still beating, however weakly and irregularly.

Mr. Brook has had unfortunate experiences in opera staging, most notoriously at Covent Garden 34 years ago when he was booed off the stage for his gamy production of *Salome*. He is a declared enemy of what he calls "artificial" approaches to opera. So are we all. However, what Mr. Brook and many less talented directors of his type really are saying, I think, is that opera should be treated as a theatrical show with musical underpinnings. People who rave on about the brilliant effects and innovative techniques in "directors' operas" are not always ignorant of music, to be sure. Sometimes they are merely bored with it because of overexposure. It may be that Mr. Brook's version is a signal that the real *Carmen* might benefit from being ignored for a while. Recently, I came across a striking sentence in a letter written by a 19th-century author to his anonymous lady love: "To you, I am like an old opera, which you are obliged to forget in order to see it again with any pleasure."

The author was Prosper Merimee, who may have inadvertently provided Peter Brook with a slogan to hang over his desk.

En una línea más positiva, Frank Rich, para *The New York Times*, en su edición del viernes 18 de noviembre de 1983, escribe:

Está claro que Brook nos tiende un lazo a través del asombroso poder de su arte, que estrecha poco a poco alrededor de la garganta de su audiencia. El impacto es tan fuerte que incluso en su clímax nos hace jadear. Nos quedamos boquiabiertos porque el Sr. Brook nos ha obligado a sentir el desenlace fatal como si fuera la primera vez que lo presenciamos. En un mundo plagado de exceso estético, este director ha encontrado la manera dar la vuelta a la tragedia salvajemente a través de una sencillez total y absoluta.

Sin embargo no es todo una purga emocional. Hay maravillas de efectos ligeros. La parte de la comedia juega al más puro estilo del cine mudo. Un romántico elenco nos muestra maravillosos cuadros de esplendor goyesco. Destila magia por los cuatro costados. Si los aficionados al teatro traen la mente abierta, sacarán el máximo partido de esta *Carmen*. Hay que focalizar el interés en lo que el montaje contiene, no en lo que se espera de él. La propuesta de Brook no sustituye al original, sino que tiene que ser vista como una nueva obra.

Esta *Carmen* está escrita como si fuera un guion de Buñuel. Los fragmentos del libreto original han sido salpicados con nuevos fragmentos y nuevos diálogos que se han vuelto a montar para conseguir una forma asociativa que toma la forma de una pesadilla arquetípica. Y nada más que decir, resaltar por último las virtudes de un elenco que puede cantar y actuar sin ninguna dificultad.

El único problema puede venir, al igual como ocurrió con su histórico montaje de *El sueño de una noche de verano*, en que sus hallazgos pueden ser mal aplicados por maníacos imitadores en los próximos años⁶.

Frank Rich

Por su parte, la periodista Margaret Croyden (2005: 210-211) realiza un valioso repaso en su libro de entrevistas con el director.

Brook sostuvo que su puesta en escena de *La Tragédie de Carmen* no suponía en absoluto un rechazo a Bizet, sino que simplemente se proponía resaltar la historia original escrita por Prosper Mérimée en la que Bizet se inspiró en primer lugar. [...] Bizet cambió muchos de los personajes de la historia original e incluso añadió nuevos. [...] Brook y Carrière [...] alegaron que se remitían a las intenciones originales de Mérimée y que, en realidad, su *Carmen* suponía una mejora considerable con respecto a la versión anterior. [...]

6. It's the noose that Mr. Brook, through the astonishing power of his art, steadily tightens around the audience's throats. The impact of this *Carmen* is so strong that even the evening's inevitable climax makes us gasp. We gasp because Mr. Brook has forced us to feel the fated denouement as if it were new again.

In a world rife with aesthetic overkill, this director has found the one way to put savagery back into tragedy: complete and utter simplicity.

Yet the evening is not just an emotional purging. There are other wonders of lighter effect —slapstick comedy played at silent-movie pace and gravely beautiful romantic tableaux cast in a Goyaesque glow. Magic is everywhere, and to appreciate it a theatregoer need only bring an open mind. You'll get the most from this *Carmen* if you focus on what it contains rather than what it leaves out. [...]

This *Carmen* is indeed written like a Bunuel screenplay: Fragments of the original libretto, sprinkled with new dialogue, have been reassembled to achieve the associative shape and force of an archetypal nightmare.

The only problem with Mr. Brook's *Carmen*, as with his landmark *Midsummer Night's Dream*, is that its lessons will undoubtedly be misapplied by faddist imitators for years to come.

La puesta en escena era asombrosa. El calor del sur de España y la aridez de la tierra se representaban con colores apagados. Se usaban alfombras persas y almohadones para la escena de la taberna y para los cambios de escenario; las pequeñas hogueras vacilantes que rodeaban el escondite en la montaña de los amantes, que yacían en brazos del otro en un silencio absoluto, conseguían reproducir por un momento las posibilidades idílicas de su romance: un efecto realmente místico que subyugaba. [...]

Casi todos los objetos de *atrezzo* y símbolos de las escenas de Escamillo eran fálicos; en un caso, cortaba una fruta y dejaba que el zumo gotease sobre la boca de Carmen. La cuerda, que se usaba varias veces, era el mayor símbolo de la unión de los amantes.

Una sensación de magia —el mundo de los gitanos— impregnaba el montaje. Al principio, una mendiga anciana dibujaba un círculo ocre en la zona de actuación, con la forma de una plaza de toros cubierta de arena roja. Había una pitonisa oculta tras un chal. Quizá era Carmen, quizá no. Tendía la mano y daba una carta a don José. Él miraba la carta y la rechazaba si mas. De pronto, la mujer tiraba el chal, y se veía que sí era Carmen. En ese momento, se oían los acordes premonitorios del tema del destino, marcando el principio de la conocida historia de fatalidad y asesinato.

Los cantantes eran también actores consumados; cantantes sentados, tumbados, andando, corriendo, saltando, ejecutando movimientos complicados en las escenas de pelea, y haciendo lo que fuera necesario para contar la historia sin eludir ni una sola nota. [...] Una narración de la historia increíblemente ágil, que cautivaba de inmediato al público y no lo soltaba, de forma que la tragedia del final era un golpe teatral notable. [...] Sin duda, aquello era ópera entendida como puro teatro: aparentemente, lo que Peter Brook quería que fuese.

Margaret Croyden

De su versión para televisión, el periodista John J. O'Connor, en una reseña aparecida en *The New York Times* en su edición del 13 de febrero de 1986⁷, destaca el gran escenario circular con el suelo cubierto de arena, los detalles realistas que no abandonan sus aspectos teatrales, así como la simplicidad escénica con la que Brook ha reducido el valor de la obra a lo esencial. Todo este despojamiento, no obstante, provoca en opinión O'Connor, que la obra parezca una especie de melodrama pintoresco que hace preguntarse porque el señor Brook no ha realizado simple y llanamente una adaptación teatral del original de Mérimée de 1845 sin molestar a Bizet. O'Connor habla de un resultado desconcertante a medio camino entre un drama avergonzado por la música y una ópera destripada por el drama. Aun así, O'Connor cree que la propuesta del director se sostiene y las melodías de Bizet, aunque sobreexpuestas al reducirlas de escala, tienen tal fuerza dramática que bien pueden servir cómodamente a un propósito teatral. Por otro lado, la banda sonora ha sido previamente grabada para permitir a los actores realizar actuaciones más naturalistas. En definitiva, Peter Brook es para O'Connor uno de los profesionales más originales y provocativos del teatro contemporáneo, capaz de abordar con gran personalidad cualquier proyecto que caiga en sus manos.

7. What's left is a kind of painteresque melodrama. [...] The result falls, disconcertingly, between drama embarrassed by the music and opera disemboweled by the drama, [...] despite their overexposure, the Bizet melodies, even when reduced in scale, still carry enormous dramatic clout and can handily serve a theatrical purpose. [...] He score for the films has been prerecorded, which allows the actors an opportunity to be more "naturalistic." [...] Still, this is Peter Brook, one of contemporary theatre's most original and provocative practitioners.

1984

TCHIN TCHIN

AUTOR: François Billeldoux
París: Théâtre Montparnasse

Director: Peter Brook / Codirección: Maurice Bénichou

ACTUACIÓN

Natasha Parry / Marcello Mastroianni

Tchin Tchin es una comedia de *boulevard* en la que la actriz Natasha Parry y el actor Marcello Mastroianni adoptan los roles de una dama burguesa y un trabajador de la construcción grosero, que lo único que tienen en común es la relación que existe entre el marido de ella y la esposa de él. La obra examina la, a veces, cómica y, a veces, desastrosa relación de amor entre el trabajador y la dama. Finalmente alquilarán juntos un apartamento, arrastrados por una idea platónica del amor. La puesta en escena llevada a cabo por Brook en codirección con el actor Maurice Bénichou, alterna cuadros de situaciones tan fantásticas como absurdas, mientras los protagonistas, ante la intolerancia y los prejuicios del mundo, acaban afirmando su amor como una declaración de principios que aboga por su independencia.

7 de julio de 1985

LE MAHABHARATA
THE MAHABHARATA

ADAPTACIÓN: Jean-Claude Carrière, Peter Brook

De la gran epopeya hindú

Festival de Aviñón: Cantera Callet Boulbon

1985

París: Théâtre Bouffes du Nord

—

Gira Europea

1987

Zurich, Los Angeles, Brooklyn...

—

Grand Prix du Syndicat de la Critique Musicale et Dramatique, París, 1986

Gran Premio «El Espectador y la Crítica», Madrid, 1986

Grand Prix «Il Patago», Milán, 1986

Director: Peter Brook / Escenografía y vestuario: Chloé Obolenski / Iluminación: Jean Kalman / Producción: Micheline Rozan

REPARTO

Ganesha-Krishna: Maurice Bénichou / Dhritarashtra: Ryszard Cieslak / Ekalavya-Uttara-Abhimanyu: Glovis / Dushassana: Georges Corraface / Nakula-Aswhattaman: Jean-Paul Denizon / Kunti: Joséphine Derenne / Bhima: Mamadou Dioume / Yudishthira: Matthias Habich / Jayadratha-Salva: Andreas Katsulas / Bhishma-Parashurama: Sotigui Kouyaté / Ganga-Gandhari-Gudeshna: Mireille Maalaouf / Vyasa, Sisupala-Ghatotkatcha: Alain Martrat / Joven eterno: Clément Masdongar / Arjuna: Vittorio Mezzogiorno / Karna: Bruce Myers / Madri-Hidimbi: Yoshi Oida / Amba -Subhadra, Sirvienta de Gandhari: Pascaline Pointillart / Satyavati-Draupadi: Maillika Sarabhai / Rey de los pescadores, Shakuni-Vitara-Sandjaya: Douta Seck / Duryodhana: Adrzej Seweryn / Pandu-Siva-Salya: Tapa Sudana/

MÚSICOS

Dirección: Toshi Tsuchitori / Percusión: Djamchid Chemirani, Toshi Tsuchitori / Ney: Kudsi Erguner / Nagaswaram: Kim Menzer / Kamantche: Mahmoud Tabrizi-zadeh /

Niños en alternancia

Ken Higelin / Lutfi Jakfar / Nicola Sananikone / Samon Takahashi /

—

28 de septiembre de 1989

PELÍCULA

Y

SERIE PARA TELEVISIÓN

Tres partes: Parte 1 - Game of Dice / Parte 2 - Exile in the Forest / Parte 3 - War
Dividido en tres o en seis episodios

318 min. Color
171 min. Versión teatral
Channel 4 Television Corporation
Nueva York: New York Film Festival

—

10 de marzo de 1990
Alemania Occidental

—

Octubre de 1990
Sao Paulo: Sao Paulo International Film Festival

—

26 de diciembre de 1990
Reino unido

—

6 de julio de 1991
Francia

—

Premio Emmy, Nueva York, 1990

[El *Mahabharata* une] los diferentes conflictos de la vida sin juzgarlos, sin esa etiqueta reciente de nuestra cultura que es el bien y el mal. La alta cultura hindú contemplaba la vida como las grandes cualidades de las deidades descendiendo sobre todos los niveles de la vida. En el fondo estaban el caos y la ignorancia, no el mal. Es algo muy parecido a Shakespeare, que no habla del bien y del mal. En El *Mahabharata* no hay oscuridad, simplemente hay ausencia de luz; no hay mal, tan solo ausencia del bien. Por eso, en la historia, que es la de una guerra, hay un retrato extraordinario, el de un gran guerrero, al que Krishna guía por los bosques del desconocimiento. En todo ser humano hay un momento en el que debe luchar, pero cuando tu Gobierno o el patriotismo te lo piden, cuando los americanos te mandan a por petróleo o cuando algún ayatollah te lo dice. El pacifismo no es una actitud *naïve* o débil, sino una demostración definitiva de fortaleza que te lleva a aguantar hasta ese momento extremo y final en el que no te queda más remedio que matar para poder decir: «se ha salvado una vida». Quizá el único ejemplo en este sentido fue la guerra contra Hitler.

Peter Brook

(Fragmentos de una entrevista concedida al periodista de *La Razón*,
Miguel Ayanz, el 10 de mayo de 2010)

Peter Brook y Jean Claude-Carrière adaptan para su puesta en escena la gran epopeya hindú *El Mahabharata* en tres partes: La partida de dados (*The Game of Dice*), El exilio en el bosque (*The Exile in the Forest*) y La guerra (*The War*). Cada una de estas partes relata la acción de la contienda bélica que enfrenta a dos clanes: los *Kauravas* (hijos de las sombras) y sus primos los *Pandavas* (hijos de la luz). A la trama se le añaden elementos de *La Guerra de las Dos Rosas*, así como motivos de la ópera de Wagner *Die Götterdämmerung*, aderezado todo ello con una escenografía que convoca paisajes de «bos-

ques primigenios y suntuosos palacios de fondo» (Croyden, 2003a: 230). Al parecer, Brook lleva más de diez años intentando sacar adelante el proyecto. Ha tratado de unir cada uno de los complicados elementos hasta que finalmente encuentra el momento adecuado que no es otro que la culminación del largo proceso de búsqueda iniciado con el CIRT. La periodista Margaret Croyden, apelando a la universalidad del proyecto de Brook declarará transcurridos los años que con «su colosal adaptación [*El Mahabharata*], Brook sintetizó todas sus anteriores invenciones teatrales, intentó nada menos que transformar el mito hindú en arte universal, accesible para cualquier cultura. [...] Al traducir para la escena esta gran obra, Brook y su compañía tenían que dotarla de sentido para nosotros, a través de la creación de personajes reales y una acción muy dramática, enraizada en la cultura y religión hindúes pero, al mismo tiempo, arquetípica y simbólica» (Croyden, 2005: 231-232). Y propio Brook explica al respecto: «*El Mahabharata* trae algo inmenso, poderoso y radiante: la idea de un conflicto incesante en el interior de cada persona, en cada grupo de seres humanos, y en cada expresión del universo; un conflicto entre una posibilidad llamada *dharmā* y la negación de esa posibilidad»¹.

Su estreno en francés tiene lugar en el Festival de Avignon, en julio de 1985, en el Jacques Callet, una cantera a ocho millas al sur de Avignon (Hunt y Reeves, 1995:252). El espectáculo tiene una duración de nueve horas y se divide en tres partes de tres horas de duración cada una a las que se asiste durante tres noches consecutivas. Se puede disfrutar, no obstante, de una versión completa representada en una sola noche con un final al amanecer. Esta versión en francés se presenta también en el teatro Bouffes du Nord. Más tarde, Brook realizará una versión en inglés que se estrena primero en Zúrich en agosto de 1987 y posteriormente en Londres, con la que efectúa una gira por los Estados Unidos de América.

En Aviñón, el «teatro» [...] era una cantera abierta de piedra caliza a las afueras de la ciudad. Los espectadores se sentaban en unos andamios frente a rocas enormes, precipicios teñidos de rosa de treinta metros de altura, y una gran zona de actuación llena de toneladas de una luminosa arena amarilla. Un canal de agua de verdad discurría por el fondo del espacio; delante había un pequeño estanque que reflejaba la acción. A un lado había una construcción semejante a un altar de llamas bajas y guirnalda hindúes; al otro estaban los instrumentos de percusión, cuerda y viento para los músicos que, todas las noches, se convertían en arte integral de la acción. Cuando oscurecía, la iluminación cambiaba los colores de las rocas, el agua y la arena, que se teñían de un amarillo dorado, beige oscuro y azul pizarra, de forma que el terreno parecía convertirse en una única imagen de un sueño, poniendo de manifiesto la belleza enigmática y primitiva de los elementos.

La primera parte presentaba a los personajes principales: sus orígenes míticos, sus características y sus metas, el papel de los dioses (sobre todo Krishna) y el creciente desacuerdo entre los Padavas y los Daurabas, dos ramas del clan Bharata. [...] En la segunda parte, llevaban allí una existencia sencilla mientras se procuraban armas para la batalla inevitable [...] En la tercera parte, se desencadenaba la devastadora guerra, ordenada y controlada de antemano por el dios Krishna, amenazando al universo entero. Tras una masacre espeluznante, los Pandavas recuperaban sus derechos y se reconciliaban con sus enemigos en el Cielo.

Margaret Croyden (2003a: 233-234)

1. *The Mahabharata* brings back something immense, powerful radiant —the idea of an incessant conflict within every person and every group, in every expression in the universe; a conflict between a possibility, which is called “dharmā” and the negation of that possibility (*apud* Kustow, 2005: 260).

Charles Osborne, en un tono bastante crítico, escribe en *The Daily Telegraph*: «Mostrado de una cantera en desuso, pronto se hizo evidente que esto iba a ser poco más que una revolcón de tebeo mostrado con las viñetas de un complejo trabajo de poesía épica. La mayor parte del tiempo jugado con risas inadecuadas y efectos directos. Me sorprendería que cualquier persona educada del subcontinente pudiera encontrar en este *Mahabharata* algo más que una incomprensible parodia hecha por unos extranjeros sobre su gran epopeya épica»². En esta línea, el historiador y teórico teatral Gautam Dasgupta, en las páginas de *The New York Review Performing Arts Journal*, explica: «*El Mahabharata* no es nada, una cáscara vacía, si se lee simplemente como un compendio de leyendas marciales sobre la venganza, la valentía y la bravura. Y esta es, precisamente, la lectura que Brook y Carrière han realizado del poema»³. También el escritor, director y crítico cultural Rustom Bharucha, en un ensayo titulado *Peter Brook's The Mahabharata – A View From India*, declara:

El Mahabharata de Peter Brook es un ejemplo de uno de los más flagrantes y logrados intentos de apropiación de la cultura india de los últimos años. Primero los ingleses nos hicieron tomar conciencia de como apropiarse de la economía de la india a escala mundial. Se llevaron nuestras materias primas y las transportaron a las fábricas de Manchester y Lacanshire donde fueron transformadas en productos que luego nos vendieron por la fuerza. Brook realiza un tipo de apropiación distinta. No se limita a transformar nuestro patrimonio textil en ropas y accesorios. También toma contacto con uno de nuestros textos más significativos, y lo descontextualiza de su historia con la intención de hacerlo digerible a los consumidores occidentales⁴.

Rustom Bharucha

La polémica no se ha hecho esperar. Existe un sector crítico que opina que *El Mahabharata* es un texto sagrado perteneciente a una cultura ajena e incomprensible en profundidad para Brook, y que su montaje, por tanto, tiene la intención banal de reducir una leyenda santa de vital importancia para los indios en un espectáculo superficial de intenciones meramente comerciales. En su defensa, Brook declara en una entrevista concedida al periodista David Britton:

Piratería cultural es lo que los ingleses han hecho durante más de cien años en la India: coger sus objetos sin ningún tipo de pago por ellos y exhibirlos después en los museos británicos. Esto es piratería.

Lo que ocurrió con *El Mahabharata* es que nos encontramos con una gran obra que los piratas ignoraron porque no se podía comercializar con ella. Se puede robar un Buda de un templo

2. In a disused granite quarry in the middle of the Australian bush. It soon became evident that this was to be little more than a comic-strip romp through a complex work of epic poetry, often played for easy and inappropriate laughs and directorial effects... I should be surprised if any educated persons from the sub-continent were to find this Mahabharata anything more than an uncomprehending foreigner's travesty of their great epic (*apud* Kustow, 2005: 264)

3. *The Mahabharata* is nothing, an empty shell, if it is read merely as a compendium of martial legends, of revenge, valour and bravura. And that, precisely, is the reading attributed to *The Mahabharata* by Carrière and Brook (*apud* Kustow, 2005: 264).

4. Peter Brook's *Mahabharata* exemplifies one of the most blatant (and accomplished) appropriations of Indian culture in recent years... the British first made us aware in India of economic appropriation on a global scale. They took our raw materials from us, transported them to factories in Manchester and Lacanshire where they were transformed into commodities which were then forcibly sold to us in India. Brook deals in a different kind of appropriation: he does not merely take our commodities and textiles and transform them into costumes and props. He has taken one of our most significant texts and decontextualized it from its history in order to "sell" it to the West (*apud* Kustow, 2005: 264).

y revenderlo. Esto se hace continuamente. *El Mahabharata*, uno de los grandes trabajos de la humanidad, es una obra, todavía hoy, desconocida en occidente sin contar a los especialistas. Sin embargo es una obra al nivel de las de Shakespeare y de las grandes epopeyas griegas. Una obra religiosa suprema totalmente desconocida. Todos los indios con los que hemos estado en contacto se sintieron conmovidos viendo que después de que a los indios se les haya obligado sistemáticamente a conocer las palabras de Shakespeare, de pronto un grupo de personas de muchos países distintos, que han pasado mucho tiempo y con sumo respeto en contacto con su obra, se hayan dado cuenta de que pertenece al hombre y que debe darse a conocer.

¿Por qué nadie acusa a occidente por apropiarse de la *Odisea*? ¿Por qué la *Odisea* debe ser conocida e interpretada y *El Mahabharata* desconocido por completo? Creo que, en general, los indios no ven esto como un robo, sino como una apertura⁵.

Peter Brook

Maillika Sarabhai, actriz india que encarna el papel de Draupadi, no tiene motivos para avergonzarse, como tampoco piensa que Brook haya violado la intimidad de un texto sagrado. Declara: «Tengo que decir de manera inequívoca como india y como mujer, que en ningún momento he sentido que esta representación tuviera algo de lo que pudiera sentirme avergonzada o con motivos de tener que disculparme o justificarme ante mi pueblo. Si esto hubiera sido así, jamás habría participado en el proyecto»⁶.

El periodista Frank Rich, escribe para *The New York Times*, en su edición del 19 de octubre de 1987:

El apocalipsis que tenemos ante nosotros es la culminación tan esperada de una épica lucha entre dos grupos opuestos. Es la señal con la que el señor Brook, una de las mentes más lúcidas del teatro de nuestra época, da rienda suelta a su arsenal imaginativo. Las batallas de multitudes son transportadas por exhibiciones acrobáticas de artes marciales. Decenas de flechas blancas vuelan por el aire. Escaleras horizontales que giran violentamente en un vasto escenario poblado de alfombras. Un guerrero de barro succiona las entrañas sangrientas del enemigo eterno. Un dios crea un eclipse solar con el simple aleteo de una mano. Por un instante podríamos pensar que estamos ante la presencia de la última noche del mundo. Una conflagración que deja 18 millones de muertos y que amenaza con marchitar la tierra misma.

5. Cultural piracy is what the English have done without any hesitation over a hundred years in India, which is to take their objects and without paying for them put them in British museums. That is piracy.

What happened in *The Mahabharata* is that here is a very great work which all the pirates ignored because there was no cash to make out of it. You steal a Buddha from a temple and you can resell it, as people are doing all over the place. *The Mahabharata*, one of the great works of humanity, to this day remains a name that most people in the west haven't heard totally unknown work, apart from a few scholars and specialist.

And yet it is a work of the greatness of the works of Shakespeare, of the greatness of the great Greek epics, a supreme religious work as well, totally unknown. Now, all the Indians with whom we have been in touch are deeply touched to find that today, after a hundred years in which every educated Indian was forced to know the works of Shakespeare, there is a group of people from many countries who have spent a long time, with all the care and respect that can muster, to say that this is a work that belongs to mankind and should be known.

Why has nobody accused the west of cultural plundering because its reads *The Odyssey*? Why should *The Odyssey* be known and *The Mahabharata* be totally neglected? I think the Indians don't see this as stealing but as an opening (*apud* Kustow, 2005: 268).

6. I have to say completely unequivocally, both as an Indian and as a woman that had I not felt that this representation was right, had I felt at any time that there was anything of which I should be ashamed and for which I would have to apologize to Indians, then I would have left (*apud* Kustow, 2005: 265).

La estilización de la guerra, lograda casi en su totalidad por la poesía del ritual más que por la tecnología moderna que se esconde tras el escenario, es característica de la estética del Sr. Brook y se adapta perfectamente a su fuente. Existen, no obstante ciertos problemas de ambientación dependiendo de los lugares donde el espectáculo se represente.

Mr. Brook ha traducido el guión de una forma un tanto prosaica, a veces, en un inglés idiomático interpretado por un reparto internacional para quienes el inglés es una torpe segunda lengua. Es inevitable, por tanto, que los diálogos del *El Mahabharata* suenen algo distantes, como si estuviéramos escuchado una película doblada a un idioma extranjero. Esto no es demasiado importante, teniendo en cuenta que la propuesta de Brook es ante todo una experiencia visual. Es cierto que la obra tiene algunas secuencias gloriosas, aunque también algunos momentos de charla tediosa. Es también una adaptación ingeniosa que recorre los conflictos de muchas generaciones. Este hecho obliga a los intérpretes a usar la narración más que la dramatización. También hay partes, como el largo debate de fondo del *Bhagavad-Gita*, de gran sustancia moral, que han quedado reducidas a sermones y homilias de fácil digestión y que exploran solo superficialmente el enigmático concepto hindú de la autorrealización (*dharma*). Las exhortaciones a la vía del auto-conocimiento son tan amplias que son prácticamente indistinguibles de los mensajes implícitos de otras producciones del Sr. Brook, como pueden ser *La conferencia de los pájaros* o *Encuentros con hombres notables*.

Hay que destacar, así mismo, el uso sintético de la cultura oriental por parte de Brook en el espectáculo: música, vestuario y escenografía. Todo ello, no obstante, se encuentra al servicio de la obra y evocan el ambiente necesario. Así tenemos un *Mahabharata* diluido para llamar la atención a audiencias internacionales, que habla de la universalidad de los mitos esenciales de la humanidad.

El elenco está conformado por intérpretes de distintas nacionalidades de calidad variable que provoca que tengamos partes impecablemente interpretadas, mientras que otras se encuentran algo desacertadas. No obstante, esta desigualdad se equilibra en el conjunto de un trabajo actoral a la altura de las circunstancias que muestra sus destrezas y que son fruto de un duro trabajo. Pero quizás sea este trabajo tan preciso lo que nos impida alcanzar el plano celestial al que pretendidamente Brook quiere transportarnos. Hay que reconocer, por tanto, una apuesta admirable demasiado pesada como para poder volar⁷.

Frank Rich

La obra viaja a los Estados Unidos de América. Su representación tiene lugar en unos estudios de cine de Hollywood, California, debido a sus necesidades técnicas, El periodista Michael Kurfeld declara en *Los Angeles Times*: «La verdadera magia del espectáculo se encuentra en su pretendida teatralidad. La violencia del nacimiento, el caos de la guerra, la caza del cazador, la metamorfosis de un dios. Todo ello sugerido en la puesta en escena a través de los accesorios, los trajes, las telas, los tonos de voz de un maestro de la narración que sabe exactamente como hacer coincidir la palabra y el gesto»⁸.

En esta línea, la siempre entusiasta Margaret Croyden, que ha asistido a su estreno en Avignon, escribe:

Brook intentó transmitir la esencia del *Mahabharata* mediante la fuerza de su visión estética, no a través de la filosofía. Evitando el minimalismo, trató *El Mahabharata* con un esplendor sin

reparos y con alardes teatrales atrevidos. Empleó todos los modos teatrales a su disposición y utilizó todos los aspectos de sus años de viaje e investigación en Asia y África: el teatro ritual, la forma de narrar oriental, el teatro clásico hindú, la magia y el arte de los payaso; el amplio abanico de las representaciones épicas; el tono y la resonancia de la tragedia de Shakespeare, y el aspecto salvaje del teatro de la crueldad. Un rasgo único lo constituyó la interpretación clásica de un reparto internacional de actores, cuyos rostros expresivos, estilos y físicos variados otorgaron a la producción una calidad más allá de las escuelas.

Luchando por hallar una forma dramática, Brook buscaba una sencillez perfecta en algunas escenas, una ordenación económica de los elementos, y un fluidez de acción, de forma que la mueve horas pasaban volando. Un montaje de imágenes reducidas a su mínima expresión y estructuras

7. The apocalypse before us is the long-awaited climax of an epic struggle between two opposing sets of cousins in an ancient Indian dynasty. It is the cue for Mr. Brook, one of the great theatre minds of our age, to unleash his full imaginative arsenal. The battles of multitudes are conveyed by acrobatic displays of Eastern martial arts, by dozens of white arrows flying through the air, by horizontal ladders spinning violently on a vast stage carpeted with dirt. A mud-caked warrior sucks the bloody guts out of an eternal enemy; a god creates a solar eclipse with the merest flutter of a hand. For an instant we can imagine that we may be witnessing what one character calls “the last night of the world,” a conflagration that leaves 18 million dead and that threatens to shrivel the earth itself.

The stylization of this war —achieved almost entirely by ritualistic visual poetry rather than modern backstage technology— is characteristic of Mr. Brook’s aesthetics and ideally suited to his source. [...]

The delivery of Mr. Carriere’s text is even more problematic in New York than its setting. Mr. Brook has translated the script into mostly prosaic, sometimes unidiomatic English, which is then spoken by an international company for whom English is, in too many cases, an awkward second language. Given the several linguistic and verbal layers through which it has been filtered and refracted, the dialogue of *The Mahabharata* almost inevitably must sound distanced, as if we were listening to a dubbed foreign film.

This wouldn’t matter so much if Mr. Brook’s show were primarily a visual experience. But if there are indeed a number of glorious sequences for the eyes —and if every scene is handsomely set forth— there is also an avalanche of tedious talk. In his script, Mr. Carriere has heroically attempted to pack in much of the plot and nearly all the major characters of a poem that runs over 100,000 verses in 18 volumes. As a daredevil screenplay-writing stunt —and Mr. Carriere has been a brilliant scenarist for such directors as Bunuel and Wajda— this abridgement of *The Mahabharata* is ingenious. Yet the writer chooses to cover so much ground —generations of familial rivalries, complex genealogies, interlocking fairy tales, tortured conflicts between choice and destiny— that the narrative by necessity is more often recited than dramatized. [...]

Much of the work’s moral substance, including the lengthy debate of the Bhagavad-Gita, is reduced to easily digestible sermons and homilies that only superficially explore the enigmatic Hindu concept of self-fulfillment (“dharma”). The exhortations to self-knowledge are so broad they are virtually indistinguishable from the messages of Mr. Brook’s past cosmic excursions, such as *The Conference of the Birds* (from a 12th-century Persian poem) and the film *Meetings with Remarkable Men* (from Gurdjieff).

Like the expensively weather-beaten majestic, however, Mr. Brook’s smorgasbord of Oriental stagecraft also can appear a bit synthetic: A puppet sequence is perfunctory, and the relentless Eastern music (played by onstage musicians who come and go with distracting frequency) sounds as if it were purchased by the yard, along with the rugs. For all the Eastern exotica, the staging and the script still end up accentuating the common ground shared by *The Mahabharata* and the West. In the wanderings of the blind prince Dhritarashtra and the forest exile of the Pandavas, we are encouraged to make associations with Oedipus, the Old Testament, Shakespeare. Though the similarities are there to be found, one can’t help wondering if the idiosyncratically Eastern character of *The Mahabharata* has been watered down to knock international audiences over the head with the universality of mankind’s essential myths.

In keeping with this approach, Mr. Brook has assembled a multinational cast of highly variable quality. Some of the acting, especially of the comic and villainous roles, is quite broad. It’s not until well into the production’s third part, when Miriam Goldschmidt’s Kunti reveals she is the mother of Jeffery Kissoon’s anguished Karna, that there is a powerfully acted scene. Among the other superior performers in the large cast are Mallika Sarabhai (the princess Draupadi), Robert Langdon Lloyd (the storyteller, Vyasa) and Andrzej Seweryn (Yudhishtira, a heroic prince with a tragic weakness for gambling). Perhaps the least helpful major performance is by Bruce Myers, whose Krishna (a Ralph Richardson role if ever there was one) substitutes showy British vocal resonance for the ethereal intangible of soul.

However unequal in achievement, everyone on stage and off works so hard and seriously in *The Mahabharata* that a theatregoer only wishes it were possible to join the company at their final, deserved destination —a golden, torch-lighted vision of Hindu paradise. But the hard work, paradoxically, may be exactly what keeps us from reaching the heavenly plane to which this work wishes us to ascend. [...] *The Mahabharata* [...] seems less a distillation of its source than a busy condensation; it often makes the simple look hard. One applauds the most magical pieces of the tapestry even while recognizing that the disappointing whole is too heavy to fly (Rich, 1987).

8. The show’s real magic lies in its let’s pretend theatricality. The violence of birth, the bedlam of war, a hunter’s kill, a god’s metamorphosis —all are suggested in light, fabric, intonation and the sparest of props, with the devious artifice of a master storyteller who knows just how to match word and gesture (*apud* Kustow, 2005: 264).

arquitectónicas, que se movían con gracia rítmica por el espacio, una detrás de la otra, como fotogramas, hacían pensar tanto en la eternidad de lo universal como en la presencia de la India.

Margaret Croyden (2003a: 235-236)

De su impresionante acogida en la ciudad de Madrid, nos da cuenta la periodista Rosana Torres en las páginas del diario *El País*:

12 horas [con intermedios incluidos] llenas de alimentadas expectativas. Las reacciones de un público que Brook consideraba activo y que había tomado una decisión especial al acudir fueron de entusiasmo y, fundamentalmente, de agradecimiento por haber tenido la ocasión de disfrutar de una obra de arte de tal magnitud. Este entusiasmo era especialmente sentido por los profesionales del mundo teatral español, muchos de los cuales afirmaban haber visto el espectáculo más bello de sus vidas. El público demostró su entusiasmo con una larga ovación final. Para Peter Brook, la satisfacción fue recíproca, ya que se sintió especialmente halagado por la reacción del público que el sábado acudió a ver la *maratón* del *Mahabharata* a los estudios de cine Samuel Bronston, adaptados especialmente para esta representación. [...] Peter Brook, una vez finalizado el espectáculo, declaró [...] «Es una obra difícil. El lenguaje de la palabra es muy fuerte, pero es algo muy destructivo para el teatro pensar que esta es el único soporte, porque no es verdad. Eso eran otras épocas. Hoy se ve que existen cosas diferentes, muchos lenguajes, aunque lo más fuerte sea la palabra. Y yo me encuentro aquí con un público que sigue difícilmente el francés, pero durante casi 10 horas de espectáculo ha comprendido, ha entendido con el sentimiento y con el corazón, y para nosotros esto es lo más importante. Cuando no me puedo comunicar con la palabra, hay otros medios, y ello depende de los actores y del público. El público que viene a una *maratón* no es un público pasivo, ya que ha tomado una decisión, es activo, y puedo decir que esta noche ellos y nosotros hemos trabajado juntos».

Rosana Torres (1982)

En 1989, Brook realiza su versión cinematográfica. El periodista Ángel Fernández, que cubre la noticia para su estreno en la 46.^a edición de la *Mostra* de cine en Venecia, escribe para el diario *El País*:

En la escena y en la pantalla domina los largos tiempos y se derrama en escenas y secuencias que parecen no tener fin, como si buscasen —y en efecto buscan— la eternidad, puede alcanzar —y en efecto alcanza— mayor capacidad de síntesis cuando especula y analiza sus creaciones, teatrales o cinematográficas.

Así de sencilla y escuetamente expuso Brook el fondo inagotable de su *Mahabharata*: «En cierto sentido, el estilo cinematográfico es aún más esencial que el teatral. Teníamos la idea de filmar en escenarios reales, pero carecíamos de medios para ello. Entonces trabajamos en una transposición directa del teatro a la pantalla, y por esta causa nos vimos obligados a redescubrir en un estudio las múltiples posibilidades que nos ofrecía la escena. Fue en esta indagación en la que descubrimos esa mayor condición sintética del estilo cinematográfico».

«Es *El Mahabharata* una epopeya con héroes, dioses, animales fabulosos», añade Brook, «pero es también un poema intimista, pues los personajes son vulnerables y están llenos de contradicciones totalmente humanas. Intentamos desvelar esta peculiaridad, esta doblez tan rica y fértil del gran libro de la India para crear con el público del cine, a través de la figura del nar-

rador, que también existía en la obra teatral, el mismo tipo de complicidad que se produce con el público de un teatro». [...]

Nada que añadir, salvo testificar que lo logró. *El Mahabharata* filme estremece como lo hacía *El Mahabharata* teatro. No con más intensidad, sino con otra intensidad. No con más capacidad de captura de la sensibilidad del espectador, sino con otra capacidad de captura probablemente de otro espectador, o del mismo si sabe duplicarse y hacer suyo un solo poema dicho en lenguajes distintos. La pasión de Brook [...] de indagar y desvelar las arterias por las que circula hacia el cine la sangre del teatro y viceversa encuentra por ahora en *El Mahabharata* su máxima energía y diafanidad.

Estamos por ello ante un trabajo complejísimo e incatalogable, un raro ejemplo de encuentro entre un poema que viene del más allá del tiempo y la sensibilidad de este tiempo concreto que vivimos.

Ángel Fernández Santos (1989)

Solo queda decir, siguiendo la crítica más destacada, que con *El Mahabharata* Brook maneja y combina a la perfección los ingredientes de una superproducción tanto en su versión teatral como en su versión cinematográfica. Otra nueva experiencia que añadir a las aventuras de un director que no quiere dejar ningún rincón por explorar y que se sitúa, a estas alturas de su carrera, no ya solo como un profesional reconocido en el plano internacional, sino como un gran gurú del teatro de todos los tiempos.

1989

WOZA ALBERT!

AUTOR: Pety Mtawa, Mbongeni Ngema, Barney Simon

ADAPTACIÓN: Jean-Claude Carrière

-

Premio de la Crítica, Bilbao, 1991

Director: Peter Brook / Asistente de dirección: Marie-Hélène Estienne / Iluminación: Jean Kalman / Dirección técnica: Jean-Guy Lecat / Consultor dramaturgia: Barney Simon

ACTUACIÓN

Mamadou Dioume / Bakay Sangaré

El origen [*de Woza Albert!*] está en la experiencia de dos actores surafricanos que querían expresar su cotidianidad de la manera más directa y natural; buscaron el lenguaje de la calle, que no es solo el de la voz, sino el de todo el cuerpo; montaron la obra en inglés y la llevaron por todo el mundo. Yo vi esta versión inglesa en Sudáfrica, decidí montarla y el punto de partida era el mismo: contar la vida en Sudáfrica, desconocida para el resto del planeta.

Peter Brook

Woza Albert! tal vez sea la más conocida obra de protesta negra de los ochenta. Mbongeni Ngema y Percy Mtwana eran actores de gira por Soweto con un musical popular en 1981. Sentían la necesidad de un cambio y se encontraron con *The Empty Space* de Peter Brook y *Towards a Poor Theatre* de Grotowski. Después buscaron un tema y lo encontraron en la idea de ¿Qué ocurriría si la segunda venida de Cristo ocurriera en Sudáfrica? ¿Cómo sería recibido en un tierra que se dice cristiana y que practica el Apartheid?

Mario A. Rojas (1992: 202)

Woza Albert! es una sátira política en la que una segunda llegada de Cristo se produce en la realidad sudafricana del Apartheid. La obra trata en primer lugar la problemática de unas leyes injustas que impidieron a los negros sudafricanos moverse y trabajar libremente por los territorios de su país. Muestra la situación de semiesclavitud en la que se encuentran dichos obreros negros. Los jefes que contratan a estos obreros tienen la libertad de despedirlos libremente sin ofrecer explicaciones ni pagar indemnizaciones. No obstante, *Woza Albert!* trata todo el asunto con ironía y humor. La obra se compone de pequeñas viñetas que funcionan como bocetos impresionistas, son escenas de fondo que se mezclan con comentarios y entrevistas sobre que piensa la gente ante el anuncio de la llegada de Jesús (Morena) a Sudáfrica. A medida que avanza el conflicto, el juego se vuelve oscuro. Ahora Jesucristo se encuentra en Sudáfrica y su vida se repetirá en el contexto del Apartheid donde una élite blanca impone su credo. Toda la acción de la puesta en escena llevada a cabo por Brook se interpretada solo con el juego de dos actores que situados sobre la escena interpretan la totalidad de los personajes, al tiempo que cantan, bailan y realizan números de *clown* y mimo.

Brook habla de la necesidad del teatro en la realidad de Sudáfrica, un mundo donde se vive una situación de segregación racial, discriminación política e injusticia social como la del Apartheid en Sudáfrica:

En el mundo del Apartheid, la audiencia con la que se encontraba el actor eran los testigos de sus propios conflictos. Hacer teatro en los municipios no era una necesidad artística sino simplemente una opción inevitable. Athol Fugard no quería el tono grave que adoptan las obras de protesta social y pensó que a través de un humor cruel podría mostrar de manera clara las dificultades de la vida de estos municipios de Sudáfrica. Barney Simon continuó por este camino estimulando a los actores, tanto negros como blancos, a introducir tantos elementos reales de su propia vida como pudieran. La realidad social no tenía necesidad de situarse en primer plano, ya que el propio contexto de la vida de estas personas y su situación era tan fuerte que la propia realidad social que vivían se filtraba inevitablemente a través de estas íntimas situaciones¹.

Peter Brook

Para su propuesta de *Woza Albert!* Brook cuenta con dos de los actores africanos que han participado en *El Mahabharata*: Mamadou Dioume y Bakary Sagaré. De esta pasión y debilidad que siente por la forma de interpretar de los actores africanos da cuenta Micheline Rozan cuando afirma: «Brook siempre ha tenido debilidad por su forma de trabajar». Para el director inglés, los actores africanos tienen algo especial, una transparencia que fluye a través de sus cuerpos de manera inexplicable y que conecta de forma abierta, profunda y simple con los espectadores.

La propuesta de Brook tiene, en general, tanto por el público como por la crítica, una plácida y grata acogida. Algunos periodistas destacan el hecho de un menor impacto a aquel que obtuvo en el instante en que fue representada por primera vez por sus autores. No obstante, pocos años después, la realidad de una sociedad que sigue sumida en los problemas que denuncia la obra, hace que los espectadores se encuentren con una historia actual perfectamente comprensible sobre el escenario.

En febrero de 1992, la obra aterriza en España en la ciudad de Sevilla, concretamente en el teatro Lope de Vega, coincidiendo con la liberación de Nelson Mandela, tras dieciocho años de encarcelamiento en Robben Island, primero, y más tarde en Pollsmoor, debido a su activismo político en contra del Apartheid y a su lucha por la libertad del pueblo sudafricano. La periodista Rosana Torres describe este hecho en un artículo publicado en el diario *El País*:

El director británico Peter Brook y los actores Mamadou Dioume y Bakary Sangare, protagonistas de *Woza Albert!*, [...] se encontraban felices y eufóricos al finalizar la representación. [...] El

1. In the world of apartheid, the audience which the actor addressed was at one at the same time his witness and his subject. The township plays, and the actor's way of performing them, came about not because of an artistic wish to adapt a theatre form to the present day but simply because there was no other choice... Plays about social injustice generally adopted a serious tone. Athol Fugard, for this part, saw that it wasn't through anger but through the cruelty of laughter that the hardship of life in the townships could best be evoked. Barney Simon continued in this path, encouraging the actors, black and white, to include as many elements of real life as possible in their work. Social reality had no need to be foregrounded, the context was so strong that it seeped into the most intimate of human situations (*apud* Kustow, 2005: 271).

motivo era doble. Brook y los actores comprobaron que el público entendió la obra —dudaban de su comprensión, al ser en francés— y además recibieron la noticia de que el líder sudafricano Nelson Mandela sería liberado. [...]

Basada íntegramente en hechos cotidianos de los negros de Soweto. En este sentido, Brook afirma que la obra es fundamentalmente una experiencia de vida, y matiza: «**Todo teatro humano es inevitablemente político, y todo teatro político no es necesariamente humano**».

Jean-Claude Carrière hizo la adaptación al francés y Brook empezó a trabajar con los actores Mamadou Dioume y Bakary Sangaré —procedentes de Senegal y de Malí, respectivamente—, quienes decidieron acudir a Soweto, en las afueras de Johannesburgo, con el fin de pasar por la experiencia de vivir en esa área conflictiva: «Fue muy duro», cuenta Dioume, «pedirnos la tarjeta de residencia y vivimos situaciones humillantes en las comisarías». [...]

Hace casi una década, Brook puso en escena la obra *Los (Hueso)*, centrada en hechos cotidianos de los habitantes de Senegal. «En *Los* yo reflejé un aspecto de África, tras el viaje que realizamos por cinco países», comenta Brook, «y comprobamos que África es distinta cada 20 kilómetros». Para Brook, *Los* reflejó algo de la vida tradicional de Senegal, y *Woza Albert!* lo hace de la vida urbana de Suráfrica.

Rosana Torres (1990)

14 de septiembre de 1990

LA TEMPÊTE

AUTOR: William Shakespeare
ADAPTACIÓN: Jean-Claude Carrière
Zurich

—

27 de septiembre de 1990
París: Théâtre Bouffes du Nord

—

Prix Molière de la Meilleure Mise en Scène
Prix Molière du Meilleur Spectacle Subventionné, París, 1991
Prix de la Critique, Premio Ubu, Milán 1991

Director: Peter Brook / Escenografía y vestuario: Chloé Obolenski / iluminación: Jean Kalman / Ayudantes de dirección: Maurice Bénichou, Marie-Hélène Estienne

REPARTO

Alonso, Rey de Nápoles: Georges Corraface / Sebastián, su hijo: Jean-Paul Denizon / Próspero, legítimo duque de Milán: Sotigui Kouyaté / Antonio, su hermano duque usurpador: Mamadou Dioume / Fernando, hijo del rey de Nápoles: Ken Higelin / Gonzalo, viejo consejero: Yoshi Oida / Calibán, hijo de una hechicera: David Bennent / Trículo, bufón: Bruce Myers / Esteban: Alain Maratrat / Capitán de navío: Pierre Lacan / Bosco: Jean-David Baschung / Miranda, hija de Próspero: Shantala Malhar-Shivalingappa, Romane Bohringer / Ariel, espíritu: Bakay Sangaré / Espíritus: Tapa Sudana, Pierre Lacan

MÚSICOS

Voz: Harué Momoyama / Cuerdas: Mahmoud Tabrizi-Zadeh / Percusión: Toshi Tsichitori / Cánticos de Ariel: Hauré Momoyama

Una producción de Peter Brook tiene ciertas características: una firma determinada, una estética determinada fácilmente identificable no solo por la pura sencillez y claridad del trabajo sino también por el reparto poco habitual y las interpretaciones heterodoxas. Brook no se limita a llevar a escena una obra; siempre está buscando algo más, una cualidad que desvele lo que él llama «el mundo invisible que subyace al texto», un mundo que no se comprende fácilmente y que no se reproduce fácilmente en términos teatrales.

Margaret Croyden (2005: 267)

La tempête (*The Tempest*, en el original de Shakespeare) relata la historia de Próspero, duque de Milán despojado del poder por su hermano Antonio, puesto en una barca y entregado al mar con su hija Miranda. Próspero naufraga en una isla desierta en la que vive desterrada una antigua hechicera.

Gracias a sus artes mágicas, Próspero libera a varios espíritus aprisionados por la maga, entre ellos a Ariel, y los coloca a sus órdenes. Somete a su servicio, también, al hijo de la hechicera, Calibán, una criatura monstruosa, primitiva, salvaje e ingenua. Años más tarde, una nave, en la que viajan el usurpador Antonio, su aliado el rey de Nápoles Alonso, y Fernando, hijo de este último, naufraga en las costas de la isla a causa de los hechizos y encantamientos de Próspero. En este punto comienza la obra: Los pasajeros se salvan, pero algunos creen que Fernando ha muerto ahogado, mientras Fernando piensa lo mismo de los demás al haber quedado separado del grupo tras el naufragio. Fernando se encontrará con Miranda, la hija de Próspero. Enseguida se enamoran, se declaran su amor y se prometen. Por su parte Ariel, por orden de Próspero, prepara algunas trampas para Antonio y Alonso. Antonio es abatido por el terror y Alonso se arrepiente de su crueldad, se reconcilia con Próspero y recupera a su hijo Fernando. Finalmente Próspero y los naufragos se preparan para dejar la isla, después de que el primero haya renunciado a la magia deshaciéndose de su varita mágica. La isla queda en poder de Calibán.

Para su puesta en escena, Brook decide que Próspero y Ariel sean interpretados por dos actores africanos: Bakary Sangaré y Sotigui Kouyate, este último formado en la tradición *griot*, lo que en occidente se denomina como un narrador de historias o cuentacuentos. Hay que decir que en las villas y poblados del oeste de África son los encargados de mantener la tradición oral, es decir, de transmitir las leyendas de la sabiduría popular. La misión de un *griot* es la de preservar las genealogías y tradiciones culturales de la tribu. Los *griot* suelen ser, por lo general, los hombres de más avanzada edad dentro de la comunidad. En lugares donde el lenguaje escrito es el privilegio de unos pocos, la posición de un *griot*, como guardián de la cultura es todavía hoy día un hecho de gran importancia. En una entrevista concedida a la periodista Cynthia Guttman (2001), Sotigui Kouyate explica el significado de este concepto, de sus implicaciones e inicios en el mundo de la actuación y de su relación con el director inglés. Declara:

Mi energía procede de los encuentros. En la región de África a la que pertenezco —soy guineano por mis orígenes, maliense de nacimiento y burkinabé de adopción—, los encuentros tienen gran importancia, pues es el extranjero el que nos aporta lo que ignoramos. [...]

No he asistido a ninguna escuela de arte dramático, a no ser esa gran escuela de la calle, de la vida. Cuando era joven, un amigo director de teatro, Boubacar Dicko, me propuso varias veces que actuara con él. Ni se me pasó por la cabeza semejante idea... ¡Por entonces yo jugaba en el equipo nacional de fútbol de Burkina Faso! [...]

De niño me gustaban mucho las representaciones de *koteba*, una vieja tradición africana que significa «gran caracol». Se daban en el barrio, en tres corros formados el primero por los niños, el segundo por las mujeres y el tercero por los hombres. Pero en tiempos de la colonia el *koteba* fue desapareciendo progresivamente para dar paso a otra forma de teatro, de estilo occidental. Los franceses organizaban concursos teatrales entre los territorios de África Occidental. [...] Esta iniciativa colonial perseguía, consciente o inconscientemente, un doble objetivo. En primer lugar, inculcarnos la cultura occidental. En la escuela no podíamos hablar nuestra lengua sin exponernos a que nos cayera un «símbolo»: nos colgaban al cuello una chapa con una cabeza de burro dibujada y nos quedábamos sin almuerzo. La mejor manera de matar un árbol es amputarlo de sus raíces. Ese teatro occidentalizado contribuyó también a alejar a los intelectuales africanos de un compromiso a favor de la independencia. [...]

En mis clases insisto mucho en la apertura, la comunicación, la sensibilidad. En todos los discursos se habla de comunicación y de intercambio, pero se trata de intereses económicos y nunca de in-

tereses humanos. La comunicación es imposible sin escucha, y no hay escucha, ni siquiera entre la gente de un mismo país. Cada cual está encerrado en sí mismo. La exclusión no hace más que avanzar. La gente se juega la vida para escapar de su país. Y las potencias hacen la vista gorda. [...] Cuando llegué a la compañía de Peter Brook no me sentí desorientado. Vi que todo sucedía dentro de un círculo, como en África, y al tercer día me estrechó la mano, me miró a los ojos y me dijo: «Sotigui, desde hoy formas parte de la familia». Era algo sagrado para mí; no dijo «formas parte de nuestro grupo, de nuestra compañía». Había comprendido la naturaleza profunda del africano, había hecho suya mi cultura. Peter Brook es un hombre universal. Para él no hay barreras entre los hombres, y esto es raro en el mundo de hoy. Algunos no comprenden mi fidelidad a Peter Brook. Pero me es imposible no ser fiel a alguien que defiende estos valores en el mundo actual, donde prevalecen la exclusión y el individualismo. En su centro internacional de investigación y creación teatral, éramos 22 actores de 18 nacionalidades distintas. En *El Mahabharata*, un alemán, un francés, un iraní, un italiano y un senegalés interpretaban a los cinco hermanos Pandava sin que esto incomodara a nadie, y la obra se representó por el mundo durante cuatro años. Solo Peter Brook podía hacer una cosa así. Para él no hay raza ni color. Con él interpreté también el papel de Próspero en *La Tempestad*. Era la primera vez que un director teatral europeo, para colmo un británico especialista en Shakespeare, montaba esta obra con un Próspero negro. [...]

Vengo de una cultura en la que la naturaleza ocupa un lugar importante en cada ser humano; el alma se encarna en un árbol, después en un animal, luego en los seres vivos. A algunas personas se las llama aún con nombres de árboles. Esto significa que todo está vivo en este mundo. Por desgracia, el hombre tiene una tendencia cada vez mayor a creerse el único ser vivo en la Tierra. En las lenguas europeas se puede designar a alguien diciendo «ahí hay una persona». En varias lenguas africanas, cuando se pronuncia la palabra «persona», va seguida de lo que se podría traducir por «persona de la persona». Esto quiere decir que cada ser humano posee en sí una multitud de personas, que son los demás. La vida consiste cada día en ir a su encuentro, pues solo a través de los demás es posible descubrir esos múltiples seres interiores. «Cuando encuentres al otro, en lugar de perderte en sus ojos, reconóctete en ellos, puede ser que te veas a ti mismo», dice el proverbio. Para nuestros sabios, la ignorancia es lo peor que le puede suceder a un ser humano, peor que la enfermedad o la muerte. Y el más ignorante de todos, según ellos, es el que nunca fue más allá del umbral de su casa. [...]

Seamos modestos, África es inmensa y sería mucha pretensión querer hablar en su nombre. Mi arma es la palabra, porque soy *griot*. Nos llaman, con razón o sin ella, los maestros de la palabra. Tenemos el deber de invitar a Occidente a no ignorar tanto África. Hay africanos que no conocen bien su tierra. Olvidar la propia cultura es olvidarse a sí mismo. Según un proverbio, «el día que no sepas adónde vas, acuérdate de dónde vienes». Nuestra fuerza radica en nuestra cultura. Toda mi actividad como *griot* se basa en este arraigo y en esta apertura.

Sotigui Kouyate

Sotigui tiene a sus espaldas la tradición de una cultura cuya conexión con el mundo mágico de los espíritus funciona de una manera natural y se produce en la cotidianeidad.

En opinión de Brook:

Un actor que ha crecido en un clima de ritual y ceremonia en una cultura que lleva al mundo invisible, interpretar a brujas, hadas y duendes es natural.

Peter Brook (*apud* Croyden, 2003a: 262)

En otras culturas, en las sociedades que llamamos tradicionales, las imágenes de los dioses, magos, hechiceros y fantasmas evocan profundas realidades humanas. Así que un actor de esta cultura puede tocarlas sin avergonzarse.

Los buenos actores africanos tienen una calidad diferente a los actores blancos. Una especie de transparencia sin esfuerzo, una presencia orgánica más allá del yo, la mente o el cuerpo, tal y como algunos músicos son capaces de superar el virtuosismo¹.

Peter Brook

Con la intención de lograr un fuerte contraste, Brook cuenta con la presencia del actor alemán David Bennent, de fisonomía absolutamente contraria a la de los dos actores africanos, para interpretar el personaje de Calibán. En cuanto al espacio escénico, lo crea, de nuevo, Chloe Obo-lensky. Su propuesta es un lugar despojado de todo elemento innecesario que recuerda un jardín Zen (Kustow, 2005: 275). Este contraste multicultural ideado por Brook, trastoca el tema de la colonización tan discutido en la obra de Shakespeare:

Según Octave Mannoni, en un ensayo titulado *Psicología de la Colonización*, publicado en 1950, la colonización funciona por medio de dos neurosis recíprocas: el complejo de Próspero, por parte del colonizador, y el complejo de Calibán, por parte del colonizado. Según Mannoni, las razas africanas están psicológicamente predispuestas al sometimiento. Antes de que llegase el hombre blanco estaban subordinadas a las sombras de sus antepasados. Cuando llegó el hombre blanco se sometieron a él. El colonizado es Calibán, que se somete a Próspero, Esteban y Trínculo. El colonizador es Próspero, una persona que fracasa en su propia comunidad y emigra a las colonias. Próspero, el colonizador, proyecta su neurosis de fracasado sobre Calibán, el sometido. Lo acusa de violar a Miranda y lo condena a cortar leña. Aquí ve Mannoni la raíz del racismo. El ser inferior sirve de chivo expiatorio. Próspero, el blanco, proyecta sus intenciones malvadas sobre Calibán, el negro.

La reacción a Mannoni no se hizo esperar. En 1952, Franz Fanon publicó *Piel negra, máscaras blancas*. La inferioridad no es una predisposición de ciertas razas, sino el reconocimiento de su diferencia. Es el racista el que crea a su inferior. Lo interesante es que Shakespeare y Mannoni esbozan problemas que no se han resuelto. La fantasía de la violación es una actitud bien conocida por los americanos del sur de los Estados Unidos. Piensan que los negros están esperando la ocasión de echarse encima de las blancas. Lo cierto es que Próspero tiene miedo a encontrarse con Calibán, porque Calibán es su propia sombra. Y se afana en explicarle una y otra vez que existe una jerarquía. Igual que existe el sol y la luna, el hombre y la mujer, existe el dueño y el esclavo. Próspero se nombra maestro y llama a Calibán discípulo.

Cuando el blanco maltrata al negro y lo llama basura, el negro se rebela y quiere reconquistar su territorio, por esto, desea engendrar un hijo con Miranda, que es lo mismo que poseer de nuevo sus derechos. Shakespeare, creando estos personajes, interpretados como neuróticos, siembra la semilla de la confusión en un tema tan difícil como es el racismo y la inmigración. Y, al mismo tiempo, sienta las bases de la multiculturalidad.

1. In other cultures, in the societies we call traditional, images of gods, magicians, sorcerers and ghosts evoke deep human realities. So an actor from such a culture can touch them without embarrassment. [...]

Mature African actors have a different quality from white actors —a kind of effortless transparency, an organic presence beyond self, mind or body such as great musicians attain when they pass beyond virtuosity (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 269).

La importancia de *La tempestad* es grande. Césaire, que acuñó el término «negritude», reescribió esta obra desde el punto de vista de Calibán negro. Próspero se destaca por su voluntad de poder, totalitarista. Calibán proclama la libertad. Si es necesario, la rebelión. Es importante que la obra de Shakespeare tenga tantas interpretaciones y sea vista desde los dos puntos de vista, desde el de Próspero, el dominador, el blanco, y Calibán, el inferior, el negro. Y de la psicología de la colonización se puede pasar a la psicología del racismo y la inmigración. En un lado, se situaría el complejo del que vive en su tierra y en su sociedad, que teme la violación de su sociedad, y el complejo del que viene desde fuera, y se resiste a ser inferior. La neurosis del blanco, que piensa ser desplazado y la neurosis del negro, que quiere tomar posesión. Y se nos antoja que el racismo y la inmigración, como todo lo que es neurosis, son de difícil comprensión. El neurótico compartimenta su mente en una idea obsesiva y excluye lo que está fuera de ella.

Enrique González (2001^a)

Por su parte, Brook cree que:

Es un cliché pensar que Shakespeare escribió la obra como una pieza sobre el colonialismo. Quienes piensan así, se niegan a ver lo que significa la última palabra de la obra: «libertad». Esta palabra adquiere su significado en toda su dimensión y no de manera reduccionista. Cuando se intenta usar *La tempestad* para ilustrar estereotipos acerca de la esclavitud, la dominación o el colonialismo, o para interpretar determinadas aptitudes acerca del sexo y el amor, nos damos cuenta de que estos personajes, que han fascinado a las audiencias de tantos siglos, no pueden ser seres ordinarios y por lo tanto no nos permiten que se les encaje en algo tan simple y concreto².

Peter Brook

La figura de Próspero adquiere para el director inglés la dimensión de un «hombre notable», *remarkable man*, en el sentido que le da George Gurdijéff en su libro *Meetings with Remarkable Men* (1963), segundo volumen de la trilogía *All and Everything*. Explica:

Próspero no es ni un «líder», ni un «personaje», en el sentido convencional que se da a estos términos. Es un «hombre notable», en el sentido de Gurdijéff. Próspero se coloca a veces en un estado de realidad concreto a veces en otro, en algunos momentos es prisionero de su ira, en otros se encuentra libre de toda pasión. Cualquier intento de explicar lo que se deriva de su personalidad a través de un análisis psicológico o histórico, está condenado al fracaso. No se pudo obtener ninguna respuesta a preguntas realizadas desde estas perspectivas. Próspero es una fuerza, una energía, un misterio viviente. ¿Donde se encuentra la respuesta que explique su conducta?

En el teatro, siempre se debe conservar la libertad en relación a los análisis reduccionistas. Todo

2. If you think in terms of clichés and decide that Shakespeare wrote the play just as a piece about colonialism, then you are refusing to see that what leads to the last word “free” concerns the meaning of freedom in all its dimensions and implications. [...]

When for instance one tries to use *The Tempest* to illustrate stereotyped notions about slavery, domination and colonialism, or to play complex characters to fit in with sexual attitudes that happen to be in the air, the result taking characters who have fascinated audiences over the century because of their being so unfamiliar, so hard to encompass —and making them ordinary (Brook, 2003: 36-40).

puede ser entendido a través de la representación siempre y cuando el espíritu del texto se encuentre libre de prejuicios y su preparación sea precisa³.

Peter Brook

Más allá de estas discrepancias, el espectáculo es recibido por la crítica en la línea de sus últimas producciones: Un trabajo que apuesta por la economía de recursos, preciso, con un gran elenco de actores de calidad indiscutible, y puesto en escena por uno de los directores más importantes del mundo. Como ejemplo de su estreno en París en el teatro Bouffes du Nord, se recoge el testimonio del periodista Carlos Tarsitano, en un extenso artículo escrito para el diario *El País*, en el que habla de la apuesta de Brook por un escenario prácticamente desnudo y de recursos austeros que apela de manera radical a la imaginación del espectador:

Los primeros minutos [...] ofrecen uno de los viajes más plenos al corazón del teatro. [...] Sobre el escenario, desnudo como un prodigio de expresividad, conseguida con recursos extremadamente austeros y actores formidables en su diversidad.

Esa primera escena —cuatro varas de bambú que dibujan una nave, el rumor del mar en la oscuridad, el rostro de los naufragos— introduce el enigma que para Brook es esta historia de Próspero, destronado duque de Milán que ejerce sus poderes mágicos en una isla deshabitada. En esa isla-mundo, en la que solo perdura Calibán, hijo de madre hechicera, Shakespeare sitúa la peripecia de Próspero, que termina renunciando a esas facultades para convertirse, con ayuda de los otros, en un hombre libre. Con esta palabra, cargada de ambivalencias, termina el monólogo final del protagonista: un broche emblemático de todo el teatro *shakesperiano*. De las muchas interpretaciones o subrayados que ha suscitado esta obra, y de sus posibilidades de juego escénico, Brook [...] elige la probablemente más difícil de conseguir. Puesto que se trata de un enigma, de un cuento «en el que nada puede ser tomado al pie de la letra», [...] los misterios de la representación deben ser los mismos que los de la vida.

Otra versión, ya remota (1957), de *La tempestad* fue dirigida por el mismo Brook en Stratford, con John Gielgud como protagonista. «Sentía que esta obra inasible se me escapaba por entre los dedos». [...] «Actualmente, los actores occidentales tienen las cualidades necesarias para explorar en las obras de Shakespeare todo aquello que concierne a la cólera, a la violencia política, al sufrimiento sexual, a la introspección psicológica. Pero no les resulta fácil encontrar imágenes escénicas de un mundo invisible, ya que estas no están presentes ni en nuestra experiencia cotidiana ni en nuestra cultura viva».

«En otras culturas, [...] en las sociedades que llamamos tradicionales, las imágenes de dioses, magos, brujos y fantasmas, evocan profundas realidades humanas. Por eso, un actor puede acercarse a ellas sin obstáculos». [...]

El Próspero de esta versión es un actor nacido en Malí, Sotigui Kouyaté, de 54 años, [...] que trabaja con Brook desde 1983, tiene —como se pone en evidencia sobre el escenario— tratos

3. Prospero is neither a "director" nor a "character," in the conventional sense of these terms: he is a "remarkable man," in the Gurdjieffian sense. Sometimes he locates himself at one level of reality, sometimes at another —a prisoner of anger, yet free of his passions. Any attempt to explain him which stems from a psychological or historical analysis is bound to fail: there cannot really be any answers to any of the questions that one might have from these perspectives. Prospero is a "force," an energy, a living mystery. What's the point of explaining him?

In theatre, one must always retain one's freedom in relation to reductive analyses. Everything can be conveyed by means of performance if the spirit is free, if the text is free and if the preparation and precise (*apud* Kustow, 2005: 275).

frecuentes con la magia, por lo que puede desprenderse de ella como indica el texto *shakespeariano*, con una conmovedora simplicidad.

«Yo no había leído *La tempestad*. [...] Cuando terminábamos los ensayos de *El Mahabharata*, fuimos a un restaurante y Peter me contó la historia. Se necesitaba tener el espíritu vacío, calmo, buscar lo humano. Eso era necesario». [...]

Sobre ese eje, Brook estimula al resto del elenco, un conjunto de gran riqueza expresiva y variedad de registros. David Bennent, en el papel de Calibán, ofrece el contrapunto a la majestuosa austeridad del duque traicionado.

Carlos Tarsitano (1990)

En la línea del artículo anterior, la periodista Margaret Croyden, escribe;

El extraordinario reparto imprimía a la producción un carácter fresco y joven que demostraba que había que tirar las concepciones previas sobre *La tempestad*. Los que buscan los temas psicológicos más oscuros o trajes suntuosos o espectaculares efectos teatrales quedaron decepcionados. No solo representaba la producción la esencia del minimalismo, sino que además Brook lo concibió para que se pareciese al mundo de la imaginación infantil, donde las hadas dominan la realidad con divertidos juegos, astutas charadas y magia sobrenatural para crear una isla de fantasía, un hábitat natural primordial, o, por decirlo de otro modo, un paisaje de ilusión. La acción, con sus escenas cómicas representadas con inteligencia y múltiples números imaginativos, que eran típicos de humos de Brook, era tan rápida, dinámica y fantasiosa, que las dos horas y media sin intermedio transcurrían como un sueño repentino y emocionante.

Margaret Croyden (2003a: 261)

1995

OH LES BEAUX JOURS
HAPPY DAYS

AUTOR: Samuel Beckett
Coproducción
Vidy Ete-Lausanne, Bouffes du Nord
Festival de Aviñón
París: Théâtre Bouffes du Nord

Director: Peter Brook / Vestuario y escenografía: Chloé Obolenski /
Iluminación: Eric Zollikofer

ACTUACIÓN
Natasha Parry / François Berté

Brook cuenta cómo en un encuentro con el dramaturgo irlandés Samuel Beckett, este le hizo ver la importancia de mantener la coherencia y unidad entre los componentes de una obra dramática. Para Beckett, estos componentes deben ser una serie de tensiones que fuerzan a enlazar una unidad con la siguiente e inevitablemente concluyen en un punto concreto del proceso, pero no en su final. Por extensión Brook tratará de aplicar estas cuestiones al hecho escénico. En su opinión, una única línea de acción dramática debe englobar todo el desarrollo de una representación, una línea que permanece unida debido precisamente a estos nudos de tensión. Cuando se ha dicho la primera palabra algo incontenible debe fluir hasta el final (Brook, 1998a:175). Un final en el que la obra no termina. La experiencia impregnada en el ambiente, en el cuerpo y en la mente de los espectadores sigue su viaje. «Trabajando en el teatro y el cine, yo me iba haciendo cada vez más consciente de la importancia de ser sensible a un tempo subyacente, difícil de sacar a la luz, pero siempre esperando a que se le escuche. Hace mucho mi perspicaz maestro de escuela me había indicado que el ritmo es el factor común en todas las artes, pero le había faltado añadir, o me había dejado que lo descubriese por mí mismo, que es también el factor que subyace a toda la experiencia humana» (Brook, 1998a: 176).

Esta atracción por las teorías *beckettianas* cobran un sentido más amplio cuando finalmente en 1995 Brook afronta por primera vez un texto del dramaturgo irlandés y lleva a escena, *Happy Days*, *Oh les beaux jours* en su versión en francés, con su esposa Natasha Parry como protagonista en el papel de Winnie. Para Brook,

Winnie se convierte en una mujer dibujada hacia arriba por la luz, por su deseo de ser un pájaro, mientras que su naturaleza terrenal la arrastra hacia abajo. Esta no es una obra sobre la oscuridad del hombre, y por primera vez, el aspecto femenino tiene un lugar central¹.

Siempre que se decide llevar a escena una pieza de Beckett se alzan las voces que señalan que sus obras son muy negativas. Yo, sin embargo, creo que no hay nada más positivo que las obras

1. became a woman drawn upwards by the light, by her wish to be a bird, while her earthy nature dragged her downwards. As Beckett's third major play, it is not about man in darkness —though the husband is in the bowels of the earth— but for the first time the feminine has central place (*apud* Kustow, 2005: 282).

de Beckett. [...] El hecho de que una cosa sea positiva no tiene nada que ver con el optimismo. Lo que es positivo es evidente, se crea a partir del realismo. La visión de Beckett no es ni optimista ni pesimista, solo es realista.

[La reacción de los espectadores en una la puesta en escena de una obra de Beckett] puede ser la misma que la de sus personajes en las situaciones que les toca vivir. El optimismo que anhelan continuamente puede ser la peor manera de huir de la realidad. Cuando culpamos a Beckett de ser pesimista nos convertimos nosotros mismos en personajes de Beckett en una obra de Beckett.

En *Días felices*, Winnie, enterrada hasta el cuello, es cómplice de su propio destino. No pide que la liberen. No lucha contra Dios. Se ha ido adaptando cada vez más a las particularidades de su vida. Y es aquí donde está su tragedia... Beckett en todas sus obras se limita a mostrarnos que la complicidad con nuestras desgracias tiene muchas caras.

Peter Brook (*apud* Perales, 2004)

O como la propia protagonista afirma: «Con las pocas cosas que me quedan y mis últimas ilusiones cada vez me hundo más en mi vacío, pero trataré de ser feliz. Total, solo es cuestión de proponérselo» (Beckett, 1961).

La actriz alemana Miriam Goldschmidt, antigua colaboradora de Brook, sustituye a Natasha Parry en el papel de Winnie:

A Peter lo conocí en 1971. Él invitaba a gente de todo el mundo, de diferentes países, con diferentes trasfondos sociales, idiomas, necesidades, conocimientos. Yo fui la última en llegar al grupo, la más pequeña. Fue el encuentro entre una persona muy joven, inexperta pero con talento, con una persona muy experimentada. En 2002, Brook me pidió que hiciera esta obra. Seis años antes me lo había pedido pero yo le había dicho que no. Seis años más tarde, nos encontramos en Alemania y lo leímos juntos. Finalmente, acepté el papel. Porque él es mi maestro, mi amigo, el padrino de mis hijos y una de las pocas personas que realmente me conocen. «Beckett le otorgó al personaje una fantástica posibilidad: la de encontrar, partiendo de la imaginación, algo que vale la pena. Winnie ha salido de la historia: está ahí pero no se sabe si está viva o muerta». La obra puede ser interpretada como una gran mentira. Pero tal vez en eso reside la mayor de las verdades. Que se puede encontrar placer en mover solo los ojos. Es el personaje más esperanzador en la historia de la literatura. Beckett está fuera del tiempo. Yo no me considero la abogada de Beckett, solo, de alguna manera, soy su víctima. Su obra trata acerca del fin de los días, y a él se le ocurrió ver este final como algo feliz. Y yo le creo.

Miriam Goldschmidt (*apud* Mazzaferro, 2006)

Son la actriz alemana y su compañero de reparto, el actor Wolfgang Kroke, que interpreta el personaje de Willie, quienes visitan España; concretamente *Happy Days* se estrenará en la ciudad de Girona, dentro de la programación del festival Temporada Alta de 2004. Para el periodista de *La Vanguardia*, Antoni F. Sandoval «la adaptación de Brook, [...] [es] una de las reflexiones más duras y contundentes sobre la condición humana jamás puesta sobre un escenario (Sandoval, 2004).

13 de noviembre de 1992

IMPRESIONS DE PÉLLEAS

AUTOR: Claude Debussy y Maurice Maeterlinck

París: Théâtre Bouffes du Nord

Coproducción

Micheline Rozan, Peter Brook, Ópera de París

Director: Peter Brook / Realización musical: Chloé Obolenski /

Iluminación: Jean Kalman / Ayudante de dirección: Marie-Hélène Estienne

REPARTO

Pélleas, nieto de Arkel: Jean-François Lapointe / Medio hermano de Golaud: Thomas Randle, Gérard Theruel / Mélisande segunda esposa de Golaud: Jongwon Park, Kyoto Saito, Ai-Lan Zhu / Golaud, nieto de Arkel, medio hermano de Pélleas: Armand Arapian, Wojckech Drabwicz, Vicent Le Texier / Arkel, Rey de Allemonde: Jean-Clément Bergeron, Roger Soyer / Geneviève, madre de Golaud y de Pélleas: Norma Lerer, Sylvia Schlüter / Yniold, hijo del primer matrimonio de Golaud: Camillo Ducol, Florente Grange

PIANISTAS

Jeff Cohen / Claude Lavoix / Vincent Leterme / Olivier Reboul

Once años más tarde desde la dirección de su última ópera, Brook regresa al género con *Impressions de Pelléas*, en una versión de Marius Constant de la obra original de Debussy *Pelléas et Melisande*. Esta ópera en cinco actos con música de Claude Debussy y libreto en colaboración con Maurice Maeterlinck, basada en una de las piezas teatrales de este último, se estrenó por primera el 30 de abril de 1902 en la Opera-Comique de París. Describe el apasionado triángulo amoroso entre Pelléas, su hermano Golaud y la extraña Mélisande. La obra se ambienta en un reino imaginario llamado Allemonde, y aunque no hace referencias temporales, su arcaísmo hace pensar en una época medieval. El drama de Maeterlinck se basa en la trágica historia original de Paolo Malatesta y Francesca de Rimini, casada con el hermano de Paolo, evocada poéticamente por Dante Alighieri en el Canto V de *La Divina Comedia*.

Brook será menos transgresor que en ocasiones anteriores, declara: «En *Carmen*, cabía la posibilidad de una mayor libertad. No es que uno decida tomarse ciertas licencias de manera caprichosa y personal. Lo que quiero decir es que Debussy es mucho más exigente y exacto en todos los sentidos. Dos obras conviven aquí. Para mí la versión orquestal es un poema sinfónico y si esta parte se reproduce en todo su valor, es legítimo que inunde las palabras. Esta es la razón de que tenga unos registros tan amplios»¹.

1. With *Carmen* one could take much greater liberties. Not that one takes liberties for their own sake, but Debussy is much more exacting in every way. Two works coexist here. For me, the orchestral version is a symphonic poem, and if the orchestra part is played for all its worth, it's legitimate for it to swamp the words. That's why it's so great on records (*apud* Hunt y Reeves, 1995: 249).

Impressions de Pelléas tendrá buena acogida entre los críticos musicales de corte conservador, algo que no había ocurrido como se ha podido comprobar, con la mayor parte de las óperas que Brook ha llevado a escena. Este hecho se debe sobre todo a que, como se ha apuntado, en esta ocasión el director respeta la mayor parte de la partitura original. En este caso son los críticos teatrales los más decepcionados. La mayor parte de ellos describe un espectáculo por lo general demasiado sobrio. Como ejemplo, Joyce McMillan, para *The Guardian* explica que «los personajes aparecen delineados de manera simple y refinada. El patrón utilizado en cuanto al sonido, la luz y la expresión física de los intérpretes hacen que todo quede como absorbido por sí mismo. Queda por ver si una actuación tan suave, tan fina, tan pulida, tan perfecta tiene el poder de dejar alguna reminiscencia en la memoria, o si simplemente se desliza por la mente del espectador sin dejar rastro ninguno»². El periodista Óscar Caballero, de su estreno en Bouffes du Nord, destaca los aspectos intimistas de la producción. Escribe en el periódico *La Vanguardia*:

Peter Brook estrenó anoche, en el intimista escenario del Théâtre des Bouffes du Nord, su reducto parisino, *Impresiones de Peleas*. [...] Tras la puesta en escena de *Carmen*, una de sus piezas más emblemáticas, Brook tuvo «la convicción de que otra obra maestra *Peleas y Melisandra* podría ser acercada igualmente de una forma intimista». Diez años después, de nuevo con la colaboración del compositor Márius Constant, el maestro ha vuelto a obrar el milagro. Márius Constant había realizado ya una *Pelleas et Melisande symphonie*, con la Opera de París, en 1983, dos años después de que adaptara *Carmen*. [...] «Fan» de Debussy, le aplica un aforismo de Cioran: «un temperamento de vampiro, con la discreción de una anémona». Peter Brook está de acuerdo: «Contra lo que quiere la leyenda del dulce soñador, Debussy fue un aventurero, un revolucionario. Detestaba lo convencional y la influencia de la tradición, especialmente en música; jamás aceptó cargos ni encargos públicos; nada era sagrado para él, salvo la búsqueda de la calidad. Y rompía estructuras con humor, ironía e incluso rabia. [...] Su *Peleas* es un drama sin realismo exterior: sucede en un paisaje extraño, universo silencioso que solo existe en la imaginación». Brook recuerda lo que Debussy «repetía, desde los primeros ensayos de *Peleas y Melisanda*, a los intérpretes: “Olvidad que sois cantantes; es necesario que todo resulte natural, como en la vida”. Porque no debería existir ninguna diferencia entre una música escrita para ser cantada y una música que expresa en detalle la psicología humana». Ese «cóctel de colores y sonoridad de gran orquesta y la sutileza del susurro interior, fue lo que nos fascinó —recuerda Brook— y lo que nos empujó, a Márius y a mí, en la intimidad del Bouffes du Nord, a captar estas *Impresiones de Peleas*. En la Europa de los particularismos y la exclusión, Brook incomoda con su tendencia a reclutar intérpretes como si solo le preocupara su talento y no el lugar de nacimiento —y a escoger temas, como si la creación no tuviera nacionalidad. En el estreno del *Mahabharata*, la crítica francesa subrayaba con aguda percepción el acento con el que hablaban francés algunos intérpretes de la narración fundacional de la India. Esta vez, tras la función reservada a la prensa, Brook debió explicar su «capricho» de seleccionar tres *Melisas* orientales. Con la falsa ingenuidad que lo caracteriza, el director preguntó qué indicación del texto lo impedía. Y con eso que se ha dado en llamar realismo anglosajón, recordó que «la voz humana tiene límites» y que para cumplir el compromiso de seis representaciones por semana, era necesario un triple reparto —ya lo hizo con *Carmen*— y por lo menos dos pianistas.

2. The characters appear as simple, highly refined outlines... this shifting pattern of sound, light and physical expressions is made utterly absorbing... But for me, it remains to be seen whether a performance so smooth, so fine, so polished, so perfect, has the power to lodge and hook in the memory; or whether it simply slips through the mind without leaving a trace, all form, no content, too rarified to make us care (apud Hunt y Reeves, 1995: 250).

Por otra parte, si para las tres sopranos es su primera Melisanda, ninguna es novata. La coreana Jungwon Park fue descubierta por Brook en un *Mireille* (Gounod) representado en los EE. UU., que le valió luego el papel de Micaela, en *Carmen*. Ha cantado en el Metropolitan de Nueva York y en la Ópera Bastille. La japonesa Kyoko Saito se perfeccionó con Elizabeth Schwartzkopf; cantó Violetta en *La Traviata*, Micaela y Suzanne (*Las bodas de Figaro*). La china Al-Lanm Zhu fue Zerline en el *Don Juan* de Peter Sellars y en EE. UU. cantó Micaela, Violetta y la Margarita de *Fausto*. Los Peleas son el barítono canadiense Jean- François Lapointe, el americano Thomas Randle y el francés Gerard Theruel, que cantó en Aviñón (el Morales, de *Carmen*), Salzburgo y la Biental de Lyon.

Óscar Caballero (1992)

En esta línea se pronuncia Javier Valenzuela, quien cubre la noticia, en este caso, para el diario *El País*:

Ha sido presentada de modo [...] íntimo y sucinto. [...] Dos pianos —uno de ellos invisible— y seis cantantes consagrados al culto a la palabra narran esta clásica y siempre joven historia de amor, celos y muerte en un decorado austero y sin alharacas de vestuario o juegos de luces deslumbrantes.

Impresiones de Pelléas, [...] era el espectáculo más esperado de la temporada parisienne. [...] ¿Cómo iba a superar el desafío? En la versión que ya pueden ver los parisenses, Brook se apoya sobre el mágico recinto de su Théâtre des Bouffes du Nord. [...] Brook ha realizado una puesta en escena sobria y delicada [...]. Como manda la tradición griega y el renacimiento shakesperiano, la presentación de la tragedia se sitúa fuera del tiempo y del espacio. Al espectador nada le distrae de la música de los pianos y de los textos cantados por los intérpretes. Todo es puro, austero y espartano en este trabajo de Brook. [...]

Brook [...] intenta demostrar con *Impresiones de Pelléas* que la ópera «no es artificial, sino lo más natural del mundo».

«Lo interesante de Debussy [...] es que tenía el mismo horror que yo a lo que normalmente se llama ópera. En su época, [...] dominaba la megalomaniaca alternativa wagneriana que hacía que Tristán e Isolda intercambiaran información sexual del mismo modo que un dinosaurio con un brontosaurio. Debussy no escapó a la influencia de Wagner, pero su música es esencialmente francesa, es decir, basada en la velocidad y la ligereza». [...]

Brook ha limitado la orquesta en la obra a dos pianos y ha reducido las dos horas y media que dura la pieza original a una hora y cuarenta minutos.

Javier Valenzuela (1992)

Por su parte, el filósofo y poeta catalán, Félix Azúa, en otro artículo escrito en el mismo diario, no parece ser de la misma opinión y realiza una dura crítica de la puesta en escena propuesta por Brook. Azúa no ha sabido entender las intenciones más sutiles del director. Lo cierto es que la representación de su *Pelléas et Mélisande* es «un error desde el principio hasta el final».

Comenzando por el propio teatro parisino des Bouffes du Nord, donde se representa. Es un viejo local quemado y ruinoso que Brook mantiene en pésimo estado, con esa soberbia típica

de los supervivientes del 68. También el montaje es fundamentalista: cuatro sillas, un jarrón con hortensias, dos alfombras, dos charcos de agua, tres quinqués... y una pecera. La pecera es una de esas sutilezas dramáticas que a mí se me escapan. El espacio escénico lo crean los actores: cuando dicen estar en un jardín, previamente ponen tres hortensias en el suelo; pero si la acción transcurre en la torre del castillo, simulan las almenas con un pañuelico, como niños que juegan a cruzados. [...]

La obsesión de Debussy, durante los 10 años que le llevó concluir su *Pelléas*, fue no ceder ni un centímetro al exhibicionismo circense de la tradición italiana, pero sin caer en la excelsitud de cartón piedra wagneriana. Para ello trató de unir lo que Boulez llama «información» (recitativos) y «reflexión» (arias), de tal manera que la descripción interna y externa de la acción y de los personajes reposara en la orquesta. Por eso la orquestación es tan descriptiva, y el canto ha sido acusado de ser un recitativo infinito; ambas líneas musicales fluyen con naturalidad, en paralelo, sin colisionar. La reducción para dos pianos, llevada a cabo por Marius Constant, es excelente. En ese punto, Brook ha acertado. A pesar de la importancia de la orquesta, los pianos dan cuenta de los movimientos externos e internos sin pérdida irreparable de intelección musical. No radica en eso el error.

El error reside, posiblemente, en que Brook ha aplicado de nuevo el mismo esquema escénico que tanto éxito le proporcionó con *Carmen*. A aquella pieza romántica, cuyo melodismo está muy próximo al estilo de cabaret y cuya acción da estupendos resultados en manos de Preminger y en piernas de Jennifer Jones, la hiperteatralización le sentaba como un guante. Pero a esta otra ópera, *Pelléas*, estrictamente lírica, desprovista del menor elemento épico, ese sistema la aplasta. Y la aplasta por una razón lamentable: se oye demasiado bien el texto. Y eso no hay quien lo aguante.

El drama de Maeterlinck, es una historia de viudos y huérfanos, aromatizada con un lirismo vacuno. Los personajes son: el rey Arkel (viudo), su hija Geneviève (a punto de ser viuda), su nieto Golaud (huérfano), su otro nieto Pelléas (a punto de ser huérfano), su bisnieto Yniold (huérfano) y una posible huérfana y viuda, Mélisande, de la que no sabemos nada y cuanto menos sepamos, mejor. Casi todos los libretos de ópera son muestras de nulidad intelectual, pero están escritos para que nadie los escuche. Sin embargo, al menguar el peso de lo propiamente musical, el libreto de esta ópera crece. En el montaje de Brook, el texto de Maeterlinck vuelve a sonar como en un teatro, lugar que había abandonado, con encomiable prudencia, hace casi 100 años. [...]

El espectador no puede quedarse tranquilo cuando oye quejarse a un huérfano o una viuda de que «a estos jardines nunca llega la luz del sol», y eso lo dice un viudo o una huérfana apoyado en un piano y señalando a la pecera. No puede oír al anciano Arkel afirmar «si yo fuera Dios, tendría compasión del corazón de los humanos», con un gesto a lo Echegaray pero en más estulto, y seguir escuchando la música como si no hubiera oído nada. Es duro aguantar que la respuesta de Mélisande a la inquietante pregunta de Pelléas («¿Desde cuándo me amas?») sea un novedoso: «Desde la primera vez que te vi». Es excesivo pedir que aceptamos el lamento de Golaud («¡Me he equivocado! ¡Se besaban como niños!») cuando acaba de liquidar a su hermano, el cual se encontraba abrazado como una boa a la sin par Mélisande y a punto de fugarse con ella, a pesar de que la dama está de parto. Y así sucesivamente. [...]

El desastre esencial, por lo tanto, es que Brook, quizás sin proponérselo, ha menguado la ópera y ha magnificado un melodrama de alivio.

De su estreno en la ciudad de Madrid en el Teatro de la Comedia, se ofrece la reseña escrita por la periodista Rosana Torres para el periódico *El País*:

Peter Brook ha huido, intencionalmente, de todo artificio, casi inherente al mundo de la ópera, tal y como es entendido hoy: «Toda mi vida he oído que el enorme encanto de la ópera radica en su forma artificial, en su barroquismo cargado. Pero a mí lo único que me interesa es el ámbito donde se sitúa la realidad de la comunicación, [...] en un acto teatral nada se excluye y cada uno puede percibirlo como quiera». [...]

«Cuando la situación que viene de fuera es realmente dura, siempre hay una tendencia a que aparezca un teatro vivo donde surge una expresión directa, rápida e inmediata. [...] Pero el teatro popular no tiene pinta de tomar nuevos aires a la vista de que las condiciones son cada vez más terribles, algo que ya se daba antes. Pero ahora es peor, con la era de los vídeos y la televisión». [...]

En cualquier caso, Brook insistió en el hecho de que no hay nada establecido o que se pueda tomar al pie de la letra: **«incluido mi libro, que para mí significó la base de búsqueda e investigación sobre la que he desarrollado mi trabajo, pero igual que puse en guardia al lector para que no creyera literalmente nada yo he procurado también no hacerlo».**

El director ha hecho reformar en los últimos días el espacio del Teatro de la Comedia para buscar una comunicación más íntima con el espectador: «El punto de partida y lo más importante de todo mi trabajo, sea ópera o teatro, es la relación con el público y siempre busco la intimidad con todos y cada uno de los espectadores».

Rosana Torres (1992)

1993

L'HOMME QUI
THE MAN WHO

AUTOR: Oliver Sacks
ADAPTACIÓN: Peter Brook,
Marie-Hélène Estienne, Jean Claude Carrière
París: Théâtre Bouffes du Nord

—

Gira internacional

—

25 de octubre de 1997
Reposición
París: Théâtre Bouffes du Nord

—

The Man Who The Times Award (Laurence Olivier Award), 1994
Premio ACE al Mejor Espectáculo Extranjero, Argentina, 1999
L'homme qui, The Evening Standard Award, 1994

Director: Peter Brook / **Ayudantes de dirección:** Marie-Hélène Estienne,
Jean Claude Carrière
Música: Mahmoud Tabrizi-Zadeh

ACTUACIÓN

Maurice Bénichou / Sotigui Kouyaté / Bruce Myers / Yoshi Oida

Brook adapta para esta puesta en escena algunas de las historias que conforman el libro *The Man Who Mistook His Wife for a Hat* (1985) —escrito por el neurólogo inglés Oliver Sacks— en un espectáculo teatral titulado *The Man Who, L'homme qui*, en su traducción al francés. Un tema que volverá a ser tratado en *Je suis un phénomène*, 1998, basado en el libro de otro neurólogo, Alexander Luria, de origen ruso. Brook queda fascinado por el temblor oculto que existe en el interior del cerebro humano y explora las posibilidades escénicas que le puede proporcionar.

La idea venía gestándose tiempo atrás, justo cuando terminamos de hacer *El Mahabharata*. Había un paralelismo con estas imágenes del pasado. Lo más parecido en la actualidad a esta fascinación por la imaginaria de estos mundos solo podía encontrarse en el campo de la ciencia. El punto de partida fue por tanto la ciencia. En efecto, tuve reuniones con científicos atómicos, con un matemático, en busca de un tema con el que pudiéramos trabajar. No obstante, siempre me topaba con la objeción de que aquello me parecía inhumano. Tiene que haber carne y hueso. Nos encontramos con el hecho de que la ciencia no podía ser dramatizada, porque el drama en la ciencia son ecuaciones y pensamiento¹.

Peter Brook

El escritor y periodista Michael Kustow, biógrafo de Brook, reinterpreta unas palabras del propio Sacks, al plantear que no es una coincidencia que Brook empezara a gestar esta idea al finalizar con *El Mahabharata*. Para Kustow, existe una casual y fortuita conexión entre los personajes de la fábula hindú y los protagonistas de los relatos de Oliver Sacks: «Las fábulas clásicas tienen figuras arquetípicas: héroes, víctimas, mártires, guerreros. Los pacientes nerviosos son todas esas cosas...» (Sacks, 2002: 13). Es el propio Sacks el que viaja a París para mantener un encuentro con Brook y asistir a algunas de las improvisaciones. El mismo Brook así lo expresa: «Vino Sacks. Tuvimos dos semanas de talleres con él» (*apud* Croyden, 2003a: 277), y en todo momento «quisimos que fuera crítico con lo que veía»².

Jean-Claude Carrière adapta los diálogos para las improvisaciones y Marie-Hélène Estienne se encarga de la ayudantía de dirección. Los primeros resultados aparecen como demasiado teatrales y melodramáticos, lo que provoca que Brook se plantee abandonar el proyecto. Un nuevo intento elimina lo superfluo y busca una mayor simplicidad. Estienne y Brook deciden reducir el reparto a cuatro actores: Sotigui Kouyate, Murice Benichou, David Bennet y Yoshi Oida con los que visita un hospital psiquiátrico. «Hicimos nuestra propia investigación en varios hospitales psiquiátricos de París y Londres, conocimos a varios internos, y encontramos equivalente de los casos descritos en el libro de Sacks. En los hospitales vimos un gran número de vídeos y, durante los primeros cuatro meses, estudiamos casos y sacamos el material. Al cabo de casi dos años de investigación y experimentación y después de consultar a médicos y neurólogos, y al mismo Oliver Sacks, [...] se escribió un guión. [...] No metimos nada en absoluto que lo hiciese literario. Ni siquiera hablamos de la forma teatral» (*apud* Croyden, 2003a: 274-275).

Brook pide a los actores que improvisen a partir de las experiencias recogidas en el hospital. La consigna es olvidarse de los resultados y explorar con el material obtenido. El reto consiste, una vez más, en cómo actuar de forma libre y renovada. En esta ocasión los resultados parecen satisfactorios y el espectáculo sale adelante.

Por su parte, el escenógrafo francés, Jean Guy Lecat, en una entrevista para el diario *La Nación*, ofrece algunas pistas del trabajo con Brook. Habla de la capacidad del director para encontrar la libertad requerida en los espacios de otros teatros en sus giras internacionales una vez que han sido abandonadas las paredes del Bouffes du Nord.

La única manera que tenemos los hombres de observar cómo funciona el cerebro, es descubriendo lo que no funciona. Todos estos espectáculos tienen un soporte muy particular y muy fuerte en el que enseguida el espacio interviene en el trabajo. La cuestión es que cada propuesta tiene una característica y un peso diferentes. Podemos hacer todos nuestros espectáculos en el mismo espacio, pero cuando salimos de París, no. Cuando Peter Brook comienza un ensayo, todas las personas que van a participar están ahí desde el primer día, hasta el escenógrafo. No hay maquetas previas. Peter Brook dice: «Vamos a descubrir la pieza juntos». Quiero que la gente comprenda bien qué está por hacer. [...] En Nueva York transformamos un teatro

1. The thinking which was beginning to swell up long before *The Mahabharata* was ended was that parallel to this imagery from the past, the only field in which there could be the same effect in terms of today is science. The starting point was science; and in fact I had meetings with atomic physicists, with a mathematician, looking for an area in which we might work. I always came up against the objection, "but it's inhuman." Theatre has to have flesh and blood. In themselves, scientists are not remarkable, once you take away their science; or you end up doing a biographical play about Einstein or Alan Turing. We came up against the fact that science can't be dramatized, because the drama in science is in equations and thoughts (*apud* Kustow, 2005: 276).

2. we wanted him to be critic (*apud* Kustow, 2005: 277).

para presentar *El Mahabharata* y *El jardín de los cerezos*. Sabíamos muy bien lo que queríamos, pero entramos en guerra con el arquitecto y el director técnico norteamericanos que no veían lo que queríamos. Hicimos la transformación, que iba a ser temporaria, y las reformas se quedaron ahí desde hace 15 años. El arquitecto en cuestión ha tenido 6 premios por esos cambios. Es una manera de ver las cosas a partir del espacio mismo, pero observando las proporciones, la acústica, la relación que hay entre la arquitectura y la gente. [...] Parece extraordinario ver que en las fotografías de arquitectura no hay personas. Le pregunté a un arquitecto el porqué. Me respondió: «Si ponemos una mujer embarazada en una puerta, no vemos más la arquitectura». Nosotros, los humanos, no tenemos buenas proporciones para los arquitectos. Un gran problema de la arquitectura empieza ahí. [...] Con Peter Brook comenzamos a hacer el espacio poniendo a un espectador frente a un actor y a partir de esa relación construimos un espacio. [...] Visitar lugares [...] y escuchar la acústica, la relación entre los hombres y tratar de reflexionar sobre lo que está bien o no.

Jean Guy Lecat (*apud* Freire, 1999)

El espectáculo obtiene una magnífica acogida tanto por parte del público como de la crítica. Como ejemplos se recogen la reseña de Vicent Canby en *The New York Times*, quien califica el espectáculo de Brook como el mayor acontecimiento de la temporada teatral: «El nuevo e hipnotizador trabajo teatral de Brook *The Man Who* es tan vasto y misterioso como la imaginación humana, y tan común y cotidiano como la imagen de un hombre tratando de afeitarse a sí mismo. Pero *The Man Who*, no es realmente una obra de teatro, tampoco un documental. Llamémoslo una pieza performativa. En cualquier caso, uno de los mayores acontecimientos de la temporada teatral»³. Y en esta línea de argumentación, una vez más, el testimonio siempre entusiasta de la periodista Margaret Croyden:

En esta ocasión, Brook utilizó cuadrados; no círculos, como había hecho en *Carmen*; sillas blancas y cuadradas y mesas con ruedas, en cierto modo bastantes feas. A pesar de los dos monitores de televisión, aquello era un hospital: estéril, parco y funcional. No había adornos en el escenario, ni colores, ni imágenes especiales. El decorado de hospital estaba claramente pensado para contradecir la arquitectura decimonónica del teatro y resaltar el ambiente clínica en el escenario. Sin embargo, pese a la austeridad, la obra tenía una turbadora belleza *nôh*, que servía para humanizar el duro tema y brindaba al público una experiencia realmente conmovedora.

Margaret Croyden (2003a: 271-272)

3. Peter Brook's hypnotizing new theatrical work, *The Man Who* [...] It's as vast and mysterious as the human imagination, and as commonplace as the image of a man trying to shave himself, but failing. [...] *The Man Who* is not really a play. It's certainly not a documentary. Call it a performance piece. However you categorize it, it's one of the season's major theatrical events (Canby, 1995).

1995

QUI ES LÀ

Trabajo de investigación sobre textos de Shakespeare
 Antonin Artaud, Bertold Brecht,
 Gordon Craig, Meyerhold, Stanislavski, Zeami
 París: Théâtre Bouffes du Nord

Director: Peter Brook / Ayudantes de dirección: Marie-Hélène Estienne, Jean-Claude Carrière / Música: Mahmoud Tabrizi Zadeh / Producción: Micheline Rozan, Peter Brook

ACTUACIÓN

Anne Bennent / David Bennent / Sotigui Kouyaté / Giovanna Mezzogiorno / Bruce Myers / Yoshi Oida / Bakay Sangaré

Qui es là? es una versión condensada de *Hamlet* que Brook pone en escena mezclando textos de Craig, Stanislavski, Meyerhold, Artaud y Brecht. Se trata de una idea propuesta, en un primer momento por Richard Eyre, director del National Theatre de Londres, para ser escrita y ensayada en colaboración con el director y dramaturgo inglés David Hare, quién declinará la oferta por extrañas desavenencias con Brook. Se contrata entonces al escritor Nick Dear, quién se une al proyecto para ocupar el lugar rechazado por Hare. No obstante Dear ofrece una adaptación con la que Brook no queda satisfecho. Finalmente, con la ayuda de Marie-Hélène Estienne y Jean-Claude Carrière, Brook logra poner en pie una versión que lo satisface (Kustow, 2005: 281). Brook se lanza de nuevo a un proceso de investigación de laboratorio con los actores de su grupo internacional, destripando el conflicto de la obra en un intento de contrastar sus aspectos con la realidad actual. «Es bueno y saludable que de vez en cuando se puedan hacer experimentos completamente absurdos, sin importar si estos experimentos tienen o no tienen éxito. Como por ejemplo, apoderarse de este texto de Shakespeare y trabajar solo con una parte de él. Hoy día se tratan los textos de las obras maestras como los servicios de la iglesia romana. Cuando un actor comienza a decir “ser o no ser” y lo que sigue, es como si dijera: “Padre nuestro que estás en los cielos”»¹.

Algunos críticos van a comparar el resultado de la investigación con un proceso de entrenamiento pedagógico que parece sacado del programa curricular de una escuela de arte dramático. Opinan que el resultado final es más un experimento *work in progress* al estilo de la vanguardia de los años sesenta y setenta del siglo XX, que un espectáculo digno de mostrarse ante una audiencia que paga por ver un resultado. Es posible que una cierta insatisfacción obligue a Brook a retomar el trabajo, cuatro años más tarde, en un proyecto que concluye con la puesta en escena de *The Tragedy of Hamlet* (2000).

1. It would be good now and then to make experiments, completely preposterous attempts, no matter whether these experiments succeed or not. For example, from Shakespeare... we would scarcely play a quarter of the text. Nowadays, the great dramatic masterpieces are treated like the Roman Catholic Church service. When an actor begins “To be or not to be” and so on and so on, it’s as if he said “Our Father which art in heavens” (apud Kustow, 2005: 281).

1998

JE SUIS UN PHÉNOMÈME

AUTOR: Alexander Luria (*Une prodigieuse mémoire*)

ADAPTACIÓN: Peter Brook, Marie-Hélène Estienne

Coproducción

**Teatro Nacional de Estrasburgo, Kunstfest Wimar, Teatro de Vidy de Lausana,
Teatro Plaza de Lieja, Festival de Compostela Millenium, Teatro Spektakel Zürich
París: Théâtre Bouffes du Nord**

Director: Peter Brook / **Iluminación:** Philippe Vialatte /

Creación de imagen: Mikael Lubtchansky / **Asistente técnico:** Richard Fischer, Cyril Mulon /

Vestuario: Nadine Rossi / **Director técnico:** Jean-Gay Lecat

ACTUACIÓN

**Maurice Bénichou / Geneviève Mnich / Bruce Myers / Simon Abkarian / Lou Bihler /
Natacha Maratrat**

Con *Je Suis un phénomène*, Brook continúa sus indagaciones sobre la mente y el cerebro humanos: «el tema que más fascina a las personas y afecta por igual a todos los seres humanos». El director inglés se basa en esta ocasión en la historia de Solomon Shereshevsky, estudiada por el neurólogo Alexander Luria en *Une prodigieuse mémoire*. Afirma el director: Solomon «poseía una memoria prodigiosa. No había conseguido triunfar en la música, ni en el periodismo y se hizo mnemonista. Se convirtió en una figura célebre y recorrió los circos de toda Rusia» (*apud* Lago, 1998).

Los actores Maurice Bénichou y Bruce Myers, protagonistas del espectáculo,

explican cuáles fueron las intenciones y el proceso de adaptación al teatro de *Une prodigieuse mémoire*, en el que el neuropsicólogo Alexandr Romanóvitch Luria explica su relación con Solomon Veniamínóvitch Shereshevski, un hombre con una memoria ilimitada: «un hombre que carga con el pesado fardo de no olvidar nada, de llevarlo todo dentro; que no fue ni un genio, ni extravagante, fue una persona normal hasta que, con 40 años, descubre su capacidad. [...] No intentamos mantener una discusión sobre puntos de vista diferentes, sino alumbrar el personaje que queremos investigar. No dar respuestas, sino plantear preguntas (Cuadrado, 1998). Lo que importan son las preguntas sobre el comportamiento humano, sobre los misterios que encierra la memoria, sobre los mecanismos del cerebro, sin importar el sexo, la raza, la religión o las ideologías» (Pérez Senz, 1998).

Marie-Hélène Estienne, encargada de adaptar el texto para la escena primero como un guión cinematográfico que nunca se llegó a rodar, cambia la época en que transcurrieron los acontecimientos acercándolos a la actualidad. «En la obra, Peter Brook y Marie Hélène Estienne reconstruyen la relación de Shereshvenski y Luria, muertos, respectivamente, en 1977 y 1967, y sitúan a los dos personajes en el Nueva York actual» (Pérez Senz, 1998). Para Marie-Hélène Estienne «existe una

diferencia principal entre un mnemonista y un actor: los actores memorizan los textos, sin embargo, los borran cada día para empezar de nuevo. En cambio, el protagonista acumula todo, no puede olvidar. Para él, todo es actual». Maurice Bénichou, que interpreta el papel del mnemonista ruso, se pregunta acerca de la capacidad de selección de la memoria. «Una de las grandes preguntas que sugiere la obra es por qué la memoria guarda unas cosas y otras no. Es un misterio» (*apud* Cuadrado, 1998). Siguiendo esta fascinación por el fenómeno de la memoria la actriz francesa, Natacha Maratrat, declara: «A Brook le fascina el fenómeno de la sinestesia y sus misteriosas asociaciones, una característica de Shereshvenski que también posee una pintora inglesa que conoce hace años. [...] En el escenario, Brook evita los conflictos estériles entre el médico y el paciente porque lo que persigue es reflejar los misterios del alma» (Pérez Senz, 1998). Otra de las actrices del espectáculo, Geneviève Mnich «confirma lo apuntado por Bénichou: “Los recuerdos son como fotos sin revelar. El interrogante es por qué afloran en nuestra memoria en un momento determinado” (*apud* Cuadrado, 1998). [...] Lo que le interesa a Brook no es ni el psicoanálisis ni la neurología ni las discusiones científicas, sino el teatro, que es un escenario de emociones» (*apud* Pérez Senz, 1998). «[Y] Bruce Myers, [encargado de interpretar] al doctor Luria, [explica]: “El mnemonista ruso posee una memoria enorme, incapaz de olvidar. Pero en su vida real no puede hacer mucho más que si tuviera una memoria normal”» (*ib.*). Y continúa: «en el montaje el espectador puede descubrir los pensamientos y las emociones de un enfermo en su relación cotidiana con los médicos. Durante varias semanas visitamos un hospital de París para observar el trato diario entre médicos y pacientes y no sobreactuar al llevar a escena su comportamiento cotidiano» (*apud* Pérez Senz, 1998).

La compañía, como se deduce por las declaraciones realizadas por Bruce Myers, emprende una amplia labor de documentación al igual que hicieran cinco años atrás durante el proceso de creación de *The Man Who*. Acuden al hospital de la Salpêtrière, cuna de la neurología y famoso centro donde Jean-Martin Charcot, a través de procedimientos clínicos y experimentales y por medio de la hipnosis, exponía «representaciones» de enfermas en estado de crisis en las célebres «lecciones de los martes» (Huberman, 2007).

Para su puesta en escena, Brook pondrá el foco en la relación que se establece entre Solomon y Luria a partir de un reencuentro que ambos mantienen en los Estados Unidos de América, instante, a su vez, que le sirve al director para el comienzo de la acción dramática.

La crítica subraya un nuevo éxito del ya indiscutible genio de la escena internacional Peter Brook. Como ejemplo, Juan Ignacio García Garzón, en un artículo titulado: *Peter Brook visita los escenarios de la memoria en «Je suis un phénomène»*, publicado en el diario ABC, en su edición del jueves 29 de septiembre de 1998, explica:

El director y dramaturgo inglés ha concebido un espacio de ascetismo casi zen, dominado por tres monitores de televisión convertidos en tótems, eficaces elementos escénicos cuyas imágenes acotan la acción o la ilustran. Un ámbito despojado de artificios, solo con lo esencial, no en vano Brook es el apóstol del espacio vacío. En este aspecto, el montaje es ejemplar. Y la trama, cuando se ciñe al drama humano alcanza momentos sublimes, siempre teñidos de irónica y estoica tristeza. Fatiga, por contra, la reiteración de ciertos aspectos clínicos o científicos, distancia y aburre la repetición de las habilidades mnemotécnicas de Shereshvsky. La obra pierde intensidad cuando se aleja del conflicto íntimo del personaje central, de esos aspectos cotidianos que lo humanizan al tiempo que lo hacen universal. En cuanto al trabajo de interpretación: «Los actores habituales de Brook son portentosos. Maurice Bénichou, como el

memorioso, un personaje que tal vez hubiese fascinado a Borges, alcanza cimas de intensa naturalidad, algo muy difícil de conseguir. Junto a él, Bruce Myers en el papel de Luria, Sotigui Kouyaté en el doble de científico antipático y director de circo, y el resto del corto reparto realiza un estupendo trabajo interpretativo, estricto, alejado de excesos.

Juan Ignacio García Garzón

En una posición algo más crítica, se sitúa el siguiente artículo titulado *Un mal montaje de un genio*, que no lleva firma, aparecido en el diario *El País* el 1 de julio de 1998, con motivo de su estreno en la ciudad de Barcelona:

Peter Brook es, sin duda, un genio. Pero esa misma condición de genio le puede jugar a veces malas pasadas. Puede hacer que el público espere más de lo que Brook quiere dar. Hacer que, ante la simple mención de su nombre, empecemos a insalivar como los perros de Pavlov y esperemos un manjar tan exquisito como imposible. *A priori, Je suis un phénomène*, tal como se contaba en los numerosos artículos que desde el estreno de la pieza en el Théâtre Bouffes du Nord han precedido en todos los diarios a la llegada del montaje a Barcelona, era infinitamente más interesante, más sugestivo de lo que se pudo ver en el Mercat de les Flors.

¿Por qué? Sencillamente, porque la obra muestra todo lo que ya sabíamos y porque la emoción y la pasión la lograban mejor los periodistas hablando de la obra que el propio Peter Brook y sus (no todos espléndidos) actores en un montaje de un esteticismo bastante gratuito. También puede ser que, el del hombre que no podía olvidar, sea un tema en el fondo más periodístico que teatral.

Je suis un phénomène cuenta, efectivamente, la historia real de Solomon Veniaminovich Cherechevski, estudiada por el famoso neuropsicólogo ruso Alexandr Romanóvitch Luria. Es la historia de un hombre de una memoria tan extraordinaria que es incapaz de olvidar hasta el punto de que los recuerdos gratuitos, irrelevantes, absurdos, llegan a interferir seriamente en su vida cotidiana, en sus emociones.

No poder olvidar es, en un siglo tan monstruoso como el que aún transitamos, un verdadero drama y aún más si esta imposibilidad de olvido se vive desde la Rusia soviética, desde su constitución y su fracaso. [...]

La obra escrita por Marie Hélène Estienne y Peter Brook a partir del libro de Luria es, sin embargo, un mero recuento de los exámenes psicológicos a los que el tal Salomón es sometido desde la década de los veinte. Exámenes que se repiten escénicamente en una estructura circular que no avanza ni a empujones y en los que el contexto histórico e ideológico apenas parece interesar.

Que el protagonista Solomon y el famoso Luria (muertos ambos cuando la URSS aún se sostenía firme sobre sus pies de barro) representen que, en la obra, se encuentran en Estados Unidos no lleva, de hecho, a conclusión alguna y es, como mucho, una alusión a algo mal definido, inconcreto, que tal vez ni el propio Peter Brook sepa qué es (¿o solo es una pura licencia cinematográfica en un texto que nació como guion?)

A Estienne y Brook solo les interesa, aunque digan lo contrario, el fenómeno circense. Es una manera de presentar, humana y emotivamente, a un nuevo hombre elefante. Su drama no sirve como puerta de entrada al universo fascinante de la memoria, sino que se cierra sobre sí mismo. Y si el texto embarranca en la ausencia de un objetivo claro, la puesta en escena lo hace en un preciosismo plástico amanerado y blando que nos muestra, seguramente, lo peor, lo más

ñoño y descafeinado, de Peter Brook. Todo es delicadísimo, las luces cambian según lo exige la progresión narrativa, pero todo es tan artificioso, tan previsible que, a veces, es casi ridículo. Los tres monitores de televisión al fondo de la escena representando el pensamiento de Solomon tienen apenas un valor ilustrativo. Sirven, en el mejor de los casos, para dar una representación visual de la sinestesia, esa cualidad que lleva a traducir los sonidos y otras sensaciones en imágenes. Y también para comprender cuáles eran los fabulosos mecanismos nemotécnicos de este hombre de feria.

Sin embargo, la mayoría de las veces, la imagen de vídeo es innecesaria porque es una reiteración. No puede apoyar acción dramática alguna porque tal acción dramática no existe. No se adentra en emoción alguna porque tampoco existen emociones.

Lo mejor del montaje son algunos de los actores y, especialmente, el protagonista, ese Maurice Bénichou que encarna al pobre Salomon Cherechevski. [...]

Bénichou está magnífico en su desconcierto: el de saberse súbitamente poseedor de una capacidad que te convierte en un fenómeno. Por su parte, Geneviève Mnich (la esposa y otros papeles) y Bruce Myers (el profesor Alexandr Romanóvitch Luria) están simplemente en su sitio, con escaso lucimiento porque interpretan personajes fragmentarios.

Sotigui Kouyaté, actor etíope de apariencia fascinante, dejando a su paso una estela de secundarios, está sencillamente mal, como lo están también los jóvenes Pierre Bénichou y Natacha Maratrat en sus papelillos ínfimos. En definitiva, un montaje que no está a la altura de las expectativas. Incluso un mal montaje (aunque, eso sí, de un genio).

Y en esta línea de argumentación, otro artículo sin firmar titulado *Un espacio que no llena*, encontrado en las páginas del diario *El País*, en su edición del 29 de octubre de 1998, podemos leer:

Peter Brook merece siempre un respeto; y lo tuvo con este espectáculo que, sin embargo, interesó poco. [...]

Interpretado muy bien por el actor Bénichou, un clásico de Brook, despierta inmediatamente un sentimiento de afecto. Pero no distrae demasiado. El interés de Brook por el funcionamiento cerebral en sus últimas obras no encuentra en esta una verdadera razón teatral. Ni una acción. Las escenas de la memoria se repiten y el interés decrece. [...]

Empieza con una situación brillante y como absurda, la del individuo que de pronto se descubre como un fenómeno, y se va aplanando poco a poco hasta terminar de una manera mortecina. [...]

No llena el «espacio vacío» de las teorías de Peter Brook. Tampoco lo llena la representación. El enorme cuadrilátero donde entran y salen los seis personajes con simetría casi maniática, aumentada por tres pantallas verticales donde se proyectan algunas imágenes adecuadas la misma en cada pantalla y colocadas también simétricamente, no se justifica. Sobra por todas partes. Otro juego clásico del gran director, el de los diferentes acentos nativos de sus actores internacionales, es desconcertante aquí: o sea, que no con cierta, que no hace música con el idioma escrito, eso sí, con elegancia y corrección. [No, obstante] Obtuvo los aplausos que se merecía: como homenaje.

1998

DON GIOVANNI

AUTOR: Wolfgang Amadeus Mozart

LIBRETO: Lorenzo Ponte

50 edición del Festival Aix en Provence de Arte Lírico

—

VERSIÓN GRABADA PARA EDICIÓN EN DVD

106 min

Harmonia Mundi

(Ópera – Festival Aix-en-Provence, 2002)

Director: Peter Brook / Director de orquesta: Daniel Harding con la Mahler Chamber Orchestra

REPARTO

Don Giovanni: Peter Mattei / Leporello: Gilles Cachemaille / Masetto: Nathan Berg / Don Ottavio: Mark Padmore / Donna Anna: Alexandra Deshorties / Donna Elvira: Mireille Delunsch / Zerlina: Lisa Larsson / Il Commendatore: Gudjon Oskarsson

No es *Don Giovanni* una ópera como las otras. Tiene tal capacidad de fascinación que, como ha afirmado el lúcido pensador Antoni Marí en su ensayo *La tentación de lo absoluto* [...], su escucha aturde la capacidad de un juicio crítico al uso, desembocando en «una secuencia del pensar que, llevada por un torrente de ideas, recuerdos, analogías y comparaciones, avanza impulsada por los acontecimientos, sin que haya lugar posible para la reflexión sobre lo que está sucediendo».

J. Á. Vela del Campo

Me encanta Mozart por su frescura, ligereza y libertad. Odio a Wagner, precursor de la cultura totalitaria.

Peter Brook

Brook regresa al mundo de la ópera con su puesta en escena de *Don Giovanni*, basada en *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni*, obra en dos actos con música de Wolfgang Amadeus Mozart y libreto de Lorenzo Ponte compuesta en 1787. La historia se inspira en el mito de Don Juan, una leyenda que inaugura el dramaturgo madrileño Tirso de Molina (Gabriel Téllez) en 1630 con su obra *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. «El primer texto impreso que se conoce del *Burlador* es el de *Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores*» (Arellano, 1995: 342). No obstante, existe un precedente de otra obra anterior, *Tan largo me lo fiáis* representada en Córdoba en el año 1617 por la compañía de Jerónimo Sánchez (López-Vázquez, 2008). Alfredo Rodríguez López-Vázquez (2007) señala al dramaturgo Andrés de Claromonte como su autor, en función de pruebas de carácter métrico, estilístico e histórico. Sin embargo, José María Ruano de la Haza no tiene dudas en afirmar que la obra pertenece a Tirso

de Molina (Laurer, 2002). A esta interesante polémica se añaden otros estudios, que concluyen que el *Tan largo me lo fiáis* desciende de hecho de un arquetipo común del *Burlador* escrito por Tirso entre 1612 y 1625. Es cierto que «tradiciones sobre el convidado de ultratumba se documentan por todo el folclore europeo en los esquemas de la doble invitación. [...] En estas historias un hombre, camino de la iglesia, topa con un muerto al que invita burlescamente a comer. El difunto acepta la invitación y castiga al huésped. [...] Sea como fuere, en la tradición del don Juan, la obra de Tirso (o de quien sea su autor) constituye la primera aparición y la más poderosa, capaz de engendrar una larguísima descendencia literaria, atravesando en múltiples avatares los géneros y los siglos (Arellano, 1995: 342).

Brook cuenta con un joven reparto y un diseño del espacio radicalmente abstracto de estética minimalista: unos postes de madera amarillos, rojos y azules se alzan en vertical, apoyados por unos bancos de color rojo de distintas tonalidades colocados horizontalmente, una mesa azul y distintas telas que junto a los protagonistas, vestidos en un pulcro blanco y negro, pintan un escenario que sirve como lienzo. El movimiento de los intérpretes se encuentra cercano a las propuestas de Meyerhold, con un uso dinámico del cuerpo a lo que se añade el tono de sus magníficas voces. El montaje se estrena al aire libre en el Festival Aix en Provence de Arte Lírico. En el programa de mano, Brook explica cuál es el error de Don Giovanni (Don Juan), su talón de Aquiles: «El error de Don Giovanni, su talón de Aquiles es que vive de la riqueza y la alegría que le proporciona el exceso del instante. Está dotado de casi todas las cualidades: es atractivo, encantador, es un hombre libre. Sin embargo, no es capaz de ver que el momento presente es inseparable del momento que sigue. En el inmenso caleidoscopio de sus cualidades, hay una especie de esencia fatal que ciega su entendimiento. No comprende que cada acto tiene sus consecuencias. Este es su defecto: nunca es capaz de prever las terribles consecuencias de sus actos. Se niega incluso a reconocerlo. Se trata de una visión del infierno»¹.

La crítica coloca el acento de sus comentarios en la economía de recursos que dejan la ópera de Mozart en sus mínimos esenciales. Brook potencia la alegría y el humor y trata de provocar la imaginación del espectador en lugar de sorprenderle con efectos innecesarios. Como ejemplo que sintetiza el tono general de las reseñas de prensa aparecidas, se recoge la crítica aparecida en el diario *Libération* con motivo de su estreno en Aix en Provence:

Baste decir que con este *Don Giovanni*, la imaginación esta llamada más que nunca al poder. No porque Brook haya sucumbido al poder de lo visual, como otros muchos directores de su generación, sino más bien a que su puesta en escena requiere de toda la imaginación de los espectadores. Su simplicidad está justificada a las necesidades de la música y de la actuación, para llevar la obra al plano teatral.

Los cantantes en esta producción están lejos de ser estrellas. Su trabajo se basa en mostrar literalmente a sus caracteres para que los espectadores proyecten sus propias fantasías y acudan a sus propios referentes. Estamos ante la verdad de una propuesta magistralmente encapsulada y precisa.

1. Don Giovanni's error, his Achilles heel, is perhaps the fact that he lives the wealth and joy of the moment to excess. He is endowed with nearly every quality: charm, energy, the appeal of a free man, yet he cannot see that the present moment is inseparable from the moment which follows. In the immense kaleidoscope of his qualities, there is one essential thing lacking, the understanding that every act has its consequences... There is the flaw: he never foresees the terrifying consequences of his acts. He refuses even to recognize them. It is a vision of hell (*apud* Kustow, 2005: 287).

Ver esta mutabilidad de los personajes ante las delirantes situaciones, que muestran tanto la profundidad como la superficie de los conflictos, uno puede entender perfectamente lo poco necesaria que hubiera resultado cualquier escenografía.

En definitiva, nos encontramos ante el resplandor de un montaje hecho por un gran hombre de teatro que busca llegar a lo absoluto².

2. Autant dire qu'avec ce *Don Giovanni*, l'imagination est plus que jamais au pouvoir. Non parce que Brook aurait succombé au travers de la «vision» comme nombre des créateurs de sa génération, mais au contraire parce qu'il exige toute l'imagination du spectateur. D'où l'importance, soulignée par tous ceux qui les ont déjà vues, de faire l'expérience des deux distributions proposées. Pour des raisons de musique tout d'abord, le jeune Daniel Harding qui s'est vu confier par Claudio Abbado le pupitre de chef en alternance, défendant son Mozart avec une gestique portée par la fougue de ses 22 ans, aussi loin que possible de l'emphase du Furtwängler des années 40 et du soyeux d'Abbado, même si au chronomètre, le maître et l'élève arrivent contre toute attente en même temps. Mais également pour des raisons de théâtre.

Chanteurs-écrivains. Les chanteurs de cette production sont loin d'être des superstars; si le public applaudit après chaque air fameux, c'est parce que le casting de Brook est d'une adéquation troublante et que son travail de mise à nu littérale fait des personnages des écrans dans lesquels chacun peut projeter ses propres références. [...] La vérité de son personnage étant génialement résumée dans la scène.

Décor évolutif. Quand la mutabilité délirante des personnages et des situations est montrée avec une telle profondeur et un tel génie de la surface, on comprend que tout décor ne puisse être qu'un écran inutile. [...] Plus celle des éclairagistes, mais celle éblouissante d'un grand homme de théâtre populaire, qui sait donner à voir à tous (Dahan, 1998).

7 de diciembre de 1999

LE COSTUME
THE SUIT

AUTOR: Can Themba

ADAPTACIÓN: Mthoi Mutloatse, Barney Simon

ADAPTACIÓN AL FRANCÉS: Marie-Hélène Estienne

Coproducción

Teatro Vidy-Lausana ETE, RuhtFestspiele Recklinghausen

París: Théâtre Bouffes du Nord

Director: Peter Brook / Escenografía y vestuario: Chloé Obolenski /
Iluminación: Philippe Vialatte / Ayudante de dirección: Marie-Hélène Estienne

REPARTO

Kik, Joe: Cyril Guei / Philemon: Hubert Koundé / Mafikela: Sotigui Kouyaté /
Mathilda: Tanya Moodie

—

REESTRENO 2012

Del 3 abril al 5 mayo de 2012

París: Théâtre des Bouffes du Nord

Gira europea

Young Vic Theatre de Londres, Teatro Mercadante de Nápoles,

Théâtre Studio de Luxemburgo...

Del 9 de mayo al 14 de mayo

Madrid: Teatros del Canal, Sala Verde

Producción: CIC. / Théâtre des Bouffes du Nord

Coproducción: Fondazione Campania dei Festival / Napoli Teatro Festival Italia,
Les Théâtres de la Ville de Luxembourg, Young Vic Theatre y Théâtre de la Place, Liège

Adaptación libre, dirección y música: Peter Brook, Marie-Hélène Estienne, Franck
Krawczyk / Iluminación: Philippe Vialatte / Escenografía y vestuario: Oria Puppo /
Asistente de dirección: Rikki Henry (también en escena)

MÚSICOS

Arthur Astier (guitarra) / Raphaël Chambouvet (piano) / David Dupuis (trompeta)

REPARTO

Byron Easley / Nonhlanhla Kheswa / Mikhululi Mabija / William Nadylam

Al principio, [...] lo planificaba todo, hasta el menor detalle. Ahora lo que busco es crear un cierto clima de trabajo basado en el placer de la búsqueda. Un ensayo es una prueba. Probamos. Al día siguiente nos decimos: eso estaba bien para ayer, hoy vamos a buscar en otra dirección. Poco a poco, el juego se decanta. Y lo que no nos sirve queda atrás.

El teatro no es intelectual. Es un fugitivo destello de vida que nos recuerda que en el mundo nada es lineal, ni permanente, ni simple.

Peter Brook

Sudáfrica tiene algo que la distingue de los otros países, porque lo que ha salvado ese país es la enorme revolución que les ha permitido salir del más cruel y horrible de los regímenes políticos. El Apartheid es una de las peores expresiones del colonialismo que han existido. La razón de que pudieran sobrevivir a ello no es solo por la vitalidad y la creatividad de su gente, sino porque más que en cualquier otra parte del continente, en Sudáfrica existe la capacidad de tomar las cosas malas con sentido del humor. El hecho de que la gente pudiera salir de terribles torturas y cruzar la calle para contarles a sus amigos esas experiencias no solo con vivacidad sino hasta con risa, con humor hacia lo que es la esencia del ser humano. Por eso su teatro ha sido distinto del que se hace en otros sitios de África. Porque su necesidad, unida a su vitalidad y humor, ha hecho de ellos actores naturales cada día de su vida. De modo que han emprendido esta gran revolución liderados por Mandela hacia un nuevo mundo, con lo que ellos llaman «verdad y reconciliación». Sin derramamiento de sangre.

Peter Brook

(Extracto de la entrevista realizada al director por Fietta Jarque publicada en el diario *El País*, el 5 de mayo de 2012)

El interés e implicación de Brook con los conflictos del pueblo sudafricano aparecen de nuevo con *Le costume*, que ambienta la historia de Philemon y Mathilda en un barrio de Sophiatown en Johannesburgo, en pleno Apartheid:

Philemon, sorprende a su mujer, Mathilda, en la cama con otro hombre. El amante, desnudo, escapa por la ventana, y su traje queda en la alcoba. Philemon, contemplando el traje, le dice a Mathilda: «Veo que tenemos un visitante; hemos de atenderle bien. Comerá con nosotros, compartirá todo lo que tenemos. Como no hay cuarto de invitados, dormirá en nuestra cama». Y luego, con voz terroríficamente suave, mientras acaricia a su esposa, concluye: «Si le pasa cualquier cosa, si se va, si no está contento, te mataré». A partir de ese momento empieza la pesadilla. Philemon y Mathilda salen a pasear y él sonríe a todo el mundo, pero el traje está entre ellos, colgando del brazo alzado de su esposa. Mathilda ha de sentar el traje a la mesa, darle de comer, bailar con él, llevarlo a la cama. Philemon sigue sonriendo, mientras Mathilda, [...] se vuelve loca de dolor y vergüenza.

Marcos Ordóñez (2006)

Brook explica: «*Le costume* [...] sucede en Sophiatown, la vital Sophiatown de Johannesburgo transformada por el apartheid en la gris y racista Soweto» (*apud* Ordóñez, 2006). Y continúa: «En Sophiatown reinaban la misma miseria, la misma pobreza y el mismo aislamiento que en el resto de los distritos segregados, [...] pero por alguna razón esto no importaba tanto. El talento florecía, la

gente era feliz, podía expresarse, tocaba jazz, hacía fiestas, hablaba del futuro de su país... y por un instante olvidaba las condiciones atroces en las que vivía» (*apud* Saade, 2002).

Basada en un relato del periodista y escritor surafricano de raza negra Can Themba. Escenifica un atípico triángulo amoroso entre una mujer, su marido y el vestido que da título a la obra. La historia, que empieza combinando la ironía y el humor, deriva hacia la crueldad. Su autor, Can Themba, vivió en los bulliciosos antiguos guetos del apartheid de Suráfrica mucho antes de que el Gobierno decidiera demolerlos para trasladarlos lejos de la capital, donde el control policial podía ser más efectivo, y convertirlos en lo que más tarde se llamaría Soweto. *Le costume* tiene como telón de fondo los pobres pero coloristas guetos de la antigua Suráfrica, donde la pobreza se mitigaba con el jazz, las fiestas, la poesía o las tertulias. Allí vivió Can Themba, que debió exiliarse de su país y murió hundido por la miseria, la desesperación y el alcohol en 1967.

Pablo Rey (2000)

Fueron «sus amigos Mothobi Mutloase y Barney Simon [quienes] adaptaron el relato al teatro (*The Suit*)» (Ordoñez, 2006). «*El traje* [su traducción al español] fue primero dramatizada en el Teatro de Mercado de Johannesburgo [...] y es esta versión que ahora se juega en francés con subtítulos en inglés es la que Brook representa»¹. «El cuento de Temba tiene la potencia de una historia del Decamerón. Se trata de la lujuria, la penitencia y un trágico fracaso del perdón. Su potencial teatral, también se deriva de su viva evocación del tiempo y lugar de la acción. Sophiatown, borrada literalmente por las brutales medidas políticas del apartheid en 1955, es la protagonista así como el traje. Emerge como un lugar de penurias, donde la privacidad es un bien escaso, de ahí el conocimiento del adulterio de Matilda. Pero también curiosamente el barrio es una fuente de energía de chismes, música, juega en las cantinas, un hervidero de vida»².

«*Le costume* es un espectáculo casi de pequeño formato, [...] con solo cuatro actores, [...] donde Brook asume sus propios postulados del *espacio vacío*. Bastan una cama, un par de sillas y una mesa para que el relato del escritor surafricano Can Themba se muestre en su plenitud, emergiendo de los gestos de los actores la vida multicolor de los guetos de Sophiatown» (Rey, 2000). «El dolor de la historia se encuentra con fuerza tanto en el deseo de perdón de Moodie, en el papel de la esposa, como en la severidad intransigente de Hubert Koundé, en el papel del marido. El momento en el que finalmente agarra la mano sin vida, viene equipado con un golpe parecido al de Otelo. Algo que viene dado sin esfuerzo debido al efecto dramático creado por Brook, cuya dirección es brillante y llena de una riqueza inagotable»³. «*Le costume* comienza como una viñeta costumbrista, un pícaro

1. *The Suit* [...] was first dramatized for the Market Theatre, Johannesburg, by Mothobi Mutloase and Barney Simon, and it is this version that is now played in French with English subtitles (Billington, 2001).

2. Themba's tale has the spiky potency of a story from the *Decameron*: it deals with lust, penitence and a tragic failure of forgiveness. Its theatrical power also stems from its vivid evocation of time and place. Sophiatown itself —erased by the brutal apparatus of apartheid in 1955— is as much the protagonist as the suit. It emerges as a place of hardship where privacy is at a premium —hence the knowledge of Matilda's adultery. But it also comes across paradoxically as a source of energy: of gossip, music, dreams and drinking in the ubiquitous shabbiness (*ib.*).

3. The pain of the story comes across strongly both in Moodie's aching desire for forgiveness and in Hubert Koundé's intransigent severity as her husband. The moment when he finally grasps her lifeless hand packs an Othello-like punch. Without ever straining for effect, Brook's lustrous production affirms the unending richness of theatrical simplicity (*ib.*).

cuento de cornudos, pero pronto se convierte en la historia de una obsesión fatal, un ejercicio de sadismo que acaba en tragedia, [...] casi una relectura comprimida de *A Woman Killed with Kindness*, la tragedia isabelina de Heywood» (Ordóñez, 2006).

Le costume es una historia tragicómica. Es divertida hasta que el final se tuerce en [...] un aullido desgarrador ante lo irreparable de la muerte. [...] El montaje es de una sobriedad que alcanza la máxima depuración. [...] Sobriedad, en el caso de Peter Brook, no quiere decir otra cosa que una voluntad de eliminar todos los objetos significativamente innecesarios de la escena. Le bastan los actores, a los que hace transitar entre la pantomima y la interpretación interiorizada a través de una pieza que es, sobre todo, un relato teatralizado. Los personajes narran sus vivencias y solo en algunas ocasiones establecen diálogos propiamente dramáticos.

Pablo Rey (2000)

Brook explica su relación con los actores como un reencuentro con «la infancia del arte, el paraíso del teatro en las primeras horas del génesis, [...] todo era signo de vida, todo era libertad, en los ojos, en el corazón» (*apud* Ordóñez, 2006). El director mantiene su fascinación por los actores de raza negra, por su extraordinaria energía y por la amplitud de sus registros:

Siempre he buscado reencontrar esa animación natural del cuerpo, que los niños occidentales comienzan a perder a partir de los tres años, quizá porque les obligan a estar inmóviles en la escuela o pasan demasiadas horas frente al televisor. En África, incluso hoy, la vida cotidiana no se separa de la naturaleza, de las tradiciones, de los rituales, de las realidades básicas. [...] Los africanos actúan con todo el cuerpo y no solo con el rostro, como a menudo sucede con los actores occidentales. En África no necesitan dos horas de preparación para mostrar su experiencia, porque la vida cotidiana nunca se separa de la naturaleza, de las tradiciones, de los rituales, de las realidades básicas.

Peter Brook (*ib.*)

A raíz del estreno en Bouffes du Nord, Michel Cournot [escribe] en *Le Monde*: «Nada está osificado, cosificado; todo es signo de vida, todo es libertad, en los ojos, en el corazón, por la gracia de un escritor negro muerto en el exilio a quien el mago Peter Brook ha tomado de la mano» (*apud* Ordóñez, 2006).

(A su modo, *Le costume* es un pequeño musical: los actores cantan y bailan, y las canciones —*A Tisket, a Tasket*, de Ella Fitzgerald, o *Be My Guest*, de los Manhattan Brothers— están perfectamente integradas en la acción). [...] El teatro de Brook es un espacio esencial, habitado por la palabra y, sobre todo, el cuerpo del actor. Hay aquí una prodigiosa mímica naturalista, para fingir un desayuno, una máquina de coser imaginaria, o la sacudida eléctrica de los celos abatiéndose sobre Philemon. Todo es claro, puro, popular y profundo en *Le costume*; comunicativo y con un gran rigor en los gestos: la simplicidad extrema del virtuoso. En los brazos de Mathilda, el traje parece una criatura viva, que la abraza, la acaricia, en la formidable escena del baile. Y a Sotigui Kouyaté le basta con ponerse un sombrero de señora y depositar su largo cuerpo en una silla, y sonreír de determinada manera, para convertirse en una viejecita afri-

cana, en la conmovedora escena del club social, cuando Mathilda cree, ingenuamente, que al fin las cosas han cambiado, que podrá escapar de su prisión. Después, Mathilda organiza una fiesta en su casa, y tenemos la sensación de ver el salón lleno de invitados, y no hay más que tres actores, entrando, saliendo, moviéndose. [...] En un instante de crueldad infinita, Philemon coloca el traje, a la vista de todos, en el centro de la sala, y ordena a Mathilda que le de la comida. Esa misma noche, después de una borrachera, cuando Philemon vuelve a casa, dispuesto a pedirle perdón, ella está muerta, con el corazón roto por la humillación. En un grito desgarrador, el marido llama a Maphikela como se invoca a un dios: el personaje llamando a su narrador. Aparece Maphikela, con el rostro ensombrecido: «¿Qui m'a appelé? ¿Qui a crié mon nom?». Oscuridad, fin de *Le costume* (*ib.*). [Afirma Brook]: «Para mí el teatro no es un arte, sino una forma de alegría viva y directa. Mi único objetivo es que al acabar el espectáculo el público se sienta mejor. El teatro ha de ser como un buen restaurante, del que se sale satisfecho, o un buen acontecimiento deportivo, en el que los actores exhalan energía» (*ib.*).

Debido al éxito internacional que obtiene, *Le costume* debe alternar su reparto. Sus numerosos compromisos obligan a contar con varios elencos, no solo porque sus intérpretes no posean el don de la ubicuidad, sino debido al cansancio que provoca la agotadora actividad que se les exige.

A Marianne Jean-Baptiste, la Mathilda original, la sustituye Tanya Moodie, una actriz portentosa, formada en la Royal Shakespeare con Declan Donnellan, capaz de expresar un cambio psicológico en el tiempo de un parpadeo; Hubert Kounde reemplaza a Bakary Sangaré en el rol de Philemon. Permanece, como un tótem, el elegantísimo Sotigui Kouyaté, un Giacometti ambulante, el inolvidable Bixma del *Mahabharata*, el Próspero de *La tempête*, que encarna a Maphikela, el griot, el narrador de «la triste historia de Philemon y Mathilda», mitad voz de la tribu, mitad —al abrirle los ojos a Philemon sobre el adulterio— involuntario causante de la tragedia.

Marcos Ordóñez (2006)

Un éxito que mantiene una gira internacional de varios años. Marie-Hélène Estienne, quien se ha ocupado de la adaptación al francés, comienza a dirigir, siendo fiel a la propuesta de Brook, las nuevas versiones del espectáculo (Kustow, 2005: 272) como si de una producción en serie se tratase, con el objetivo de satisfacer la multitudinaria demanda y liberar al director inglés para que pueda disponer del tiempo necesario para la creación de otros espectáculos.

*

La puesta en escena de *Le Costume* será rescatada por Brook, con algunas modificaciones, en 2012. En palabras de la crítica: «le ha dado un giro radical [...] y la retoma ahora transformada en un musical. Pero no un musical al estilo de Broadway, sino un experimento que, para él, marca un rumbo renovador del género» (Jarque, 2012). El director junto a Marie-Hélène Estienne y Franck Drawczyk, codirectores del espectáculo, escribe en el programa de mano que se ofrece a la entrada al teatro:

Lo hemos llamado *Le costume* y, en francés, ha recorrido el mundo durante años. Entonces, ¿qué nos motiva a realizar una nueva adaptación en su idioma original? La respuesta es bastante sencilla: nada en el teatro es inalterable. Algunas temáticas se agotan mientras otras maduran, se reinventan y reclaman ser apreciadas nuevamente. Todo comenzó en Sudáfrica, en la dé-

cada de 1950, cuando un brillante escritor negro, Can Themba, escribió una breve historia titulada *The Suit*. «Esto nos hará ricos», le dijo a su esposa, pero el destino decidió lo contrario.

La pieza tiene a Sophiatown como telón de fondo, un pobre pero colorista gueto de la antigua Sudáfrica, que fue derribado por el gobierno, desplazando a la población a otro territorio más fácil de controlar. Fue así como Can Themba se vio forzado al exilio y murió en 1967 víctima de la exclusión, la tristeza y el alcohol.

Como todos los escritores negros, fallecidos o vivos, sus obras fueron censuradas y tuvieron que pasar muchos años hasta que finalmente fueron adaptadas como piezas teatrales. La primera versión de *The Suit* se presentó en el Teatro Market de Johannesburgo y más tarde en Londres. Fue entonces cuando decidimos que debía presentarse en el Théâtre des Bouffes du Nord de París. La historia cautivó al público. Desde que comenzamos con aquellos primeros ensayos, resultaba natural incluir música en la obra y empleamos grabaciones memorables de aquella época en que reinaba el jazz. Hoy, en nuestra nueva versión, sentimos una necesidad aún más imperante de unir la pieza como un musical con banda sonora en vivo y escenas cantadas. Nuevas palabras y nuevas canciones para *The Suit* de Can Themba. Una nueva aventura comienza.

Peter Brook

Pocas cosas nuevas añade la crítica sobre las propuestas de un director canonizado y respetado en el mundo entero. En general, las reseñas se limitan a rehacer un argumento manido que se recrea en alabar la sencillez y el buen oficio del que hace uso el director inglés. Como ejemplo de lo que hablamos la periodista Fietta Jarque, en un largo artículo publicado en las páginas del diario *El País*, el 5 de mayo de 2012 y titulado *Peter Brook: música para un traje vacío*, escribe: «Su estreno mundial a principios de abril en Francia ha recibido encendidos elogios». Y continúa:

Hay tres elementos que le dan vueltas en la cabeza a Peter Brook desde hace años: África, la música y el teatro. De acuerdo con su genio y temperamento, ha ido excavando cada vez más profundo en cada uno de ellos, deteniéndose en los hallazgos como un arqueólogo, sacando conclusiones como un filósofo, transformando las relaciones entre los tres como un artista. [...] El papel de Peter Brook [...] en el desarrollo del género teatral contemporáneo desde mediados del siglo pasado hasta hoy ha sido fundamental. No solo para la práctica sobre el escenario sino a través de un pensamiento, una ética y una sensibilidad surgidos desde el seno de la convivencia. Sus experiencias en el Centro Internacional para la Investigación Teatral, creado hace más de cuatro décadas en París, siguen dando frutos exóticos y sabrosos. «El propósito central de nuestro centro internacional ha sido demostrar que todo ser humano es en esencia igual a los demás, pese a la apariencia exterior, que sí es distinta, y eso es la riqueza y gloria de nuestro planeta», afirma Brook. «Por eso no debería haber razones para el odio o la oposición, por el contrario, si nos juntamos podemos ver que cada persona se enriquece con todas las diferencias que vienen de los demás. Todos juntos somos individuos más amplios que lo que puede ser cada uno en lo profundo de su ego. Desde el principio quisimos establecer que esto puede ser un mensaje para la humanidad, frente a esa estúpida forma de pensar orientada solo a sacar provecho económico. En el pequeño mundo del teatro, unas veinte a treinta personas de culturas, idiomas y religiones distintas, trabajando juntas y creando o viviendo relaciones de distinto tipo ofrece esperanzas. Cualquier conflicto que se da en el mundo tiene su reflejo en

un grupo como este y si aquí se pueden resolver esos problemas significa que hay esperanza de resolver los de mayor escala». [...]

«En el concepto del centro entran muchas culturas: India, Japón pero, de manera muy especial, África. Allí descubrí que para la gente blanca y europea Oriente, en general, siempre ha sido respetado como una fuente de cultura y sabiduría. Pero ningún blanco europeo, hasta hace muy poco tiempo o aún hoy, respeta la enorme cultura humana de África, que no se expresa en monumentos o pinturas o edificios. En África hay una cultura muy profunda que se percibe en las cualidades del ser humano y las relaciones entre ellos, así como en las antiguas estructuras familiares, personales e íntimas. Nosotros fuimos capaces de enseñar cosas en Asia, de aprender otras de India, pero la gran lección que toda la civilización blanca ha ignorado con persistente ceguera es que la civilización más profunda —aunque de una manera distinta— está en África. Una vez que empecé a descubrir esto he ido reforzando una relación muy especial con ese continente. No solo con actores africanos sino con África en sí misma». [...]

Como en las mejores piezas de este director escénico, revelar la anécdota no afecta en nada el misterio que crece y se modula en el desarrollo de la obra. Los intérpretes son la cantante —y ahora también actriz— Nonhlanhla Kheswa, Jared McNeill y William Nadylam. Hay músicos en directo en el escenario: guitarra, piano y trompeta. Y ese elemento, la música, el que viene ocupando un lugar cada vez más importante en el trabajo de esta compañía. ¿Por qué reponer *El traje* como musical? ¿Le dejó insatisfecho la versión dramática? «Uno nunca está satisfecho con lo que hace», dice Brook. «Nunca lo he estado. Pero a mí lo único que me interesa es el momento presente. En este caso, mi estrecha colaboradora Marie-Hélène Estienne desde hace muchos años, ella fue la que vino con la idea de *El traje*. ¿Por qué no hacer una nueva versión? Pensamos que hoy esa pieza tiene un nuevo significado y la intuición de hacerlo ahora con música puede aportar dos nuevas dimensiones».

Fietta Jarque

En la misma línea de elogios, Lavanya Ramanathan escribe en las páginas de *The Washington Post*:

La historia, un sugerente cóctel de ironía, humor y crueldad, brilla sobre las tablas como una producción de teatro musical en la que el magnífico texto se ve acompañado en directo por las interpretaciones musicales de los artistas y los melódicos acordes de una guitarra, un piano y una trompeta. [...]

Con *The Suit*, Peter Brook desnuda una vez más la escena y deja volar la imaginación de la audiencia, recreando la esencia última de su teatro, que fuera recientemente definida por *The Guardian* como «libre, engañosamente simple, profunda y mágica, como una trampilla abierta hacia un mundo en el que su público, de otra manera, nunca se hubiera caído». Y el tabloide inglés concluye: «Los resultados de sus experimentos han cambiado el teatro para siempre y han convertido a Brook —el director más influyente de los últimos 60 años— en el padre de la escena experimental». [...]

Con esta nueva producción, el genial creador respeta el idioma original de la pieza, el inglés, para visitar con una renovada frescura el texto original.

Lavanya Ramanathan

Javier Vallejo, para el diario *El País*:

El teatro cuando es bueno es un juego de niños (representar un papel en francés es *jouer un rôle*), pero en su origen griego fue un rito democrático mediante el cual quien se sintiera capaz podía exponer grandes temas ante la opinión pública. El teatro de Peter Brook reúne tales características primigenias, que otros directores, más sofisticados ellos, dieron de lado hace tiempo. En esta relectura de *El traje* (espectáculo estrenado en 1999 en francés, y rehecho ahora en inglés, lengua en que lo escribió el periodista Can Themba), Brook eleva el escenario de la sala verde de los Teatros del Canal al nivel de los espectadores y sienta a parte de ellos sobre las mismísimas tablas para evidenciar que aquí no hay cuarta pared ni jerarquías: salvo en el bolsillo, somos todos iguales, y lo que les suceda a Philemon y a Matilda, protagonistas de la comedia, podría sucedernos también a nosotros. [...]

Brook aborda un tema grave con desenlace trágico mediante una parábola amable: el fin de Matilda simboliza el del barrio que será demolido para expulsar a sus habitantes negros de la ciudad, a Soweto. *El traje* ofrece unas pinceladas breves del contexto histórico, certeras pero acaso insuficientes para que el público no versado entienda cabalmente el trasfondo de una historia íntima con valor universal transmitida con gran sensibilidad por William Nadyan (Philemon), Jared McNeill y sus compañeros.

Javier Vallejo (2012)

Fabienne Darge, en las páginas de *Le Monde*:

Después de algunos años, Peter Brook revisita el conjunto de su teatro, que hizo de él uno de los grandes renovadores del arte dramático (y lírico) del siglo xx: ha vuelto a Chéjov, a Shakespeare, a Beckett y a Mozart, los cuatro pilares de su sabiduría. Y retoma África, dónde ha sido el único director de teatro occidental que ha comprendido lo que esta ha aportado al resto de la humanidad en términos humanos y espirituales.

El viejo hechicero del Théâtre des Bouffes du Nord [...] recrea con una versión inglesa y musical de una pureza sorprendente, uno de los espectáculos de culto, creado en 1999: *Le costume* (que deviene en *The Suit*).

No hay casi nada, pero todo está ahí: los autobuses, donde los negros y los blancos no se mezclan, y los *shebeens*, esos bares clandestinos donde se hacía la historia de Sudáfrica. Todo está ahí y sobre todo lo invisible y lo indecible que constituye todo el interés de *The Suit*. [...]

Una vez más, ha elegido y dirigido magníficamente a sus actores. Descubrimos de esto modo, en Francia, a la soberbia Nonhlanhla Kheswa: esta joven cantante nació en Soweto, el principal *township* de Sudáfrica, en tiempos del apartheid. [...] Su Matilda conserva su misterio y su pureza, que emocionan.

En el papel del narrador, Jared McNeill está perfecto. Pero es sobre todo William Nadyan quien impresiona aquí, por su elegancia y su capacidad de conmover en lo más profundo. Hay en los ojos de su Philemon todo el dolor del mundo, un dolor de una calidad particular, que suscita la empatía y la reflexión, que no te abandonan en mucho tiempo, mientras dejas atrás la guarida de los hechizos de Brook, el marabú.

Fabienne Darge

2000

THE TRAGEDY OF HAMLET

2002

LA TRAGÉDIE D'HAMLET

AUTOR: William Shakespeare

TRADUCCIÓN: Jean-Claude Carrière, Marie-Hélène Estienne

ADAPTACIÓN: Peter Brook

Coproducción

CICT des Bouffes du Nord, Wiener Fastwochen

París: Théâtre Bouffes du Nord

—

Le Fipa d'Or, Biarritz, 2002

Prix Ubu Meilleur Spectacle Étranger en Italie, Milán, 2002

2002

THE TRAGEDY OF HAMLET

VERSIÓN PARA TELEVISIÓN

País: Reino Unido, Francia, Japón

2:12 min

Director: Peter Brook / Ayudante de dirección: Marie-Hélène Estienne / Iluminación: Pierre Vialatte / Escenografía y vestuario: Chloé Obolensky / Música: Toshi Tsuchitori (Antonin Stably versión en francés) / Vestuario: Ysabel de Maisonneuve, Issey Miyake

REPARTO

(versión en inglés)

Hamlet: Adrian Lester / Horacio: Scott Handy / Claudio, Fantasma: Jeffery Kissoon / Polonio, Sepulturero: Bruce Myers / Gertrudis: Natasha Parry / Ofelia: Shantala Shivalingappa / Guildenstern, Segundo actor, Laertes: Rohan Siva / Rosencrantz, Primer actor: Nasseruddin Shah

REPARTO

(versión en francés)

Hamlet: William Nadyam / Horacio: Antonin Stahly / Claudio, Fantasma: Emile Abossolo-Mbo / Polonio, Sepulturero: Sotigui Kouyaté / Gertrudis: Lilo Baur / Ofelia: Véronique Sacri / Guildenstern, Segundo actor, Laertes: Rachid Djaïdani / Rosencrantz, Primer actor: Bruce Myers

—

VERSIÓN TV

Director: Peter Brook / Producción: Ivon Davis / Director de fotografía: Ricardo Aronovich / Montaje: Nicolas Gaster /

REPARTO

Hamlet: Adrian Lester / Horacio: Scott Handy / Claudio, Fantasma: Jeffery Kissoon / Polonio, Sepulturero: Bruce Myers / Gertrudis: Natasha Parry / Ofelia: Shantala Shivalingappa / Guildenstern, Segundo actor, Laertes: Rohan Siva / Rosencrantz, Primer actor: Nasseruddin Shah

¿Qué es una obra?, ¿qué es una audiencia?, ¿qué es un director?, y *Qui est là?* Aquí la pregunta de fondo es: ¿qué es un clásico? Y la clave de esta pregunta es: ¿qué es lo que se busca en el teatro?, ¿una experiencia del presente? En este caso, cada obra, independientemente de su trasfondo, cualquiera sea el periodo que evoca, debe parecer contemporánea a su audiencia.

La tragedia de Hamlet, dirigida por Peter Brook, se estrenó triunfalmente en el teatro de Bouffes du Nord, París. Es el resultado de años de investigación con sus actores, sobre todo con su producción *Qui est là?* de 1996, que son las palabras iniciales de la obra de Hamlet, con la que Brook realizó una exploración del texto desde diferentes puntos de vista¹.

Mary Blume

Brook declara: «Hicimos una obra, *Qui est là?* —la primera frase de *Hamlet*—, a partir de fragmentos de *Hamlet*. Al ver esos fragmentos, me entraron ganas de desarrollar una versión concentrada de *Hamlet*» (*apud* Croyden, 2003a: 286). Es el propio Brook quien adapta el texto para montar un espectáculo de dos horas y media de duración, «una síntesis de un vasto y desordenado drama que es un enigma eterno»².

Brook había retocado el texto, reordenando las escenas y eliminado ciertos personajes y material: por ejemplo, Fortinbras, y el famoso discurso de Polonio a Laertes [...]. Lo que quedaba era el tema central de Hamlet y su dilema.

Margaret Croyden (2003a: 281)

La tragedia de Hamlet es sorprendentemente exigente, una concentración, lo llama Brook, en el que no ha cambiado nada y lo ha cambiado todo, cortando y añadiendo líneas al texto. Su lectura de la tragedia es tan escrupulosa que es sorprendente, enriquecedora y nada reduccionista. Brook es muy claro, aunque no exento de contradicciones. Todo el resultado es fruto del largo periodo de exploración. Como señala su esposa Natasha Parry: «No es como algunos directores que ya tienen todos los detalles desde el principio. Primero trabaja con grandes manchas que va definiendo después poco a poco. En nuestro primer ensayo público, todavía estábamos trabajando de forma abierta. Es como estar continuamente probando cosas nuevas y trayendo al presente nuevos descubrimientos»³.

Mary Blume (2001)

1. What is a play?, what is an audience?, and, with "Qui Est La?," what is a director? Here he is pondering what is a classic. The key question here is what is one looking for in the theater, Brook says. "Is one looking above all for an experience in the present? In that case every single play, whatever its background, whatever its period, must seem to the audience while they are watching it contemporary" (Blume, 2001). *The Tragedy of Hamlet* opened triumphantly at Brook's Paris theater, the Bouffes du Nord. It is the result of years of research with his actors and at directors' workshops, and most particularly his production *Qui Est La?* (1996), in which *Who's there?* —the opening words of *Hamlet*— incited an investigation of different directors' approach to the play (*ib.*).
2. His two-and-a-half-hour version of *Hamlet* (entitled *The Tragedy of Hamlet*) is a distillation of a vast, unruly great drama —an eternal enigma (Heilpern, 2001).
3. *The Tragedy of Hamlet* is surprising and demanding, a concentration he calls it, in which he has not changed a word but has radically cut and shifted lines and reduced the playing time to just over half the usual four-plus hours. His reading of the tragedy is as scrupulous as it is startling, not reductive but enriching and intensely moving. Brook's remarkably clear but not uncontested reading of the text, which will be published with an explanatory introduction, was reached during intense rehearsals in which sections of text and even characters vanished. Natasha Parry, Brook's wife, who plays Gertrude, says, "It's not like some directors who are heavily into the details from the beginning. For him it's like big overall splashes of color, and then it gradually gets pinpointed. By the time we had our first public rehearsals everything was still being worked on. It's like a permanent trying things out, trying things out." (Blume, 2001).

El espectáculo, como ya es habitual en las puestas en escena del director, cuenta con un reparto internacional y realiza una importante gira internacional: «una gira de seis meses que lo llevará de los Estados Unidos, a Europa y luego a Asia»⁴. El papel de Hamlet, lo interpreta en su primer reparto el actor inglés Adrian Lester de origen afrocaribeño (Kustow, 2005: 282), de nuevo un actor con descendencia africana. Brook declara: «Equilibrado, muy talentoso, joven y brillante. Muy atento a los excesos de entusiasmo, furia, violencia e impaciencia de un joven actor como lo es él»⁵. El resto del reparto lo componen: Jeffery Kisson, un actor de origen africano con quien Brook ya ha trabajado en *El Mahabharata*. Kisson se hace cargo del personaje del fantasma, padre de Hamlet, y Claudio, el hermano del mismo y ahora esposo de Gertrudis, madre de Hamlet. Ofelia es interpretada por una actriz y bailarina india, Shantala Shivalinga; Gertrudis, por la actriz británica y esposa de Brook, Natasha Parry y Bruce Myers encarna a Polonio, padre de Ofelia. Un reparto multicultural que Brook mantiene casi en su totalidad para su versión en francés, *La tragédie d'Hamlet*, exceptuando algunos cambios, como William Nadylam en sustitución de Adrian Lester, en el papel de Hamlet. En opinión del director, «cuando ves la función, en un minuto te olvidas de que Hamlet es negro y no te planteas si en aquella época había negros en Dinamarca» (*apud* Ginart, 2002). «En un mundo “cada vez más racista”, el director considera imprescindible potenciar el mestizaje, y esa es, sostiene, su particular forma de ir “a contracorriente a pequeña escala”. Peter Brook defiende este planteamiento vital especialmente en relación con su actual montaje del clásico de Shakespeare. “En un trabajo teatral en el que estamos buscando la riqueza humana, el hecho de que se junten gentes de razas y religiones diferentes es mucho más rico”» (*ib.*).

Brook elige a un elenco internacional, como él mismo explica, para interpretar un texto universal que traspasa toda clase de fronteras y para asumir el conflicto del ser humano en estado puro, el conflicto que Shakespeare ofrece a través de una dramaturgia perfecta en la forma y esencial en el contenido. En sus propias palabras: «Hay obras de teatro que son perfectas en su forma. Y luego están las obras en general. Hamlet es el ejemplo supremo de las primeras. Fue gestada por Shakespeare a partir de la reelaboración del trabajo de otra persona. Hamlet no lo inventó Shakespeare. Existía un trabajo anterior, un *betseller* melodramático titulado *La venganza de Hamlet*. Shakespeare, era un dramaturgo práctico y reviso esta historia para crear su Hamlet. Lo que sucedió entonces es que un drama ordinario se transformó en su totalidad en una obra cuyo personaje ha fascinado desde entonces al mundo entero»⁶.

Aunque la mayor parte de la crítica se muestra favorable ante la puesta en escena de Brook, existe un sector que parece molestarles la intromisión en el texto y la osadía del director al modificar una obra que es considerada la más importante de la dramaturgia inglesa de todos los tiempos. Ante este hecho, Brook «permanece impertérrito [...]. Pese a las dificultades, siempre ha proseguido una búsqueda de nuevos significados, de reflexiones más profundas, para atisbar lo que puede haber

4. on a six-month tour that will take it to the United States, back to Europe and then to Asia (*ib.*).

5. a balanced, highly gifted, brilliant and very thoughtful young man with all the excesses, the enthusiasm, the potential furies and violence and impatience and the deep questioning of any normal young man (*ib.*).

6. There are plays that are perfect in their form. And then there are plays —and *Hamlet* is the supreme example— which came into existence because Shakespeare as a practical dramatist was reworking somebody else's play. *Hamlet* was not Shakespeare's invention. There was a bestseller a potboiler melodrama, a revenge play called *Hamlet*, and Shakespeare came in to rework this popular play. I don't think that Shakespeare's genius shone through every detail. What happened was that a fairly ordinary melodrama was totally transformed by the fact that all through it there's one character who is so amazing that world's never got over him (*apud* Kustow, 2005: 283).

detrás de lo que se ve a simple vista. Nunca satisfecho, esforzándose por encontrar una estética más refinada para expresar los misterios del espíritu humano. [...] Peter Brook siempre hace las cosas a su modo; y, hay que reconocerlo, siempre lo ha hecho» (Croyden, 2003a: 284-286).

Hamlet es un arquetipo, un clásico y como tal, por decirlo con palabras de Jan Kott, «nuestro contemporáneo». La periodista Mary Blume, aclara: «Contemporánea es esa sensación que tienes de que aquello que se expresa sobre el escenario en ese momento es real. Esto es contemporáneo y es ahí donde hay que sopesar si un enfoque más respetuoso y académico tiene la virtud de la experiencia inmediata o por el contrario no dice nada. En este caso el clásico debe ser examinado de nuevo»⁷. Y el periodista John Heilpern, en este sentido afirma: «Dios salve al teatro de los puristas. Nos aburren hasta la muerte con su pedantería». Y continúa: «Todas las versiones modernas de *Hamlet*, incluidas las que revisan el texto completo, han sido cortadas. Históricamente las obras de Shakespeare no eran sagradas. [...] Por lo tanto, cortar o no cortar no es la cuestión»⁸.

Brook plasma la contemporaneidad del clásico shakesperiano, sobre «un escenario desnudo, vestido en este caso únicamente por los vivos colores del vestuario de los actores, [...] para el desarrollo de una acción a la que se ha aproximado [...] con los ojos de su tiempo, lejos de cualquier mirada arqueológica» (Ginart, 2002). Para Brook, «El teatro es un arte vivo. El público ve el espectáculo con los ojos de su época. Por este motivo hay que tender un puente entre un texto concebido para hacerlo en la época de Shakespeare y nosotros, aquí y ahora» (*ib.*).

El director inglés cree que *Hamlet* es un personaje con un conflicto similar al protagonista de *El Mahabharata*, el príncipe Yudishthira: figura idealista que mancha sus manos de sangre en nombre de la verdad, en su búsqueda de la esencia del ser humano; alguien que tiene la pretensión de encontrar la pureza a cualquier precio, pero que la tragedia trunca sus aspiraciones al cernirse sobre él sin remedio. «La gran figura idealista tiene que hundir sus manos en sangre y sus pies en barro para convertirse en un ser humano completo. Hay en *Hamlet*, en un primer momento, la pretensión de una persona que desea alcanzar la pureza a toda costa. Cuando mancha sus manos de sangre con el asesinato de Polonio, se da cuenta de que una especie de sentimiento trágico lo arrastra sin remedio. El destino le ha puesto en este camino»⁹. Encontrar la esencia de Shakespeare es para Brook trascender el propio texto shakesperiano, es decir, olvidarse de Shakespeare para volver a él y reencontrarse con lo universal, la pureza, la esencia de aquello que trasciende el tiempo para servir en cualquier época y lugar. «El director ha tratado [...] de ir a la esencia de la obra, a lo que él llama las bases de la tragedia. Ha intentado destilar “los elementos más fuertes” y eliminar “los que camuflaban lo esencial de la tragedia”» (Ginart, 2002). En palabras del director: «lo que les pedí a los actores es que se

7. Contemporary is that sensation you have when you're there of believing completely that what is being expressed is real to you at that moment. That is contemporary and that's where you have to weigh very carefully whether a more respectful and academic approach has that virtue of immediate experience and say no, and that's where a classic has to be reconsidered (Blume, 2001).

8. God save the theater from purists. They would bore us to death with their pedantry. All modern productions of *Hamlet* —including those with “full” texts— have been cut. Historically, Shakespeare's plays weren't sacred. They've always been messed with! (The Restoration “improved” them; Garrick, who invented Bard worship for tourists in Stratford, cheerfully gutted the texts in the 18th century.) The truth is that a full version of *Hamlet* would run for six hours on a good day (and evening). To cut or not to cut isn't the question (Heilpern, 2001).

9. The great idealistic figure has to plunge his hands in blood and his feet in the mud to become a full human being. There is in *Hamlet* at first an element of the pretension of the person who wishes purity at all costs. Then there's the *Hamlet* who having inadvertently put his hands in blood by killing Polonius, now realizes, with a sort of tragic, stoical sense, that this is how it is. Destiny throws him into this situation; he can't get out of it. So now he can do with an untainted mind what he's been asked to do by the Ghost, because he realizes that untainted mind is a mind that accepts (Kustow, 2005: 283-284).

olvidaran de los estratos que se han puesto encima a lo largo de cuatro siglos y camuflan la tragedia esencial de Hamlet. Se trataba de olvidarse de Shakespeare para volverlo a encontrar luego» (*ib.*). Solo cuando nos olvidamos de Shakespeare podemos empezar a encontrarlo¹⁰. Y continúa: «En la vida hay que empezar por lanzarse a todos los excesos para ver lo que hay que dejar de lado. [...] El público, con su mirada viva, tiene una influencia directa sobre el espectáculo. Al igual que un chef solo sabrá que ha creado un buen plato cuando un comensal lo pruebe, ningún director de escena, ningún actor, puede ver la representación ideal en la sala de ensayos» (*apud* Ginart, 2002).

Por último, las palabras de la periodista británica Margaret Croyden informan de que una vez más:

Fue el estilo característico de Brook (la transparencia, el sencillo montaje y el entorno poco cargado, el impecable sentido del color, la belleza esencial de la puesta en escena) lo que más llamo la atención: estaba todo allí, visible en cuanto uno entraba en el teatro. [...]

No había decorados, solo un espacio minimalista abierto con unos almohadones y unos banquitos que Chloé Obolensky dispuso geométricamente de manera cuidadosa e inteligente. El suelo lo cubría una única alfombra de color naranja sangre, con los seis almohadones —verde, amarillo y azul índigo— repartidos por el escenario y movidos por los actores. Sentado en una pequeña parte de un lado del escenario, el músico Toshi Tsuchitori tocaba sus instrumentos exóticos.

La señora Obolensky [...] no imaginó los trajes como algo renacentista ni como algo moderno, ni como algo africano ni asiático, ni parisino ni danés, sino como algo de un origen no identificable. Pero logró una cualidad regia universal, aunque los colores eran muy apagados: tonos negros, blancos y grises. Los actores no iban maquillados, y conservaban sus peinados modernos: Adrian Lester llevaba rastas, por ejemplo.

Quizá el aspecto más interesante del montaje fuera su capacidad de evocar una elegancia y un cierto carácter regio sin ningún adorno escénico; no faltaban las escenas de corte que uno está acostumbrado a ver en Hamlet, ni el boato de un reino. También resultaban fascinantes los actores anglohablantes, que se adueñaron de la imaginación de los parisinos. Todas las noches formaron colas delante del teatro de París (también en Nueva York). [...] Quedaron particularmente intrigados por el Hamlet de Adrian Lester, con quien, al parecer, se identificaban. La interpretación radical del señor Lester —la velocidad de la actuación, el sorprendente control de su cuerpo y su vigor imperiosamente juvenil— hizo merecedor cada noche del aplauso del público puesto en pie.

Margaret Croyden (2003a: 284-285)

10. It is only when we forget Shakespeare that we can begin to find him (Brook, 2003).

22 de enero de 2002

FAR AWAY

AUTOR: Caryl Churchill
ADAPTACIÓN: Marie-Hélène Estienne
París: Théâtre Bouffes du Nord

Director: Peter Brook / Iluminación: Philippe Vialatte / Vestuario: Ysabel de Maisonneuve

REPARTO

Harper: Kathyn Hunter / Joan, niña: Louse Andrieu, Marie-Elisabeth Winckler / Joan, adulta: Jodhi May / Todd: Julio Manrique

Se programa en el teatro Bouffes du Nord un ciclo de obras de pequeño formato que hablan de la violencia y el horror que existen en la caótica sociedad contemporánea. A este ciclo pertenece la puesta en escena por parte de Brook de *Far Away*, de la autora británica Caryl Churchill: una compleja y arriesgada obra con una estructura dramática que recorre diversos estilos y habla del miedo y la confusión que dominan la actual sociedad del capitalismo avanzado. Caryl Churchill recrea el posible destino de una humanidad que puede acabar con una guerra global indiscriminada. Es una obra que enfrenta temas candentes de actualidad como la inmigración ilegal, la pena de muerte o los innumerables conflictos bélicos. Churchill aborda estos temas con un estilo críptico y enigmático que es ya un sello que caracteriza su dramaturgia. «Su protagonista es Joan, que en el primer acto tiene 11 años y está pasando la noche en casa de sus tíos: no puede conciliar el sueño porque ha escuchado un grito en el jardín y, al salir, ha visto cómo su tío sacaba de un camión a varios niños, golpeándolos con una vara metálica. En el segundo acto, Joan, adulta, diseña sombreros en una siniestra empresa en la que conoce a Todd. En el tercero, él y ella son pareja, y se reencuentran en medio de una guerra universal» (Vallejo, 2002).

El tema principal de *Far Away* es el miedo. El miedo que suscita un gobierno a sus ciudadanos. Un miedo encarnado en las atrocidades que lleva a cabo el tío de Joan, simbolizado en los sombreros que se colocan a los condenados durante las procesiones. Son conducidos a un lugar en el que serán quemados hasta la muerte. Se produce el clímax de la obra durante el monólogo final cuando Joan describe aterrada la dualidad creada por la propaganda del nuevo gobierno:

JOAN: It was tiring there because everything's been recruited, there were piles of bodies and if you stopped to find out there was one killed by coffee or one killed by pins, they were killed by heroin, petrol, chainsaws, hairspray, bleach, foxgloves, the smell of smoke was where we were burning the grass that wouldn't serve. The Bolivians are working with gravity, that's a secret so as not to spread alarm. But we're getting further with noise and there's thousands dead of light in Madagascar. Who's going to mobilize darkness and silence?

Caryl Churchill (2000: 49)

Far Away tiene la particularidad de ser el único texto de un autor británico vivo que Brook ha estrenado en su teatro des Bouffes du Nord. «Tan poderosa es la obra que cuando Brook vio la escalofriante producción de Stephen Daldry en Londres, decidió realizar una traducción al francés inmediatamente»¹.

El primer acto viene a ser una partida de cartas entre dos jugadoras con ases en la manga: Joan pregunta a Harper sobre lo que ha ocurrido en el jardín, y la pilla en mil mentiras. Finalmente, la niña se cree a duras penas que su tío está ayudando a escapar a unos niños refugiados, que la sangre que hay en el suelo es de un delator, y que el chico golpeado es el hijo de este, que intentaba socorrerle.

Durante el segundo acto, Joan y Todd hablan de arte, critican a su empresa, especulan hasta dónde llega la corrupción en el sector y se tiran los tejos con tino. Pero, ¿qué uso tienen los estrambóticos sombreros que fabrican? Cubrir la cabeza de centenares de reos durante su ajusticiamiento. En el acto final, los tres personajes se cuentan sus experiencias en la guerra que se ha desatado: en China, los gatos, aliados de los franceses, han entrado en las cunas y asesinado bebés; los canadienses se han unido a venezolanos, informáticos y mosquitos; la fuerza de la gravedad está del lado de los bolivianos, y la luz ha causado una masacre en Madagascar. «Por doquier hay seres asesinados por la heroína, el café, las horquillas, la laca y el humo de la hierba quemada porque se negó a cooperar», dice Joan.

Javier Vallejo (2002)

«En el reparto figuran Jodhi May (Joan), Kathryn Hunter (su tía Harper) y el actor catalán Julio Manrique (Todd) reclamado en una primera opción para interpretar a Horacio en la versión francesa de *Hamlet*» (Vallejo, 2002). Así lo explica el propio Manrique en el mismo artículo: «Brook no quiso sustituir a su protagonista, que sufrió un accidente de coche, y nos propuso montar *Far Away*. Acababa de suceder lo del 11 de septiembre y dijo que era un gran momento para hacer esta obra, escrita hace dos años, que habla de la realidad de un modo metafórico, esponjoso» (*ib.*). Continúa explicando Manrique cómo se desenvuelve el director inglés durante los ensayos:

Comenzaron el 1 de diciembre en una salita del Théâtre des Bouffes du Nord, en el norte de París. Desde el primer día, Brook nos puso a todos a «jugar», que es la palabra que utiliza más a menudo. Con tijeras y cartulinas improvisamos los sombreros del segundo acto y él mismo, a sus 76 años, participó en el desfile de los reos, cubierto con un gigantesco cucurucho de papel maché, y se tiró al suelo en el momento en que eran fusilados». «Con él no hay trabajo de mesa ni ideas preconcebidas. Primero se actúa, y luego se reflexiona. Cada pocos días, Marie-Hélène Estienne, la traductora, ha traído una versión nueva. Todo está en perpetuo cambio. No hay diseño de luces, de escenografía, ni de vestuario: Isabelle de Maisonneuve y Philippe Vialatte los rehacen cada día a pie de ensayo».

Julio Manrique (*apud* Vallejo, 2002)

1. So powerful is the play that when Brook saw Stephen Daldry's spine-tingling production in London last year, he decided to direct a French translation himself... (Grogan, 2002).

Brook, de nuevo, como ya ocurriera en anteriores ocasiones, coloca a sus actores ante el reto de representar la obra en un colegio, antes del estreno, ante un público adolescente:

Tras un mes de trabajo, cuando las cosas empezaban a cuajar, se trasladó con sus actores a hacer un pase en el aula de un colegio. Manrique explica: «Nos pidió que partiéramos de cero, que reinventáramos el espectáculo. También dijo que íbamos a tener el público ideal: adolescentes que lo ignoraban todo respecto a la autora y a nosotros. Llegamos unas horas antes, hicimos la escenografía con una alfombra, cubos de basura y cajas de botellas, y nos lanzamos a contar la historia de nuevas. Eso obliga a estar vivo, atento, a tope en cada momento. Y al final, hablamos con los chavales, los escuchamos: estaban desconcertados. Brook dice que la obra no se acaba jamás, que el día del estreno es uno más del proceso y que cuando hagamos la última función [...] seguirá inconclusa». El actor catalán también habla de la flexibilidad en el intercambio de papeles durante el proceso de ensayos: «Yo he interpretado a la niña, e incluso la escenógrafo ha salido a improvisar los papeles femeninos: todo con enorme libertad» (*ib.*).

La crítica, en general, habla de un acontecimiento teatral de envergadura al reunir a dos grandes motores del teatro actual: Caryl Churchill y Peter Brook. El periodista Paul Taylor en un artículo para *The Independent* explica cómo la dramaturga más sorprendente de la actualidad y el director más creativo, prolífico y constante unen sus fuerzas para llevar a cabo esta producción que se estrena en francés².

2. Peter Brook's production of Caryl Churchill's *Far Away* is quite an event: it matches two driving forces in theatre and lays bare the play's new significance.

Whenever I see a new play by Caryl Churchill, I'm reminded of something Ted Hughes once wrote —that the great leaps in art are made on those rare occasions when we manage to outwit the secret policemen in our heads. Churchill, who at 63 is still our most constantly surprising and self-reinventing dramatist, evidently enjoys a rather special relationship with her own secret policemen, having long since, it seems, persuaded them to take early retirement. Last weekend in Paris, I put this perception of her to Peter Brook, our most constantly surprising and self-reinventing director, whose wonderful production of Churchill's latest piece *Far Away* has just opened in its French language... (Taylor, 2002).

31 de diciembre de 2002

LA MORT DE KRISHNA

AUTORES: Marie-Hélène Estienne, Jean-Claude Carrière

Extracto de *El Mahabharata* de Vyasa

París: Théâtre Bouffes du Nord

Del 26 al 29 de diciembre de 2002

Y del 11 al 27 de enero de 2003

Director: Peter Brook / **Iluminación:** Philippe Vialatte /

Vestuario: Jette Kraghede, Abdou Ouloguem, Samia Tebourouski /

Música: Toshi Tsuchitori, Antonin Stahly / **Regiduría:** Sylvain Mazade

ACTUACIÓN

Maurice Bénichou

Brook regresa a la gran epopeya hindú del *Mahabharata* y pone en escena *La Mort de Krishna*. Marie-Hélène Estienne y Jean-Claude Carrière adaptan un texto que es interpretado por el actor francés de origen argelino, Maurice Bénichou y la actriz y cantante de origen indio, Sharmila Roy. «El actor confesó que el trabajo de preparación del personaje fue largo. Tuvo que viajar a la India y asegura que conocer la cultura hindú fue una experiencia que le ha marcado más como ser humano que como actor. Bénichou explicó que, para él, el papel que interpreta era antes de conocerlo un personaje misterioso a quien solo conocía por los dibujos» (González, 2003).

El haber viajado varias veces a la India fue una travesía vital. No podría haber actuado de Krishna sin haber conocido la India, porque Krishna era para mí un personaje absolutamente misterioso, un personaje que carecía de carne. Y debo decir que hasta el día de hoy me sigue pareciendo misterioso.

Podría inventar que gracias a este trabajo me volví más místico y simular que no como carne, que no consumo alcohol y mirar al otro con cara de solemne; pero la verdad es que seguí siendo el mismo actor. Podría decir que desde que comencé a trabajar con este texto estoy totalmente inmerso en esta temática, pero, a la vez, ya salí de ella y puedo coexistir con los dos aspectos al mismo tiempo. Hace quince años, cuando estrenamos la obra, tuve tanto éxito con el personaje de Krishna que podría haber abierto una escuela de respiración y me hubiera hecho millonario.

Maurice Bénichou (*apud* Cruz, 2003)

Por su parte, «la cantante [...] Sharmila Roy, aseguró que *El Mahabharata* es una historia que se cuenta en las 21 lenguas de la India y que en cada región se adapta de forma diferente. La cantante afirmó que intentó abordar el encargo de realizar el acompañamiento musical desde la «simplicidad» y que esta discreción le permitió introducir sonidos muy simples» (González, 2003). «Krishna Es un dios que decide ser hombre. Un dios que decide volverse vulnerable, mortal. Y es en torno de esa contradicción que se puede tratar una serie de temas, como el miedo a la muerte, el miedo al cambio, a la separación» (Cruz, 2003).

Para Brook, «*El Mahabharata* hace añicos todos los viejos y tradicionales conceptos de Occidente, que se basan en un cristianismo degradado y alejado de lo esencial, donde Dios y el demonio exhiben formas muy primitivas. Recupera algo inconmensurable, poderoso y radiante: la idea de que existe un conflicto incesante en cada individuo, en cada grupo humano, en cada expresión del universo; el conflicto entre la posibilidad [...] y la negación de esa posibilidad» (*apud* Cruz, 2003).

La puesta en escena desarrollada por Brook narra la parte final del relato hindú: la muerte y destrucción del pueblo de Krishna. «Las referencias metafísicas a un orden cósmico alternan con las anécdotas sencillas, el humor o la reconciliación con la muerte como destino y condición de la vida» (Cosentino, 2003). El fragmento de *El Mahabharata* que se puede leer en el programa de mano, ilustra claramente este asunto: «Dos trozos de madera que flotan se encuentran en el océano y al minuto se separan de la misma forma tu madre y tú, tu hermano y tú, tu mujer y tú, tu hijo y tú. Lo llamas tu mujer, tu padre, tu amigo, pero solo es un encuentro en el camino. Nada dura. Placer, dolor, todo está fijado por el destino. Ninguno queda, ninguno vuelve. Lo que deseas, lo tienes. Lo que no deseas, lo tienes. Nadie entiende por qué. ¿Dónde estoy? ¿A dónde iré? ¿Quién soy? ¿Por qué? ¿Y sobre qué debería llorar? Paga tu deuda sin murmurar, aleja tu pena, levántate y no desprecies la tierra».

El espacio escénico se compone de un cuadrado con una alfombra roja sobre la que se distingue:

Cuatro candelabros, una cabeza de elefante, un enorme libro y un manojo de pétalos de flores constituyen los pocos elementos que, sumados a la sugerencia de la iluminación, sirven a una actuación hecha de actitudes corporales, tonos de voz y gestos de fuerte simbolismo, más cercanos al ritual que a la representación realista. Un código sobre el que Brook viene trabajando y teorizando desde sus puestas y sus escritos. El director sostiene que, en su origen, el teatro era un acto de sanación de la ciudad. «No hay ciudad que pueda evitar su fragmentación. Pero cuando el público se reúne para participar en un misterio, los miembros dispersos se acoplan y la sanación reúne el cuerpo en el que cada miembro halla su lugar».

Olga Cosentino (2003)

Es habitual, en estos momentos, que el trabajo de Brook sea recibido, por lo general y salvo raras excepciones, de manera entusiasta. Esto queda reflejado, desde el punto de vista de la crítica, en reseñas y artículos en los que se habla básicamente de la calidad indiscutible de sus espectáculos. En el caso que ocupa la prensa subraya el colofón de una andadura que dio comienzo con *El Mahabharata*. *La mort de Krishna* es un espectáculo que tiene la cualidad de ser inmediato e intemporal a un tiempo y que lleva la grandeza y el sello de una leyenda de la dirección escénica de todos los tiempos, cuyo nombre y apellido son Peter Brook. Con *La Mort de Krishna*, el director cierra el círculo de una larga trayectoria, cuyo punto culminante fue la epopeya hindú estrenada en Avignon¹. La conclusión que se obtiene, atendiendo a la opinión general, es que Brook es sin dudarlo, un director que plantea una forma radical de teatro, y es claramente uno de los directores más revolucionarios de la escena del siglo XX.

1. *La mort de Krishna* [...] is a surprise dramatic coda to the epic. Brook explains that this 80-minute monologue represents the culmination of all the work done on that landmark project. [...] It's that quality of being at once immediate and timeless that sets the seal of greatness on a story, even —or especially— when the telling is modest.

In many ways, *La mort de Krishna* finds things coming full circle for Brook, who recalls first being introduced to and inspired by *The Mahabharata* (Assisi, 2002).

25 de de junio de 2003

TA MAIN DANS LA MIENNE

AUTORA: Carol Rocamora (relato inspirado en la correspondencia entre Olga Knipper y Anton Chéjov)

ADAPTACIÓN: Marie-Hélène Estienne
Valencia: Teatre Micalet

-

28 de octubre de 2002

París: Théâtre Bouffes du Nord

-

Premio de la Crítica al Mejor Espectáculo Teatral, Valencia, 2003

Director: Peter Brook / **Escenografía y vestuario:** Chloé Obelenski /
Iluminación: Philippe Vialatte

ACTUACIÓN

Natasha Parry / Michel Piccoli

Brook se aproxima al mundo privado del escritor ruso Anton Chéjov para hablar de una historia de amor. *Ta main dans la mienne* es «un título irónico, ya que las manos de los amantes se encuentran demasiado a menudo separadas. Una obra conmovedora que contiene a la vez un humor suave»¹. El espectáculo se coproduce en colaboración con la Fundación de las Artes Escénicas dentro de las actividades culturales de la II Bienal de la ciudad de Valencia. Su estreno tiene lugar en el Teatre Micalet «un espacio mucho más reducido que el de las grandes salas, por el carácter “intimista” de la obra» (Gisbert, 2003). «Peter Brook justificó la elección del montaje como un paso más en la “búsqueda de la verdad a partir de elementos que están en contacto con la vida”» (*ib.*). La puesta en escena se basa en la obra de Carol Rocamora *I Take Your Hand in Mine*, que se inspira en la correspondencia entre Olga Knipper y Anton Chéjov. Los personajes son interpretados por Natasha Parry y Michael Piccoli. Un actor y una actriz evocan a un Chéjov en Yalta y una Olga Knipper ensayando *The Cherry Orchard* en Moscú que se comunican en la distancia. Según opina el director: «seis años y más de 400 cartas, representa una base real, pues las cartas son expresiones directas de la mente de los dos personajes y no una invención de la fantasía del autor» (*apud* Gisbert, 2003).

La profesora y directora de escena Carol Rocamora [...] conoció de primera mano la correspondencia privada que mantuvo Anton Chéjov con su mujer, la actriz Olga Knipper, publicadas en inglés como *Love Letters*. Ella fue una de las primeras actrices del Teatro del Arte de Moscú, que estrenó la mayoría de las obras de Chéjov. Ambos se conocieron durante los ensayos de *La Gaviota*, en 1989. La actriz tenía entonces 28 años, y él, con 39, era ya un reputado escritor y dramaturgo, pero enfermo de tuberculosis. A partir de entonces, ambos compartieron solo seis años de sus vidas, los tres últimos como esposos, profesándose un profundo y sincero amor. Durante este periodo Chéjov tuvo que residir en Yalta, un clima más adecuado para su salud, mientras ella

volvía a Moscú al final de cada verano, con el inicio de la temporada teatral. En estas circunstancias los amantes sortearon la distancia y la enfermedad con inspiradas cartas, unas 400, que sin duda fueron una fuente de alegría y consuelo: «Si no estamos juntos ahora», le escribía Chéjov, «no es por mi culpa o la tuya, sino por el diablo, que ha implantado el bacilo en mí y el amor al arte en ti». [...] A partir de esta correspondencia Rocamora ha escrito una pieza que ella misma dirigió en su país y que luego fue estrenada en Londres, protagonizada por Paul Scofield e Irene Worth.

Liz Perales (2003)

1. an ironic title since the hands were so often apart, but the play is touching and contains gentle humour. It also portrays two fascinating people in a wonderful period theatre in their country (Fisher, 2005).

29 de octubre de 2004

THE GRAND INQUISITOR
LE GRAND INQUISITEUR

AUTORA: Marie-Hélène Estienne
A partir de un texto de
Los hermanos Karamazov, de Fedor Dostoievsky

2005

Estreno versión francesa
Producción
CICT des Bouffes du Nord
París: Théâtre Bouffes du Nord

Dirección: Peter Brook / Dirección técnica: Maria Dermitzaki / Iluminación: Philippe Vialatte

ACTUACIÓN

(Versión en inglés)

Bruce Myers / Joachim Zuber

ACTUACIÓN

(Versión en francés)

Maurice Bénichou / Ken Higelin

Peter Brook lleva a escena el enfrentamiento entre autoridad suprema del Santo Oficio y el mismo Jesucristo, que después de quince siglos vuelve a aparecer en este mundo terrenal, precisamente en Sevilla, donde a diario se celebran autos de fe. «¿Por qué has venido a molestarnos? No tienes derecho a añadir una sola palabra a lo que ya dijiste», le increpa el anciano cardenal, que sin el menor titubeo lo manda al calabozo. «Seas quien seas, mañana te condenaré. Perecerás en la hoguera como el perro de los herejes».

Con esta austera aproximación teatral a un capítulo de *Los hermanos Karamazov* de Dostoievski, acogemos [...] al maestro del teatro sagrado y comprometido Peter Brook [...].

Su visión del Gran Inquisidor, encarnado por Bruce Myers, nos hace sentir cómo a veces la sed de creer produce herejía.

Cardenal: «El más vivo afán del hombre libre es encontrar un ser ante quien inclinarse».

Teatro Abadía, 2007

Brook decide indagar, junto a los actores Bruce Myers y Maurice Bénichou, los recovecos de la fe y la religión con *The Grand Inquisitor*. La obra reproduce el enfrentamiento entre un cardenal del Santo Oficio en la Sevilla del siglo XVI y el mismísimo Jesucristo que Fedor Dostoievsky trazó en *Los hermanos Karamazov* (1880). Jesucristo después de quince siglos vuelve la tierra que lo condenó, concretamente aparece en la ciudad de Sevilla, donde a diario se celebran autos de fe. El director afirma: «Lo más extraordinario y terrible de *El gran inquisidor*, es ver la crueldad de un hombre que

quema a gente a diario en la hoguera en nombre de Dios. *El gran inquisidor*, después de haber tenido a Cristo como su prisionero, tiene que justificarse ante él del mismo modo que un terrorista de hoy día lo haría con Mahoma: “estamos haciendo esto por ti. Estamos haciendo esto en tu nombre, para salvar lo que tú has creado”»¹.

El gran inquisidor, «rodeado de una austeridad monacal, su voz teje argumentos sobre el libre albedrío y la esclavitud de las elecciones morales, sobre las relaciones entre poder y súbditos, sobre la necesidad de un cetro que señale el camino y saque a los hombres de las tinieblas de la autonomía. Su voz acusa a Cristo. Su voz, que envuelve y amenaza. Su voz, que irrita y engatusa. Una desnudez austera que lo llena todo, una actuación deslumbrante [...] y un texto arrebatado que difumina los límites entre los mártires y los monstruos en esta reflexión actual, iconoclasta y satírica sobre la libertad y la religión» (Madridpedia, 2007).

Algo crítico con el espectáculo, el periodista y escritor Javier Villán, escribe en el diario *El Mundo*: «*El Gran Inquisidor*, teatralmente, no da para mucho. Queda claro el conflicto religioso de Ivan Karamazov: la Iglesia como institución niega sus orígenes cristianos de justicia y como poder político está al servicio del poderoso. Cristo baja a Sevilla el día siguiente de un Auto de Fe que socarró a 100 herejes; la gente lo reconoce y el inquisidor lo apresa y le reprocha su inoportunidad. Una dialéctica estática en la que Brook ha llevado al límite su teoría del espacio vacío» (Villán, 2007).

A parte de alguna que otra reseña como el anterior, la crítica se muestra por lo general, y como ya suele ser habitual, proclive a realizar elogios y alabanzas que se vuelcan en artículos que vienen a recordar la impresionante trayectoria del director, seguido de una breve descripción de la puesta en escena, a lo que se añade algún que otro comentario ambiguo sobre el trabajo de un director que es ya una institución indiscutible en el mundo del teatro.

En el marco del III Festival Otras Latitudes, organizado por la Coordinación Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) de México, Bruce Myers, protagonista del espectáculo, e Ignacio Escárcega, Coordinador Nacional de Teatro del INBA, mantienen un encuentro con público y periodistas. En él, el actor habla sobre su punto de vista acerca de la obra y la adaptación que Brook ha hecho para su puesta en escena, a la vez que de la interpretación de su personaje.

Creo que es de hecho un texto bastante inteligente y muy hermoso. Tiene un montón de citas de las revelaciones del Apocalipsis de Juan, difícil de interpretar debido a su carácter simbólico dentro del marco de las profecías y su patetismo. El personaje siente una gran fascinación por estos textos, esta es la razón de que los cite continuamente. Cuando evoca las imágenes de estos textos son momentos extraños debido a su contenido. Es como si interpretara un rol, una parte de la compleja existencia humana. Estos textos, por otra parte, no están llamados a ser claros. Son pasajes de gran profundidad, muy abstractos que evoca el mundo secreto y privado que puebla el interior de los seres humanos.

Es absolutamente terrorífico tener delante al mismo Jesucristo y tener que condenarle. Condenarle a muerte. Es un hereje y tengo que condenarlo a la hoguera sin contemplaciones.

1. What is extraordinary in *The Grand Inquisitor* is to see the most terrifying man one can think of, a man who is burning people every day in the name of God. [...] It's topical for every Christian who says, "Look at those awful [Muslims]. Look at those monsters. They just think of murdering people. We as Christians, Christ taught us love." And then you say, "Yes, just a moment. What about the Inquisition?" [...] The Grand Inquisitor, having taken Christ as his prisoner, has to justify himself to Christ, so he has to say to him, "Jesus," as a terrorist would today say to Mohammed, "we're doing this for you. We're doing this in your name. We're doing this to save your work" (Collins, 2011).

Ha cometido demasiados errores y no queda más remedio que quemarlo. Ha dejado que la gente se aleje de él. Ha dejado que elijan entre el bien y el mal. Les ha pedido algo para lo que no estaban preparados. Lo angustioso es que él (el cardenal) lo ama. Él quiere que Cristo lo comprenda y lo anime. Incluso le pide que lo acuse, ya que Cristo lo ama y solo hay amor en él, el Cardenal no puede soportar aquello de lo que está siendo testigo. Por eso le pide que lo condene, pide a Cristo que le dirija a él con duras y amargas palabras. Pero en ese momento, Cristo se levante, se acerca al Cardenal y con mucho cuidado y suavidad, lo besa en sus labios exangües.

Es un hombre muy complicado. Es un hombre real preso de una gran pasión que lo tiene confundido. [...] Cuando comprendemos su pasión, su deseo de entender, de saber si Dios realmente existe, nos damos cuenta que nos encontramos ante los sentimientos y las dudas de muchísima gente de todo el mundo, independientemente de la cultura a la que pertenezcan. Y esta era también la cuestión que planteó Dostoievsky, esa necesidad de conocer la verdad que tiene el *Gran inquisidor*.

Él es también un hombre, a pesar de la gravedad de la situación y por lo tanto tiene sentido del humor. Es brillante e ingenioso, valiente y provocador. Hay una parte en él que desea fervientemente ser comprendido por Jesucristo, que este comprenda sus acciones, el punto de vista de un simple ser humano desde la perspectiva de otro ser humano. Por eso lo trata como a un hombre. Dios hecho hombre es igual que el Gran inquisidor, se compone de carne, hueso y debilidades. Aquí es donde se expresa toda su humanidad².

2. I think it is indeed quite a clever text, it is also a text which is very beautiful, it has lots of citations from the Revelations, the Apocalypses of John, which is difficult for its symbolic work of prophecy under the great pathetic text of Revelations. The Grand Inquisitor is fascinated by it and uses it a lot. So those are not exactly what we call lose and clear, they're strange moments when he evokes the beast and the havoc, the prostitute... all these things are in talking about as a role, a part, playing a part of the complex human being. There's a lot of things that are more complicated than anyone can conceive of, especially when is something like the Revelations, which were meant to be not clear, it was meant to be something deeply abstract and deeply detached, the secret and private world of the people, the human beings receiving it.

Absolutely terrifying. To be with Jesus Christ and have to condemn him to death. He is condemned to death. I want him to be burn for heretic, 'cause he has made too many mistakes. He has let the people stray, he's asked them too much, too many difficult things, he's unbearable to people because he's asked them to choose to eat good and evil. The agonizing thing is that he is loves him too, cause he is probably the best disciple Christ ever had. He wants Christ to understand and appreciate. He even asks Christ to say something hard and terrible to him because Christ loves him and his only loved in Christ and he can't bear to witness it and he says "say something, anything, terrible and bitter" and at that moment Christ gets up and gently and softly kisses him on his bloodless aged lips.

He is a very, very, complicated man the Gran Inquisitor, I think he is a real man, deep in passion, deep intensity and in many ways there is a profound confusion of it, for instance, he says at one moment, to Christ "I don't love you," he says, "in fact I love someone else, more than you know, and that's the devil, Satan," and of course, Christ doesn't say anything. Ups, it didn't work, Christ thinks. When you understand the Grand Inquisitor, when we understand his passion, his desire to understand whether God exists or not, this desire is shared by many, many, many people in all kinds of different ways, in different countries... and it was Dostoievsky's question too, deeply, penetrating question, the need to know in the Grand Inquisitor.

He is also a man in spite of the obvious gravity of the situation, he is also a man that's amusing. He is bright and witty and courageous and provocative. In a way, at the same time he is condemning, he wants really wants Christ to understand his point of view as another man, in fact a stronger man in some ways, I think, equal to Christ's goodness as a man. God as a man is equal to the Inquisitor as a man. And he is able to do it sometimes very light what is very serious issues. And once again he expresses a humanity of this person (Enkidu, 2008).

26 de octubre de 2004

TIERNO BOKAR

AUTOR: Amadou Hampaté Bâ

Según vida y enseñanza de Tierno Bokar. El sabio de Bandiagara

ADAPTACIÓN: Marie-Hélène Estienne

Director: Peter Brook / Iluminación: Philippe Vialatte / Vestuario: Jette Kraghede, Abdou Ouologuem, Samia Tebourouski / Música: Toshi Tsuchitorie, Antonin Stahly

ACTUACIÓN

Habid Dembélé / Rachid Djaïdani / Djénéba Doné / Sotigui Kouyate / Bruce Myers / Yoshi Oida / Abdou Ouologuem / Hélène Patarot / Dorcy Rugamba / Pitcho Wonba Konga

Si quieres saber quién soy,
si quieres que te enseñe lo que sé,
deja por un momento de ser quien eres,
y olvida lo que sabes.

Tierno Bokar

Brook lleva a escena *Tierno Bokar*, «la “caída hacia lo alto” de un místico sufí, [...] un relato que podía haber escrito Conrad, una valiente reivindicación de la espiritualidad islámica» (Ordoñez, 2006). Con esta obra, Brook indaga en la figura del Gurú africano Tierno Bokar de gran sabiduría mística y espiritual defensor de la tolerancia y al amor universal. Un espectáculo que aborda preguntas atemporales sobre la subversión de la fe, el significado de la existencia y el conflicto entre el libre albedrío y el destino. Tierno Bokar nace en 1875 en Ségou, ciudad de Mali, cerca del río Níger en el seno de una familia religiosa, «maestros de la religión islámica de tradición Tidjaniya y sufí» (Méndez Gassó, 2004). Tiene que emigrar, junto a su familia a la ciudad de Bandiagara en 1893, debido a los problemas de la colonización en donde, ya adulto, abre una *zaouia*, escuela o monasterio de religión islámica. Se convierte en seguidor de las enseñanzas del maestro sufí Cherif Hammnallah que imparte su doctrina en la ciudad de Niore du Sahel, Mali. Tierno Bokar dedica su vida en Bandiagara a predicar el valor de la caridad, el amor y la tolerancia, integrando la espiritualidad del islam de tradición sufí y las tradiciones de origen africano Bambara, Haoussa, Peul y Dogon (*ib.*). «Tierno Bokar fue hombre humilde y extraordinario, un sabio africano que vio en la tolerancia la única posibilidad de supervivencia del hombre» (Barrena, 2004).

La puesta en escena se basa en el libro titulado *Vie et enseignement de Tierno Bokar, Le sage de Bandiagara* (El sabio de Bandiagara), publicado originalmente en 1957 y traducido al inglés como, *A Spirit of Tolerance: The Inspiring Life of Tierno Bokar*, que el etnólogo y escritor, Amadou Hampaté Bâ, nacido en Bandiagara, ciudad donde Bokar imparte sus enseñanzas, dedica a su maestro. Amadou Hampaté Bâ, recibe las enseñanzas de Tierno Bokar a través de la tradición oral, razón

por la que afirma: «En África, cuando un anciano muere, toda una biblioteca desaparece» (*apud* Barrena, 2004). Quizás haya sido esta también la razón por la que se ha ocupado de dejar por escrito la sabiduría que encierra muchas de esas tradiciones orales que circulan por el corazón de África.

Estas palabras de Amadou Hampaté Bâ [...], que reflejan la importancia de la tradición oral en las civilizaciones africanas, parecieron guiar su vida hacia la custodia de la cultura oral de su país. [...] Hampaté Bâ pudo cumplir con el compromiso de la tradición oral que establece su transmisión a las generaciones futuras, gracias a su formación francesa. Peter Brook le conoció en París, cuando Hampaté Bâ era miembro del Consejo Ejecutivo de la Unesco. «En *La conferencia de los pájaros* (1979) ya leímos sus textos», recuerda Peter Brook [...]. «África sigue siendo una civilización desconocida para Europa. Sabemos del sida, de las dictaduras, de la miseria que sufren sus gentes y sabemos que bailan bien. Pero de la profundidad de sus pensamientos no conocemos nada». [...]

Peter Brook y su compañía pasaron un mes en Malí y Burkina Faso. En Bandiagara, [...] Malí, conocieron al único discípulo de Tierno Bokar, que todavía sigue vivo. «Para entender la verdad de ellos tuvimos que salir de la nuestra», [...] palabras de Tierno Bokar que recoge la obra: «Hay tres verdades: la mía, la tuya y La Verdad. Esta última está en el centro y no pertenece a nadie. La mía y la tuya solo son fracciones de esta Verdad que representa la luz total y queda simbolizada por la luna llena».

Begoña Barrena (2004)

Brook afirma que «la obra no defiende el islam contra el cristianismo o el budismo, porque tanto el islamismo como el cristianismo o el budismo ya han dejado de ser lo que eran. Todas las religiones que han sido dadas a conocer por profetas excepcionales, al cabo de un tiempo, se degradan. La degradación forma parte de la humanidad. De lo que se trata es de asumirla, porque cada nivel de degradación tiene sus ventajas. Además, la idea de Dios, sea cual sea, escapa a toda definición» (*ib.*). «Tierno Bokar intenta responder a la pregunta de qué es Dios con estas palabras: “Dios es el obstáculo de la inteligencia humana, porque todo aquello que concebimos como Dios deja de serlo, pues solo es nuestra propia manera de concebirle y en realidad escapa a toda definición”» (*ib.*).

Sobre los elementos de su sencilla puesta en escena, da cuenta la periodista de *The New York Times* Margo Jefferson: «A medida que el juego se abre, una alfombra de color dorado cubre el suelo y una escultura arbórea se encuentra en el centro del escenario. La mayor parte de los 10 actores llevan túnicas blancas y pantalones sueltos. Los gestos son libres, armónicos y expresivos, entre los que destacan la actuación de la viva y encantadora Habib Dembélé que sirve de enlace entre la historia dramática y su narración»¹.

1. As the play opens, a gold-colored mat covers the floor and a treelike sculpture stands in the middle of the stage. Most of the 10 actors wear white tunics and loose pants. Gestures are spare, effects simple. The narrator (the vivid and charming Habib Dembélé) provides the link between oral and written history... (Jefferson, 2005).

2007

SIZWE BANZI EST MORT

AUTORES: Athol Fugard, John Kani, Winston Ntshona

ADAPTACIÓN: Marie-Hélène Estienne

París: Théâtre Bouffes du Nord

Dirección: Peter Brook / **Iluminación:** Philippe Vialatte /

Elementos de escenografía: Abdou Ouologuem

ACTUACIÓN

Habib Dembélé / Pitcho Womba Konga

Brook continúa su periplo por el continente africano en un viaje que parece no querer concluir nunca. Con la puesta en escena de *Sizwe Banzí est mort* el director se traslada, de nuevo, a los tiempos del Apartheid en Sudáfrica, en el que la población negra sufre intolerables abusos por parte de un gobierno corrupto impuesto por el colonialismo y sustentado a través de la discriminación racial y laboral. Ante tales circunstancias y sin otra alternativa, los hombres deben dejar sus pueblos en busca de un futuro mejor; de manera ilegal emprenden sus viajes a otras ciudades en un acto desesperado de supervivencia. El gobierno no proporciona los permisos necesarios, concretamente un pasaporte que permite circular libremente y trabajar de manera legal. Toda esta burocracia hace que dicho permiso se convierta en sinónimo de libertad con el que se obtiene una falsa identidad imprescindible para la vida. Por el contrario, cuando no se posee, supone el fin de las esperanzas: la miseria, el hambre e incluso la muerte. En esta disyuntiva se encuentra el protagonista de la obra: «Sizwe Banzí está muerto porque tuvo que perder su nombre para poder sobrevivir, porque fue obligado a asumir otra identidad para poder quedarse en la ciudad y trabajar» (Santamaría, 2007).

Un tampón en su tarjeta de identidad le obliga a volver a su pueblo y, sin posibilidad de trabajo, vaga por la noche del *ghetto* en compañía de su amigo Buntu. [...] El hallazgo de un cadáver en un callejón propicia la gran idea: intercambiar las tarjetas. Es decir, convertirse, para siempre, en Sizwe Banzí. El pobre Robert, al que Picho Womba Konga encarna como un coloso doliente y desconcertado, clama: «¿He de renunciar a mi nombre, a mis orígenes, al honor de mis padres y al apellido de mis hijos a cambio de un papel?». La respuesta, evidentemente, es sí. Tras esa larga noche sin rumbo, el relato se cerrará con su imagen de apertura: Robert, convertido para siempre en Sizwe, muestra ante la cámara la sonrisa desencajada de su definitiva máscara.

Marcos Ordóñez (2006)

Esta historia parece tener, para Brook, una innegable similitud con algunos problemas que sufren los inmigrantes en las sociedades occidentales contemporáneas. Explica el director: «El tema que se aborda en *Sizwe Banzí est mort* es de absoluta actualidad, [...] pues si los autores se interesan por los problemas que genera entre los habitantes de las *townships* la obligatoriedad de tener un pasaporte

para poder moverse, hoy en día el 80% de la población necesita papeles para vivir. No basta con estar ahí, con estar vivo, se necesitan documentos para tener existencia legal. La obra de Fugard, Kani y Ntshona nos hace comprender mejor lo que hoy vivimos y nos lo relaciona con lo que ocurría en África del Sur en época del Apartheid» (Martí, 2006). Brook lo concibe como una obra de combate y urgencia: «hablamos de un teatro que se está haciendo ahora, en la inmediatez de una situación política precisa. No quiero que el espectador compare lo que está viendo con lo que ha podido ver en otros escenarios sino que se meta dentro de lo que pasa en escena, que viva la obra como si fuese una primera vez y se olvide de los autores y del director» (*ib.*). Con *Sizwe Banzi est mort*, Brook sigue dando relieve al sello que lo caracteriza y que lo convierte en «referencia obligada de la historia del teatro contemporáneo». «Con escasos recursos: cajas, cartón y marcos de puerta, los actores establecen una relación directa con los espectadores para narrar una historia trágica de manera divertida y conmovedora. [...] El actor Habib Dembélé se apropia de la historia como si fuera suya, y con un dominio asombroso de su cuerpo y su voz asume diferentes personajes en una sátira del colonialismo económico» (Santamaría, 2007).

Acerca de los actores Habib Dembélé y Pitcho Womba Konga, protagonistas del montaje, Brook señala:

No podía trabajar con actores negros sudafricanos para *Sizwe Banzi est mort* porque hacía falta ser bien comprendidos por un público francés. Por eso he recurrido a dos actores africanos francófonos, uno de Malí, el otro del Congo. Con ellos la obra es distinta porque la colonización que han sufrido los unos y los otros también es distinta. Los colonizadores franceses dejaron sobrevivir tradiciones que los colonizadores británicos destruyeron. [...] En África, los actores no necesitan dos horas de preparación para que su cuerpo esté disponible para expresar la experiencia que han vivido. El trabajo de un actor consiste en poner de relieve lo que normalmente pasa desapercibido. Para Habib Dembélé y Pitcho Womba Konga eso es evidente.

Peter Brook (apud Martí, 2006)

Y continúa: «El racismo, tal y como lo conocemos hoy, es una realidad contra la que hay que seguir combatiendo. Pero con el ejemplo, no con palabrería» (*ib.*). «A través de esta historia el montaje propone una reflexión sobre la necesidad de dejar de ser para sobrevivir. Un nombre es mucho más que un nombre: es identidad, pertenencia, dignidad, cultura; quien renuncia a su nombre se pierde a sí mismo. Por tanto, esta historia personal es también la de las culturas dominadas y subyugadas que a través de la historia han tenido que renunciar a su identidad, su lengua o sus costumbres. Ahí es donde radica la contundente vigencia de esta propuesta. *Sizwe Banzi está muerto* es un montaje vital, conmovedor, divertido accesible y profundo» (Santamaría, 2007). La vigencia de «un texto escrito hace treinta años por un autor blanco, Athol Fugard, y dos autores negros, John Kani y Winston Ntshona; representado clandestinamente, en los días más duros del Apartheid, por The Serpent Players, la compañía de Fugard, que actuaba en las *townships* de Sudáfrica: teatro inmediato, teatro «de intervención», teatro pobre, paupérrimo, nacido de historias contadas en voz baja por los habitantes del *ghetto*» (Ordóñez, 2006). Para su adaptación al francés, Brook vuelve a contar con su colaboradora habitual, Marie-Hélène Estienne y

su escenografía vuelve a ser mínima: cuatro cartones y dos percheros con ruedas que se transformarán en puertas, autobuses, despachos. Lo importante, como siempre, es la prodigiosa

mímica, naturalista o arlequinada, de sus actores. Reencontramos aquí a Habib Dembélé, de Malí, el narrador de Tierno Bokar, y a Picho Womba Konga, un rey del *hip-hop* congoleño afincado en Bélgica. Dembélé es un *griot*, un cuentacuentos nato. Entra y ocupa el escenario con la arrolladora fuerza verbal de Eddie Murphy en sus mejores días, aunque su personaje, Styles, un esclavo contemporáneo en la cadena de montaje de la Ford, preparándose para la visita del Gran Jefe Blanco, está más cerca del Chaplin de *Tiempos modernos*. La primera parte de *Sizwe Banzi* es el monólogo de Dembélé, lo que aquí se llamaba un bululú: una máquina feliz que interpreta todo lo que pasa por su cabeza, acciones, ruidos, perfiles, narración pura y tentacular, con precisión vivaz y eléctrica. Styles logra su sueño de abandonar la fábrica y convertirse en fotógrafo. En su pequeña tienda entra un oso campesino que quiere ser inmortalizado con su flamante uniforme (traje blanco, pipa, sombrero nuevo) de oso de ciudad. Se llama Sizwe Banzi pero pocas horas antes todavía se llamaba Robert Zwenlinzima: el *flashback* que narra su sorprendente transformación ocupa el resto del espectáculo.

Marcos Ordóñez (*ib.*)

17 de abril 2008

WARUM WARUM

Basado en textos de

Antonin Artaud, Edward Gordon Craig, Charles Dullin,
Wsewolod Meyerhold, Zeami Motokiyo, William Shakespeare

ADAPTACIÓN: Peter Brook y Marie-Hélène Estienne

Coproducción

Schauspielhauses Zürich, Teatro Garibaldi di Palermo Bart Production s.á.r.l.
Zúrich: Schauspielhaus Halle 2

—

4 de noviembre de 2008

Madrid (España): Teatro de la Abadía

Director: Peter Brook / Colaboración artística: Lilo Baur / Iluminación: Philippe Vialatte /
Asistencia de dirección: Julia Heinrichs, Tina Speidel / Asistente de diseño:
Marlene Baldauf / Asistente de vestuario: Verena Lachenmeier /
Gerentes de producción: Eric Bart Matthias Wyssmann / Tour manager: Reinhard Bichsel

ACTUACIÓN

Miriam Goldschmidt

MÚSICA

Francesco Agnello

Peter Brook nunca se cansa de buscar las raíces de su arte: en la verdad del gesto, en la defensa contra las mentiras, en el aquí y el ahora...

Frankfurter Allgemeine Zeitung

Warum Warum (Por qué, Por qué), el último espectáculo de Peter Brook y el segundo de sus trabajos en lengua alemana, constituye una búsqueda casi litúrgica sobre el origen y desarrollo del proceso teatral. Artaud, Craig, Dullin, Meyerhold, Motokiyo y Shakespeare en este cuestionario sin respuestas que pretende, para decirlo con Brook, hacer visible lo que está presente, materializar en escena lo que está vivo. Por qué el teatro. Por qué por qué. Sobre el escenario, una mujer. Los pantalones grises, demasiado anchos, demasiado largos, amarrados a la cintura con una bufanda roja. Alrededor del cuello, un talismán; sobre la cabeza, un turbante. A su lado, un músico toca un misterioso instrumento. Dos paredes desnudas los arropan.

Madrid, Festival de Otoño, 2008

Brook estrena en el teatro Schauspielhaus Zürich, la obra *Warum Warum* con la actriz alemana Miriam Goldschmidt y el músico italiano Francesco Agnello. Su puesta en escena la construye el director a partir de textos de Artaud, Gordon Craig, Meyerhold y W. Shakespeare. Un proyecto, en palabras de Brook, «que empezó siendo una disquisición sobre Meyerhold y terminó por conver-

tirse en una investigación sobre la esencia del teatro. Un mosaico en el que la voz de Shakespeare reverbera junto a la de otros grandes, como un eco en el presente para materializar en escena lo que está vivo» (*ib.*). «El espectáculo constituye una búsqueda casi litúrgica sobre el origen y el desarrollo del origen teatral» (*ib.*). Para Miriam Goldschmidt, absoluta protagonista del espectáculo, Brook ha querido «criticar el exceso, trabajar con la nada, abandonando la pomposidad y lo superfluo, llenar el espacio» (*La Opinión de Málaga*, 2008) para que podamos verlo todo y darnos cuenta de que estamos completamente ciegos.

El músico Francesco Agnello juega en escena con un *hang*: instrumento suizo de reciente invención construido a partir de una aleación de distintos metales. Agnello cuenta que *hang* significa mano en el dialecto de Berna. «El papel de la música en la obra es muy importante. No se utiliza [...] como acompañamiento, sino como esencia» (*ib.*). Se trata de la esencia de un director que siempre regresa al «espacio vacío que es la semilla de su doctrina teatral». Un espacio que es sagrado y esencial: «el gran maestro busca aún el ascua encendida que justifica su trabajo, trata de encontrar respuestas a través de un espectáculo que es, básicamente, una indagación sobre el porqué del teatro. La intérprete es una suerte de médium, la oficiante de una liturgia esotérica que convoca sobre el escenario las voces de varios de quienes alguna vez intentaron una respuesta a la gran cuestión» (García Garzón, 2008). Más adelante, en el mismo artículo, el periodista García Garzón continúa:

La interpretación de Miriam Goldschmidt alcanza por momentos carácter hipnótico a los sonos de un extraño instrumento llamado al parecer *hang*, que [...] se asemeja a dos amplias palanganas de bronce unidas por las bocas; lo tañe Francesco Agnello y consigue extraer de él melodías acariciadoras que parecen de otro mundo, de ese universo en el que tal vez se halle la justificación, el hilo dorado que Peter Brook persigue denodadamente, sabiendo desde el comienzo que la meta, como el itinerario hacia Ítaca que cantó Cavafis, es precisamente el viaje. El objeto de la búsqueda es la búsqueda en sí misma. Por eso, al viajero le aguarda a su llegada un punto de partida: *Warum Warum*, es decir, «Por qué, Por qué».

Juan Ignacio García Garzón

La propia actriz, Miriam Goldschmidt, declara que se trata de un espectáculo en el que no quiere considerarse actriz. Tanto ella como su compañero de escena son más bien fantasmas que tratan de atrapar lo imposible, o para ser más concretos, se trata de mantener una conversación con lo invisible.

Pero no nos gusta llamarnos ni actriz, ni músico, más bien somos dos fantasmas que están intentado tener una conversación sobre lo imposible
 rata de una forma vacía que aparece en el escenario y que mirando hacia los lados o adelante, surge la nada», hasta que «de pronto aparece un átomo, que sería el recuerdo de los pensamientos perdidos y que nos puede ayudar a explicar la esencia del concepto.
 conocer las preguntas esenciales, conocer distintas culturas y hacer preguntas que te llevan a lo básico, a temas que realmente necesitamos como el amor, la muerte, los celos, o el intentar crecer y fracasar», y que son «preguntas que se hacen en todo el mundo, en China, en África o los esquimales (*apud* Norte de Castilla, 2008).

En el programa de mano para su estreno en España dentro del marco del Festival de Otoño 2008 celebrado en Madrid en el Teatro de la Abadía, Brook escribe:

Nos gustaría desesperadamente creer que llega un momento en nuestras vidas en que empezamos a cuestionarnos ciertas ideas equivocadas y acabamos por abandonarlas, puede que un lunes, o cierto día de enero. Que podemos arrancarnos nuestras viejas pieles, fijar la mirada en cuestiones específicas, en nuestras convicciones, y entonces madurar. ¿Pero de verdad cree que usted o yo estamos madurando? Nosotras, pequeñas y avariciosas criaturas, no somos nada comparadas con el poder colosal de los dos mil años que nos han condicionado, dos mil años en los que el bien y el mal han estado entrelazados de modo inextricable. Uno de los privilegios de una sociedad estable es su habilidad para reflejar valores estables; las artes son afirmaciones y es posible rendir homenaje a dogmas compartidos. Pero la confusión caótica de nuestra sociedad nace de algo muy diferente: una larga fase en la que la sociedad cuestiona implacablemente todos sus conceptos. Y somos parte de esta sociedad. No podemos separarnos de ella con un golpe seco. No podemos madurar solos. Debemos cuestionar las ideas por las que luchamos cada día; las ideas que alimentan nuestras vidas, como la cultura, el arte, el bien que hay en nosotros, los valores espirituales. Uno debe cuestionarse sus propias ideas y dogmas, al igual que los de nuestra sociedad. Cuestionarlos en el teatro, y luego cuestionar las propias preguntas que nos hemos hecho —puede que un lunes, y luego otra vez el martes, y así todos los días hasta el domingo— sin mirar atrás. ¿Puede imaginarse siguiendo adelante, asomándose a una profundidad cada vez mayor, y seguir manteniendo una mentalidad abierta? ¿O debemos parar cuando nos damos cuenta, en lo más profundo de nuestros corazones, de que ni siquiera hemos empezado a acercarnos a la consecución de nuestro objetivo? Este es el único lugar donde una pregunta de ese tipo es posible.

Creo que, de todas las cosas que fluyen a través de un mundo en constante cambio, nada fluye tan libremente como este medio, que cobra vida cada noche ante públicos de distintos tamaños, edades, gustos, clases y orígenes. La palabra «teatro» tiene un significado muy amplio. Estoy convencido de que el único criterio auténtico es el tipo de vitalidad que transmitían los comediantes ambulantes de antaño que, poniendo en riesgo su propia existencia, dotaban de auténtica vida a todas sus funciones por el bien precisamente del público que estaba ante ellos.

Es una suerte que uno no pueda hacer nada en solitario en el teatro. Preparar significa cooperar, interpretar es compartir. Pero nosotros los directores vivimos en un extraño tipo de soledad que nos separa de los demás y nos obliga a enfrentarnos a una pregunta que nos atormenta: «¿Cuál es el auténtico significado de nuestro trabajo?». **Hace tan solo unos cien años, el teatro europeo se encontraba en un estado de letargo que no solo se toleraba sino que incluso se aplaudía.** Entonces llegó el fin de siglo y —por un extraño capricho de la historia— ciertos visionarios aparecieron de pronto en escena; aventureros movidos por la determinación y el coraje que poseen quienes abren nuevos caminos. Todos aquellos pioneros compartían pasión, amplitud de miras, amor por el conocimiento, humildad y, ante todo, una inclinación por cuestionarse constantemente las cosas. Cada uno de ellos iluminó algún aspecto del inmenso territorio que se abría a su paso.

A Stanislavski le fascinaba especialmente la psicología del actor; a Meyerhold, la posibilidad de conseguir una síntesis de todas las artes; a Craig, la imagen de un mundo invisible; para Artaud, el escenario era un hogar en llamas recorrido por gritos que nacían de las entrañas. Cada uno de ellos desarrolló su propio método, sus propias teorías y sistemas. Pero las hazañas y las

ideas nunca son «para siempre»: tienen que aplicarse al momento y cada nueva generación está obligada a volver a recorrer el camino completo, paso a paso. Nuestra intención era crear un mosaico en el que la voz de Shakespeare renaciera, al lado de las grandes voces del pasado, como un eco en el presente.

Peter Brook

El discurso de Brook no ha variado a lo largo de su carrera. Puede observarse que sigue en el camino de una búsqueda permanente. Que todo cambia parece ser lo que no cambia. Afirmarse en esta frase, que casi podría confundirse con un *koan* del budismo zen, es la elección del director.

28 de marzo de 2008

FRAGMENTS

AUTOR: Samuel Beckett
París: Théâtre des Bouffes du Nord

Producción:
CICT / Théâtre des Bouffes du Nord, París y William Wilkinson para Millbrook Productions
en coproducción con Young Vic Theatre, Londres
Gira internacional

—
Premio Ubu, Meilleur spectacle étranger en Italie, Milán, 2008

Director: Peter Brook / Asistente de dirección: Lilo Baur y Marié-Hélène Estienne /
Iluminación: Philippe Vialatte

ACTUACIÓN
Kathryn Hunter / Jos Houben / Marcello Magni

Brook estrena *Fragments* basada en distintos textos de Samuel Beckett. Estos se componen de *Fragment de Théâtre I / Rough for Theater I*, boceto en un acto en la que un ciego y un hombre discapacitado ponen en común sus habilidades con el fin de mejorar su vida cotidiana, pero cuya alianza cada vez se vuelve más complicada; *Berceuse / Rockbay*, poema dramático de la vida y muerte de una mujer vestida de negro que se mece en una silla escuchando la historia de su vida a través de su propia voz una y otra vez; *Acte sans paroles II / Act Without Words II*, donde la acción sin diálogo verbal gira en torno a la vida cotidiana de dos hombres que duermen en unos sacos; *Ni l'un ni l'autre / Neither*, un breve texto que vacila entre el ser y el no ser, la luz y la oscuridad, lo penetrable y lo impenetrable; y *Va et vient / Come and go*, historia en la que tres viejas amigas sentadas en un banco callejero se susurran chismes al oído que las hace reaccionar en tono de farsa a través de gestos exagerados, sin que los espectadores lleguen nunca a saber que es aquello de lo que hablan¹.

1. *Fragment de Théâtre I / Rough for Theater I*

In this one-act sketch, a blind man and a disabled man team up, pooling their abilities in order to advance through the world. Nevertheless, their union becomes increasingly questionable and their loneliness all the more pronounced.

Berceuse / Rockbay

In this performance poem on life and death, a woman dressed in black rocks back and forth on her chair listening to her own voice and life story, interjecting infrequently with the same few words before it begins all over again.

Acte sans paroles II / Act without Words II

With no words at all, the action revolves around two men in sacks and their efforts to avoid being poked by a big stick. Influenced by film, the piece is reminiscent of a silent movie.

Ni l'un ni l'autre / Neither

This short text vacillates between self and unself, darkness and light, remaining impenetrable.

Va et vient / Come and go

Resembling a game of chess, three women, old friends, shuffle around the stage, each taking their turn at the center, each whispering to the other something about the third but never disclosing the information to the audience. The movement is stiff, slow and puppet-like, farcical even.

Fragments encapsula el drama de la existencia en una fórmula cómica que resulta intemporal. Es una pieza poliédrica, de fragmentos y retazos que insinúa cómo los rituales diarios, los hábitos cotidianos, sirven para abstraernos del incidental tiempo que transcurre en nuestras vidas y cómo, de esta manera, pueden transformarse en una forma de tiranía que evidencia que el refugio de la salvación es en realidad la propia trampa que provoca el trágico acontecimiento de nuestra existencia que consiste en esta paradoja del hábito y de la costumbre. Una puesta en escena cómica y muy dinámica de la que el periodista Michael Billinton, escribe en *The Guardian*: «El problema de estos fragmentos de Beckett es que permiten poca desviación de sus originales. [...] Algo de la resistencia estoica y la dureza que sostienen los textos de Beckett es la parte más complicada de salvar sobre la escena. Encuentra su respiro en lo dinámico de la comedia física. Pero estas piezas requieren inevitablemente el conocimiento previo de la obra de Beckett, y aun más, en manos de un director tan brillante como Brook, quién toca la pieza usando todos los dedos de las manos»². Por su parte, el periodista Javier Villán, escribe para el diario *El Mundo*:

[En *Fragments*] se funden la lúcida tragicidad de Samuel Beckett y el vacío abismal del espacio brookiano. Dos abismos que se resuelven en una inquietante incursión sobre la naturaleza del ser humano. Una interpretación memorable de Jos Houben, Kathryn Hunter y Marcello Magni y una iluminación determinante de un espacio y varios ambientes contribuyen a la excelencia de *Fragments*. [...] La sencillez de estos tres intérpretes, su facilidad para pasar de lo cómico a lo dramático, resulta ejemplar. En *Fragments*, un Brook purísimo puebla el escenario de emociones, desesperación y humor, y fía a una iluminación creadora la identidad del espacio escénico. Los intérpretes extraen los sonidos más recónditos del alma de Beckett y el humor atempera su pesimismo. De todo el absurdo, Beckett es el más trágico y el más desolador.

Javier Villán (2007)

Para Brook, Beckett no es únicamente el amante misterioso de ese oscuro pesimismo con el que el mundo lo identifica. Explica:

Conocí a Beckett y lo encontré un hombre de una gran humanidad, provisto de un gran humor, buen compañero y amigo. No había nada desagradable en su compañía³.

2. The real problem with these Beckett fragments is that they permit little deviation from the author's text. As written, *Rockaby* shows an old woman, as she listens to her recorded voice, rocking herself into a sleep of death. By having Kathryn Hunter speak the lines in the present in a hard-backed chair, Brook eliminates the element of melodic reverie. He and the actors are on much surer ground in *Rough for Theatre One*, in which a blind fiddler and a cripple exist in the same state of irritable interdependence as the characters in *Godot* and *Endgame*. And Hunter gives a touching rendering of a brief prose piece, *Neither*, in which the speaker is torn between the self and the unself, both equally impenetrable.

Something of Beckett's stoic endurance in the face of adversity comes across, as does his relish for the dynamics of physical comedy. But these pieces depend heavily for their impact on prior knowledge of the Beckettian oeuvre and, even in the hands of a brilliant director like Brook, feel like accomplished five-finger exercises.

One of the best pieces is *Come and Go*, in which three old women meet on a park bench. As soon as one of them is absent, each feverishly whispers some ghastly secret about her to the other. There is something absurdly comic about the sight of these three women who "just sit together as we used to, in the playground at Miss Wade's." Yet, as in Pinter's *Last to Go*, we feel the humour is a camouflage for encroaching death (Billinton, 2007).

3. I knew Beckett, and I found him a man of enormous humanity and humor and a really good companion and friend. Nothing was more enjoyable than to be with him (Collins, 2011).

Beckett no es el amante pesimista de la oscuridad y el misterio de un mundo llamado *beckettiano*. Esta imagen de un autor negro y oscuro, de trabajos pesimistas ha calado hondo en el imaginario colectivo a pesar de la enorme carga de humor y comedia que tienen sus obras. Beckett era un hombre con un sentido luminoso de la vida. Odiaba el optimismo fácil, ese tipo de optimismo de los estadounidenses. Esto es algo contra lo que peleó con todas sus fuerzas y que no le gustaba nada. Este tipo de aptitud surge justo después de la guerra, cuando todo el mundo se había sumergido en un optimismo infantil. Con *Fragments*, tuvimos que crear con los actores el sentido de la risa sin olvidar el dolor que se escondía detrás. La vida es incluso peor de lo que pensábamos, pero hay una radiante sensación de haber tenido la experiencia de que hay algo que va más allá que la sórdida sensación de la cotidianidad diaria. *Fragments* es en realidad una sola pieza cuando se juntan⁴.

Peter Brook

Charles Spencer, periodista de *The Telegraph*, declara después de asistir a una de las representaciones de su estreno en Londres:

Con el paso del tiempo nos damos cuenta como de falsas eran las primeras etiquetas que se le asignaron a Beckett: desesperado, negativo, pesimista. [...] Brook tiene razón al sugerir que el catastrofismo no puebla por completo el mundo de Beckett. Hay algo elevado y de mucho coraje en la forma en que Beckett mira hacia el vacío, algo heroico no exento de humor a la vez que se retuerce en la desesperación. Hay algo profundamente conmovedor en su escritura que despierta gran simpatía. Estas cinco piezas no son más que astillas en la mesa de trabajo del maestro, sin embargo, en su modestia, sin ninguna pretensión, hemos podido experimentar una noche reveladora.

Con una puesta en escena muy sencilla, Brook es consciente de todos los matices que encierran estas pequeñas piezas. Sus intérpretes traen una rica y seductora visión de las luces y las sombras de los textos de Beckett con sus actuaciones⁵.

Charles Spencer

4. Beckett is not the pessimistic lover of darkness and misery that the world considered Beckett to be. This image of the author of black, dark, pessimistic works has always remained there, even though there's always an enormous amount of comedy that's always been there: black comedy.

Beckett was a man with a radiant sense of life... He hated easy optimism, that sort of American optimism. It was something that he fought against and disliked; it was at a time directly after the war, when everyone swanned to a happy optimism. With the actors, we put together and developed *Fragments* with laughter and a sense of the painfulness of life: not thinking, "Ah, life is even worse than we thought," but with the radiant sense of having experienced something that goes beyond the sordid everyday. The "fragments" are in fact one whole piece when put together (Ramanathan, 2011).

5. Today with the passage of time we see how false were the labels first stuck on Beckett —despairing, negative, pessimistic. [...] Brook is right to suggest that doom and gloom isn't the complete picture. There is something uplifting about the courage with which Beckett stares into the void, something heroic in the humour he wrings from desperation, something deeply moving about the manifest human sympathy of his writing. These five brief pieces are little more than chippings from the master's work table, yet in its modest, unfussy away, this is a revelatory evening.

Brook's spare, simple staging is alive to every nuance in these plays, and the three performers bring a richly beguiling mixture of light and shade to their performances, with Houben and Magni supplying delightful physical comedy, while the sad, hypnotic Hunter beautifully delivers Beckett's dark poetry of death (Spencer, 2007).

Brook cree que en los textos de Beckett hay lugar para el humor y la alegría, algo que no está presente en la Europa de aquellos años en los que el dramaturgo irlandés escribe: «Una época en la que reinaba la sensación de que un lujoso optimismo podía ser fácilmente adquirido por la burguesía, y de que existía una verdad dura y difícil de aceptar a la que no se estaba dispuesto a mirar cara a cara»⁶. Beckett si estaba dispuesto a enfrentarse cara a cara a esta verdad. No obstante, afirma Brook, Beckett es algo muy distinto de lo que comúnmente llamamos un existencialista. «Pensaban que era una especie de figura austera y monacal que solo era capaz de mirar la vida con el ojo de la miseria humana»⁷. Pero detrás de todo esto existe «un Beckett más esencial»⁸. Para el director, los tiempos han cambiado, el existencialismo ya no pertenece a nuestra contemporaneidad y sin embargo es el momento justo para llevar a escena a Beckett: «Ahora es el momento. Si un clásico es algo del pasado, la única forma de hacerle justicia es descubriendo la razón por la que todavía está vivo»⁹.

Fragments, como ya es costumbre en las puestas en escena del director, realiza una importante gira internacional. En su visita a los Estados Unidos, el director concede una entrevista a la periodista Lavanya Ramanathan, para el diario *The Washington Post*, en la que habla del por qué de la simplicidad de la que hacen gala sus espectáculos. «Cuando era joven hice todo tipo de excesos, tanto en la vida como en el teatro. En el proceso de envejecer se ve con mayor claridad lo que realmente es útil y que no lo es, qué es prescindible y que no lo es. Por tanto no recomiendo a nadie que siga mis pasos. Uno no puede poner en escena la simplicidad pensando que es lo más fácil. Tiene que ser solo a través de la propia experiencia que uno puede llegar a simplificar, a ser sencillo»¹⁰.

En el programa de mano de su versión en francés para su estreno en el Théâtre des Bouffes du Nord se puede leer lo siguiente:

BECKETT ÉTAIT UN PERFECTIONNISTE. Mais peut-on être "perfectionniste" sans avoir une certaine intuition de ce qu'est la perfection? Aujourd'hui, avec le passage du temps nous voyons à quel point toutes les étiquettes qu'on lui a attribuées dans le passé —désespéré, négatif, pessimiste— sont fausses. Beckett, en réalité, plonge son regard dans l'abysse insondable de l'existence humaine. Son humour le sauve —et nous sauve— il rejette les théories. Les dogmes, qui n'offrent que pieuses consolations. En réalité, sa vie ne fut qu'une constante et pénible recherche de la vérité. Il positionne les gens exactement comme il les voit, dans l'obscurité. Il les plonge dans le vaste inconnu, observant à travers des fenêtres en eux-mêmes, dans les autres, le regard tourné tantôt vers l'extérieur, tantôt vers l'intérieur, vers le haut, vers le bas. Il partage leurs incertitudes, leurs peines. Le théâtre lui donne la possibilité

6. This was a time when in Europe there was a feeling that optimism was a bourgeois luxury that was too easy, and that the truth was something tougher and harder, and that the world's bourgeoisie were refusing to look this in its face (Collins, 2011).

7. They thought he was a sort of austere and rather forbidding, monk-like figure who looked at everything with a dark eye and saw nothing but human misery (*ib.*).

8. a most essential Beckett.

9. Now is the moment. If a classic is something from the past, to be honored because it's from the past, it's like eating a canned fish or something beyond the stop date. And the only way that a classic should be staged is because you've discovered, or you believe, that it is still alive (*ib.*).

10. When I was young, I threw myself in every sort of excess, in life and in the theater. In the process of growing older, one sees more clearly what really is useful and what is useless. That's why I don't recommend to any young person to follow what I'm doing. You can't start with simplicity as a beginning. It's a natural result of seeing, "Ah, this can be better if we get rid of this." That has to be through experience.

de trouver une unité, dans laquelle le son, le mouvement, le rythme, la respiration et le silence, sont réunis dans une seule exactitude. Il se fait cette demande à lui-même —un but inatteignable nourri par son besoin de perfection.

Il pénètre ainsi dans ce rare chemin qui relie le théâtre grec et Shakespeare au temps présent —célébrant sans compromis la vérité, une vérité inconnue, terrible, étonnante. C'est auprès de James Joyce qu'il apprit que la langue est un miroir qui reflète de manière différente la variété infinie de l'expérience humaine. Quand il décida de vivre en France, il devint parfaitement bilingue. Parfois il écrivait d'abord dans une langue, parfois dans l'autre, traduisant lui-même ses textes, avec une liberté et une exactitude exceptionnelle.

Poursuivant aujourd'hui le chemin de notre Centre International, nous célébrons cet aspect unique de Samuel Beckett en présentant *Fragments* avec les mêmes acteurs en français et en anglais et nous vous invitons à participer à cette expérience.

Peter Brook

El mismo año del estreno de *Fragments*, 2008, Brook plantea una progresiva desvinculación —o, para decirlo con sus propias palabras, «una gradual transición»¹²— de la dirección de su teatro parisino. Brook declara que «esta transición será definitiva en 2011»¹³.

Depuis 1974, le metteur en scène britannique Peter Brook dirige les Bouffes du Nord, dans le quartier de la Chapelle, à Paris. Il a fait d'une ruine oubliée un théâtre phare, où il a créé des spectacles mythiques, comme *Timon d'Athènes*, *Le Mahabharata* ou *Carmen*. Cette longévité est liée au talent du directeur, mais aussi au statut privé de ce théâtre. Agé de 83 ans, Peter Brook, et la codirectrice, Micheline Rozan, ont décidé de passer le relais en douceur. Ils annoncent qu'Olivier Mantei, 43 ans, et Olivier Poubelle, 48 ans, prendront les rênes des Bouffes du Nord à l'horizon 2010. Olivier Mantei est directeur adjoint de l'Opéra-Comique et responsable de la programmation musicale des Bouffes du Nord.

Fabienne Darge y Michel Guerrin (2008)

En una entrevista concedida a la periodista de *The Guardian*, Angelique Chrisafis, Brook explica los motivos de su partida:

Quiero tener una visión realista del futuro. No se puede pensar que voy a estar aquí para siempre. Todo el mundo habla de que algo invisible se ha creado durante 34 años de trabajo en este teatro. Y se ha creado también las condiciones adecuadas para su natural transición. Yo no quiero poner a alguien en mi lugar y decir: toma mi relevo. Nunca he hablado de jubilación. Este siempre ha sido de algún modo un teatro privado.

Lo primero que siempre quise hacer es luchar contra la tradición estancada y provocar continuamente un teatro en estado de evolución. Siempre me he negado a tener un método, una

11. traducción al francés del programa de mano.

12. gradual transition from the inside (Chrisafis, 2008).

13. Brook said the transition would take place in the run up to 2011 (*ib.*).

14. traducción al francés del programa de mano.

forma de trabajar. Por lo tanto, quiero evitar tener que nombrar a un sucesor que trate de conservar mi línea de trabajo, algo que está en contra de lo que yo creo que es un teatro con vida¹⁵.

Peter Brook

[Brook irá] poco a poco entregándole las riendas a Olivier Mantei, subdirector de la compañía de la Opera-Comique de París y actual programador musical del repertorio del Bouffes. Tanto Mantei y Poubelle han sido parte del equipo de su compañía, logrando exprimir al máximo las posibilidades sonoras de un espacio como el Bouffes du Nord, programando tanto música clásica como conciertos de música popular. Siendo de alguna manera fieles a la tradición del propio teatro que comenzó sus días como sala musical. No obstante, Brook niega que la música vaya a coger el relevo al teatro en el Bouffes. Ambas cuestiones estarán presentes, simplemente ha sido la tendencia natural de este relevo¹⁶.

Angelique Chrisafis

Los nuevos directores, Olivier Mantei y Olivier Poubelle, explicarán, en estos términos, el proyecto de la nueva etapa del *Bouffes du Nord*:

Salle de légende où la patine des murs témoigne de la mémoire des moments d'exception dont elle a été le théâtre, les Bouffes du Nord se revendiquent avec une tranquille singularité comme un lieu de création et un espace de liberté. Pour notre deuxième saison à sa direction nous vous invitons à découvrir comme autant de spectacles, les mariages amoureux entre musique, théâtre, opéra et danse. Accompagner dès leur conception ces projets sera notre tâche. Travailler à ces rendez-vous avec les artistes sur le fil des compagnonnages et sur le long terme de la fidélité sera notre feuille de route. Il fallait aussi que le public puisse témoigner de son attachement au lieu en inscrivant son engagement pour ce théâtre dans la continuité. Pour la première fois cette année, Les Bouffes du Nord auront des abonnés. Une nouvelle manière de traverser la saison pour partager une aventure exaltante qui, si elle puise sa force dans le respect de son passé, s'affirme tournée vers un futur qui ne fait que commencer. Inscrit dans son quartier à la lisière entre le 18ème et le 10ème arrondissement, le théâtre acte une nouvelle fois de cette fierté à travers le travail du photographe Patrick Tourneboeuf qui en dessine

15. I wanted to look very realistically to the future. I can't say I'll stay here forever. Everyone says something has been created almost invisibly in this theatre over 34 years. A lot of thought went into what would be the proper continuity. I didn't want to just place someone here and say, "Here, take over." I never talked about retirement as retirement is something forced on you by the state if you are unfortunate enough to work for the state. This has always been a private theatre.

The first thing I wanted to establish —having spent all my life fighting against tradition and saying everything in the theatre must always be in a state of evolution, must always refuse to have a method, a way of working— was to avoid [appointing] a successor who would have to try and prove my line, which is against the whole life force of the theatre (Chrisafis, 2008).

16. he will slowly hand the reigns over to Olivier Mantei, deputy head of the Paris opera company Opéra-Comique and currently head of the musical programming at the Bouffes du Nord. Olivier Poubelle, a theatre entrepreneur specializing in modern music at some of Paris's most cutting-edge popular music venues, will work alongside him. Both Mantei and Poubelle had been part of his team for many years and would allow the Bouffes du Nord to capitalize on one of its most "striking" features: "the marvelous quality of sound there, whether for classical, popular music, very popular music or solo singing. This is in the tradition of the theatre which began its life as a music hall." He denied that this would see music taking over from theatre at the space, saying both men were "hugely experienced" in theatre. It was more a question of the current trend for a "coming together of diverse forms of theatre and music" (Chrisafis, 2008).

17. traducción al francés del programa de mano.

dans cette brochure une tendre cartographie depuis les toits. La promesse de notre volonté de prendre de la hauteur pour partager avec vous cette maison que nous voulons plus que jamais ouverte à tous ses publics (Bouffes du Nord).

Olivier Mantei y Olivier Poubelle

Ante esta decisión, el periodista de *The Guardian*, Michael Billington, seguidor y escritor de innumerables artículos sobre el trabajo de Brook, declara en su *Theatre Blog*: «Será difícil imaginar el Bouffes sin Brook y a Brook sin el Bouffes. Durante más de tres décadas y media ha hecho de esta reliquia parisina un lugar de peregrinación mundial para cualquier amante del teatro. Y si ha demostrado algo, es que la magia del teatro es posible cuando tanto el pasado como el presente colisionan»¹⁸.

No obstante, en una entrevista concedida a la periodista Fietta Jarque, en mayo de 2012 en las páginas del diario *El País*, el director aclara:

Yo no puedo tomarme las cosas con calma. [...] Esa es mi naturaleza, desafortunadamente. Pensé que iba llegando el momento de dar mayores responsabilidades a gente más joven y fuerte. Hay que ser realistas y aceptar que con los años ya no tienes la misma energía que cuando tenías 25 o 30 años. Tenemos al frente de la compañía a dos personas que están íntimamente ligadas a la música y todos sentimos que Les Bouffes du Nord tiene un origen muy cercano al teatro musical. Sentimos que hay una manera nueva de explorar ese campo. [...] El que yo me haya alejado de Les Bouffes du Nord no es más que una simplificación periodística.

Peter Brook (*apud* Jarque, 2012)

18. It will be hard to imagine the Bouffes without Brook or Brook without the Bouffes. Over the last three-and-a-half decades, he has made the pilgrimage to this Parisian relic of a theatre one that every playgoer has to make. And if he has proved anything, it is that the magic of theatre is most likely to occur when past and present collide (Billington, 2008).

2009

LOVE IS MY SIN

AUTOR: William Shakespeare

Basado en sus sonetos

ADAPTACIÓN: Marie Hélène Estienne, Peter Brook.

París: Théâtre Bouffes du Nord

Coproducción

Jean Dauriac. A CICT/ Théâtre des Bouffes du Nord production, Theater for a New Audience, Jeffrey Horowitz

Gira internacional

Director: Peter Brook / Iluminación: Philippe Vialatte / Música: Louis Couperin,

ejecutada por Franck Krawczyk / Director artístico: Theodore C. Rogers /

Coordinación: Dorothy Ryan

ACTUACIÓN

Natasha Parry / Bruce Myers en alternancia con Michael Pennington

Nueve años después desde su última aproximación a un texto de Shakespeare con *The Tragedy of Hamlet*, Brook pone en escena *Love Is My Sin*. El espectáculo, que se estrena en París en el Théâtre des Bouffes du Nord, cuenta con la presencia de su mujer, la actriz Natasha Parry y el actor Bruce Myers, que alterna sus papel con el actor Michael Pennington. Brook sorprende de nuevo al romper la tónica de realizar sus espectáculos con un reparto internacional, como ha venido ocurriendo desde que iniciara sus procesos de investigación en el Théâtre des Nations en París. Esta vez trabaja exclusivamente con tres actores ingleses que se encargan de interpretar al Shakespeare más poético en un espectáculo basado en sus sonetos. Bruce Myers, quien ha pasado la mayor parte de su vida profesional cerca del director inglés habla de este nuevo encuentro, de cómo llevar la palabra al cuerpo, de su relación con Brook y del paso de los años:

He trabajado con Peter durante más de 40 años y no me arrepiento de haber estado todo este tiempo con él, como tampoco me arrepentiría de pasar los próximos 40 años a su lado. Cada vez que inicio un nuevo trabajo, me vuelvo a dar cuenta de lo que ya sabía, que es un maravilloso director. Hemos comenzado este nuevo trabajo sobre los sonetos de Shakespeare.

Es un gran director porque llega muy rápidamente al punto clave. No arriesga todo el tiempo, sino que va derecho a la esencia del trabajo que está realizando. Derecho a la esencia de la espontaneidad y la intimidad, en este caso de los sonetos de Shakespeare, que aunque son textos poéticos, me hizo comprender rápidamente donde se encontraba la clave.

El texto es la parte más importante para mí del espectáculo. Soy un actor y no tengo que preocuparme por el vestuario o la escenografía. Para esto hay otros profesionales. Por supuesto hay que aclarar que no es solo el texto, sino como este es vivido y expresado por el cuerpo. El cuerpo tiene que expresar la esencia, no se trata solo de recitar las palabras de Shakespeare¹.

Bruce Myers

Jay Handelman, para *The Herald Tribune*, escribe: «Brook ha reunido 29 de los más de 150 sonetos que escribió Shakespeare para hablar de los diferentes aspectos de la relación entre un hombre y una mujer. Con la ayuda de Marie-Hélène Estienne, Brook ha organizado los sonetos en Tiempo, Separación, Celos y Derrota, entre una pareja de enamorados frente a la vejez. Separación, ira y tristeza en medio de la amenaza de la muerte»². Handelman queda fascinado con la calidad interpretativa de los protagonistas: un espectáculo íntimo y sensible dónde Brook despliega de nuevo la esencia de un espacio vacío que evoca la magia de un teatro que llama a lo invisible a través de la voz y el cuerpo de los actores.

La pieza es hermosa para el oído, pero también es hermoso observar como los intérpretes se contemplan en el silencio, sentados en pequeños cubos o sillas, o cuando su mirada perdida contempla el espacio y el tiempo de lo que ha sido su relación y los pensamientos que circulan entre la atmósfera del mundo exterior. A veces sentí como si yo mismo estuviera perdido en el espacio, sorprendido también por los momentos de humor, las lágrimas tristes que brotan de los ojos de la actriz Natasha Parry, que se transforman después en otro tipo de expresiones más abiertas en relación con los demás planos del espectáculo³.

Jay Handelman

Charles Isherwood, periodista de *The New York Times*, da cuenta también de la esencia minimalista del espectáculo que es ya un aspecto indisoluble de las puestas en escena del director inglés: «El material es presentado con el minimalismo habitual del Sr. Brook. El sentimiento apasionado de Shakespeare se canaliza a través de una estructura formal carente de todo artificio innecesario. El espectáculo se divide en cuatro secciones bajo rubricas simples que se anuncian mediante

1. I have worked with Peter Brook for a very long time, nearly 40 years and I have no regrets spending that much time with Peter Brook. And I would not regret to spend the next 40 years with him. I only found out, very recently what a marvelous director he is and I've always know this, but recently we started a new work on the Sonnets of Shakespeare. It was in a new work of myself and Peter Brook's wife Natasha Parry, on where to read and experience some of the Sonnets.

He is a very good director because he is very quick to get to the point. He doesn't risk any time. Right to the essence of the work he is doing. Right to the essence of the spontaneity and intimacy of a Shakespeare's Sonnet as opposed to the quite poetic text in place made me understand that very quickly.

It is the most important part of it for me, the text. I am an actor, you know. I don't need to worry about the costume... for this there are more expert people. Is not only text, of course, it has to be lived in the body.

All I said was that all facets are important but also that life provides through the body and it is not only reciting text, it is living text what we're trying to do. You have to do it with the very knowledge of the text (Enkidu, 2008).

2. Love is my sin is a play of sorts mixed with a poetry reading given life by two actors [...] and a musician [...]. Brook [...] has pulled together 29 of the more than 150 sonnets Shakespeare wrote to tell the various aspects of a relationship between a man and woman. With collaborator Marie Helene Estienne, Brook has organized the chosen sonnets into sections, such as "Devouring Time," "Separation," "Jealousy" and "Time's Defeat," as a pair of lovers face old age, parting, anger, and sorrow as death looms (Handelman, 2009).

3. The piece is pretty to the ear, but is less than compelling to watch as the two actors sit on small frame cube-like chairs or stand looking at each other or staring out into space as if contemplating the bigger thoughts and worlds out there. Sometimes, I felt like I was lost in space, drawn into the occasional moments of humor or the moving moments that bring tears to Parry's eyes and then let go for more general expressions of a relationship's ups and downs (Handelman, 2009).

4. The material is presented with Mr. Brook's customary minimalism. The impassioned feeling Shakespeare channeled into the formal sonnet structure is adorned with no unnecessary artifice. The evening is divided into four sections under simple rubrics, the titles of which are projected above the stage during brief pauses as the lights dim to signal a thematic transition: "Devouring Time," "Separation," "Jealousy" and "Time Defied." The show is performed on a stage covered in a worn Persian carpet, with a couple of chairs and stools the only furnishings. Franck Krawczyk provides incidental music, vaguely baroque, on a keyboard and accordion (Isherwood, 2010).

una breve pausa: “El tiempo devorador”, “La separación” “Los celos”, “El desafío del tiempo”. La acción tiene lugar sobre una desgastada alfombra persa con un par de sillas y taburetes. El músico Franck Krawczyk ofrece un música incidental vagamente barroca con un teclado y un acordeón»⁴. Un minimalismo transformado en ceremonia; un lirismo pausado y tranquilo tan solo interrumpido por algunos momentos de angustia, envidia o añoranza. Todo ello acogido por los viejos muros de el Bouffes du Nord. Para la periodista Sylviane Bernard-Gresh, de *Télerma Sortir*, *Love Is My Sin* es «menos una reflexión sobre el deseo y el pecado, y más una meditación melancólica y dulce sobre el tiempo, la muerte y el amor» (Bernard-Gresh, 2009). Resalta también la exclusiva presencia de la alfombra persa y los cuatro taburetes, únicos elementos escenográficos que acompañan el espacio vacío del teatro: «Cuatro taburetes posados sobre una alfombra persa. De fondo, el viejo muro rojo del teatro Bouffes du Nord, testigo de todos los espectáculos de Peter Brook, Natasha Pany y Bruce Myers [...] están preparados para una especie de ceremonia, [...] con un lirismo magnífico: los fragmentos de un discurso amoroso que recorre el camino espiritual de la tranquilidad interrumpida por la angustia, la envidia y la separación» (*ib.*).

24 de noviembre 2009

ELEVEN AND TWELVE

AUTORES: Marie-Hélène Estienne y Peter Brook

A partir de la obra de Amadou Hampaté Bâ

Producción

CICT / Théâtre des Bouffes du Nord, Paris

2010

GIRA MUNDIAL

Coproducida con Barbicanbite10, London; CICT / Théâtre des Bouffes du Nord, París, Grotowski Institute, Wroclaw y presentada en asociación con William Wilkinson para Millbrook Productions Limited

Entre otros lugares

Febrero: Barbican Londres (Inglaterra) / Marzo: Wellington (Nueva Zelanda) /

Mayo: Naves del Español, Madrid (España) / Junio: Sidney (Australia) / Julio: Macao (China)...

Director: Peter Brook / Vestuario: Hélène Patarot / Música: Toshi Tsuchitori /

Diseño de iluminación: Philippe Vialatte / Asesor técnico: Simon Bourne /

Manager de la compañía: Arthur Franc

ACTUACIÓN

Antonio Gil Martinez / Makram J. Khoury / Tunji Lucas / Jared Mcneill / Khalifa Natour / Abdou Ouologuem / Maximilien Seweryn / Nyasha Hatendi / César Sarachu

Para la puesta en escena de *11 and 12*, Peter Brook desarrolla el material que empezó a explorar en *Tierno Bokar* [...]. «En el corazón de la pieza subyace una mezcla de valores provenientes del África islámica y una civilización extranjera que confluyen en un ruego de tolerancia y mutua comprensión» (Billington, 2010). El director explica: «La primera vez que oí hablar del libro de Amadou Hampaté Bâ sabía que se trataba de una historia real, pero me dio la sensación de que estaba ante un mito, era casi increíble. [Solo] un pequeño desacuerdo sobre si se debía rezar once o doce veces... Todo comenzó porque una vez, el maestro llegó tarde a la oración, así que en vez de once veces, los discípulos rezaron doce. Esa anécdota creció hasta convertirse casi en una guerra civil» (*apud* Ayanz, 2010). *11 and 12* visita la ciudad de Madrid en 2010, dentro del marco del XXVII Festival de Otoño en Primavera. El espectáculo «ha girado por varios países. [...] Muchas de las críticas y los elogios que ha recibido se han fundamentado en el mismo motivo: la sencillez (demasiada o no) que destila el montaje» (Pérez, 2010). En el programa de mano, el director inglés escribe lo siguiente:

¿Cómo puede una discusión teológica sobre el significado oculto de dos números conducir de manera inexorable a la catástrofe? La historia recogida en *11 and 12* corta el aliento de todo aquel que la oye. Especialmente porque se trata de una historia real. [...]

Amadou Hampaté Bâ, el gran escritor africano, cuenta cómo en un pequeño pueblo de Mali su profesor Tierno Bokar se ve atrapado en una lucha épica contra el odio y la violencia en su propia familia, en su clan, en su gente. Una lucha fomentada por los poderes coloniales que dominan su país.

Esta adaptación lleva a escena una narrativa singular en la que la religión, la política, la comprensión y los prejuicios intervienen constantemente. Es trágica y despiadadamente cómica y llena de lúcidos elementos para comprender las luchas del pasado que resuenan más fuertemente hoy.

Peter Brook

La adaptación teatral del libro de Hampaté Bâ corre a cargo de Marie-Hélène Estienne «y sitúa al espectador de entrada en Bandiagara, donde Tierno Bokar pasa sus días meditando y dando clases a sus alumnos. A través de la figura del narrador, que rescata la tradición oral africana» (Barrena, 2004). Marie-Hélène Estienne explica los problemas que tuvo a la hora de realizar la adaptación: «Por un lado, había las historias y enseñanzas de Tierno Bokar y, por otro, había que explicar las disputas que surgieron por la discrepancia entre el significado del número 11 y el 12 que aparecen en la corriente sufista del islam» (*apud* Barrena, 2004).

Esta es quizá la parte más enrevesada del montaje, cuando a partir de un malentendido se definen los partidarios de repetir la oración La perla de la perfección once veces, frente a los menos ortodoxos, que prefieren repetirla una vez más. Once es el número que corresponde a la espiritualidad pura del islam, once son los pilares que sustentan las mezquitas y sabemos que las fechas de los atentados 11-S y 11-M no son casuales. La obra explica cómo el conflicto llega hasta los representantes del Gobierno francés, en plena ocupación de Francia por los alemanes. Aquellos toman cartas en el asunto y prohíben la oración basada en el número 11, tachándola de herética. Así es como Tierno Bokar muere solo, considerado un traidor por muchos, no sin antes pronunciar estas palabras: «Pido a Dios que, en el momento de mi muerte, tenga más enemigos a quienes no haya hecho nada, que amigos».

Marie-Hélène Estienne (*ib.*)

Con motivo de su visita a Madrid, Brook concede una entrevista al periodista de *La Razón* Miguel Ayanz, en donde explica de nuevo la peripecia del malentendido y profundiza en el asunto de la colonización:

Es una historia sobre cómo un malentendido cortés puede derivar en odios de familias, tribales, y de ahí en división de clases. Y, en esta historia, que trata también del periodo colonial, eso puede ser explotado. Así hizo el poder colonial francés, al igual que han estado haciendo los americanos desde que llegaron a Irak y Afganistán. Confrontaban a los partidos y a las tradiciones. En Irak lo vemos con los suníes y chiíes. Tratamos de evitar en la obra cualquier clase de debate. Al teatro inglés actual le encanta tener escenas con grandes discusiones. Nosotros lo hacemos al revés: basta con sugerir la existencia del poder colonial. A la vez, hay una razón para hablar de esto hoy: existe una guerra de religiones. Se simplifica: para un cristiano hoy, el Islam es una herejía; para el Judaísmo, lo son el Islam y el cristianismo; para el Islam, lo son las otras dos religiones. Pero las tres comparten un punto común: hay algo igual, que no puede ser descrito, una gran pureza que es la esencia del sentimiento religioso. Lo que tratamos de mostrar es a dos figuras sencillas que existieron. Una fue Tierno Bokar, un humilde habitante de una aldea que aprendió a convertirse en un maestro sin abandonar su poblado: él supo ver

más allá de las barreras de la ortodoxia de su religión. En el lado opuesto estaba otro personaje, Hamala, un profesor de religión de creencias muy fuertes. Se encontraron y convinieron en la necesidad de la no violencia. Practicar la tolerancia es algo muy exigente. La verdadera «jihad» es la guerra contra uno mismo, defender un principio, no destruir a un congénere. Detrás de esto hay un sentimiento muy especial, que podría llamarse religioso. Lo que intentamos no es explicarlo en escena, sino generar ese sentimiento.

Peter Brook (*apud* Ayanz, 2010)

Entre los demás miembros del reparto se aprecia la presencia del actor español Antonio Gil Martínez, nacido en Barcarrota (Badajoz) y afincado en Londres. «Sobre el manto rojo que cubre el escenario, un elenco de actores europeos, africanos, americanos y asiáticos está encabezado por Makram J. Khoury, en el papel del maestro sufí. Entre ellos, cabe destacar la presencia del español Antonio Gil Martínez. [...] La música corre a cargo del japonés Toshi Tsuchitori, quien permanece en escena durante toda la representación rodeado de un arsenal de instrumentos» (Pérez, 2010). Antonio Gil Martínez habla acerca de los varios personajes que interpreta en *11 and 12*: «Hago varios papeles, de oficial inglés, de fiel. El más destacado es el del general Pierre Boisson, gobernador de la colonia y enemigo de De Gaulle, que fue quien dirigió las operaciones contra la población.» y continúa para referirse al director inglés:

Es un genio, pertenece a ese selecto grupo de seres humanos. Gracias a su talento, y a sus investigaciones, alcanza una visión de las cosas que, aunque llegues a pensar que tú también puedes alcanzar, no ocurre nunca. Brook tiene ese privilegio que lo hace único.

Tiene un toque muy justo, muy medido, sutil, no es una mano invasora. Propone seguir un hilo y el trabajo va apareciendo. Confía totalmente en tu propia creatividad.

Con él la obra siempre se está ensayando, es un trabajo que no cesa. De hecho, cada vez que cambiamos de ciudad, cambia la obra.

Cuando haces cine, el director intenta captar un momento de verdad. Con un director de teatro lo que se intenta es crear una experiencia colectiva que se prolongue en el tiempo, y hay pocos directores capaces de lograrlo.

Antonio Gil Martínez (*apud* Perales, 2010)

El actor narra a su vez **cómo llegó a la compañía**: «Fueron ellos los que entraron en contacto conmigo. Yo trabajo en Londres, colaboro con la compañía Complicité, también en el National Theatre, y con anterioridad viví en París. Llevo 18 años fuera de España. Vino a verme cuando estaba haciendo *The Street Cockerles* con Complicité, y después nos hemos mantenido en contacto. Ahora también participo en la producción *Fragments*, que él dirigió sobre textos de Beckett» (*ib.*).

La obsesión de Brook por incorporar repartos internacionales en sus producciones es una práctica habitual de sus puestas en escena. No obstante, al igual que en *Love Is My Sin*, este hábito puede cambiar en cualquier momento ya que Brook es reacio al encasillamiento. Por lo pronto, su siguiente montaje será de nuevo un regreso al mundo de la ópera de la mano de Mozart y su *Flauta encantada*.

9 de noviembre de 2010

UNE FLÛTE ENCHANTÉE

Basado en la ópera de Wolfgang Amadeus Mozart

Libreto de Emanuel Schikaneder

ADAPTACIÓN: Peter Brook, Franck Krawczyk y Marie-Hélène Estienne

París: Théâtre Bouffes du Nord

Coproducción

CICT / Théâtre des Bouffes du Nord, Festival d'Automne à Paris, Attiki Cultural Society,

Atenas; Musikfest Bremen, Théâtre de Caen;

MC2 Grenoble; Barbican, Londres; Grand Théâtre de Luxemburgo;

Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa; Lincoln Center Festival,

Nueva York

–

Enero de 2011

GIRA INTERNACIONAL

–

19 de mayo de 2011

Madrid (España): Teatros del Canal, Sala Roja

–

Premio Molière al Mejor Espectáculo Musical

Director: Peter Brook / Ayudantes de dirección: Franck Krawczyk, Marie-Hélène Estienne
Iluminación: Philippe Vialatte / Gestión de gira: Agnès Courtay / Vestuario: Hélène Patarot
/ Manager de escenario: Arthur Franc / Ayudante de camerino: Alice François / Consejo de
artistas: Christophe Capacci / Director de movimiento: Marcello Magni / Efectos mágicos:
Célio Amino / Cantante líder: Véronique Dietschy

REPARTO

Tamino: Antonio Figueroa, Adrian Strooper / Pamina: Agnieszka Slawinska, Jeanne Zaepffel / Reina de la Noche: Leïla Benhamza, Malia Bendi-Merad / Papagena: Betsabée Haas, Dima Bawab / Papageno: Virgile Frannais, Thomas Dolié / Sarastro: Patrick Bolleire, Luc Bertin-Hugault / Monostatos: Jean-Christophe Born, Raphaël Bremard / Actores: William Nadylam, Abdou Ouologuem

MÚSICOS

Piano (en alternancia): Franck Krawczyk, Matan Porat

Es necesaria una nueva dirección en el teatro de hoy y la idea de unir la música clásica y popular con un fuerte sentimiento para el teatro puede llevar a ello.

Peter Brook

(Extracto de una entrevista realizada al director por Fietta Jarque publicada en el diario *El País* el 5 de mayo de 2012)

Durante años estuvimos a punto de hacer *La flauta mágica*, me llegaron tres ofertas. [...] Y me negué las tres veces. Reconocí que, personalmente, no podía —después de *The Conference of the Birds*, después de todo *El Mahabharata* y después de *La tempestad*— encontrar una nueva forma de hacer a dioses y espíritus. No podía seguir usando las mismas imágenes, o no usarlas a propósito, pues ambas cosas serían artificiales. No podía tocar esas imágenes, así que se acabó el proyecto *La flauta mágica*. [...] A lo mejor dentro de cinco años siento el impulso.

Peter Brook (*apud* Croyden, 2003a: 263)

Brook declara: «El privilegio al dirigir *La flauta mágica* es que no tienes que partir del exceso, porque ha habido centenares de años de producciones que se han basado en eso, hay tal cantidad de escenografías, efectos visuales, proyecciones, todo lo imaginable, que ahora puedes empezar directamente eliminándolo» (*apud* Ayanz, 2010).

La puesta en escena por parte de Brook de *Une flûte enchantée* se basa en una versión de la última ópera que compuso Wolfgang Amadeus Mozart escenificada en vida del compositor y estrenada en el Theater an der Wien, de Viena, en 1971, bajo dirección del propio Mozart, apenas dos meses antes de su muerte. Brook y su equipo de dirección compuesto por Marie-Hélène Estienne, encargada de la adaptación, y el compositor Franck Karwczyk, declaran: «Proponemos una flauta mágica, ligera, efervescente, en la que la intimidad con los intérpretes permita aflorar la ternura y la profundidad de la partitura. [...] Vemos a Mozart viniendo hacia nosotros con una sonrisa malvada, preparado para hacernos trucos, para pillarnos desprevenidos. Nos mantenemos impassibles ante él, con el mismo descaro que esconde un profundo amor y respeto por las cualidades esenciales que revela» (*apud* Festival de Otoño, 2011). Y en la nota de prensa con motivo de su estreno en Madrid, se puede leer lo siguiente: «Esta será una *Flauta mágica* lejos de toda expectación. La vasta colección de efectos escénicos y el fuerte y solemne simbolismo se dejan fuera. En su lugar, el público encontrará un Mozart rodeado por un equipo de cantantes que reúnen de manera equitativa juventud y talento, preparados, como el compositor, para improvisar, transportar, explorar nuevos colores, hacer malabarismos con las formas. Nosotros proponemos una flauta suave y efervescente, donde la intimidad con los intérpretes permitirá la ternura y la profundidad que ofrece la partitura». En el mismo folleto, puede encontrarse la siguiente descripción de su puesta en escena, en donde se resalta, una vez más, los elementos minimalistas.

Reveladora, desmitificadora y próxima. [...] Como en sus anteriores aproximaciones, Peter Brook libera a esta ópera de las convenciones del género. En el escenario, purificado de todo lo accesorio, hay una alfombra, unos tallos de bambú, un piano y unos actores descalzos que cantan en alemán e interpretan el texto en francés. Porque esta es, en palabras de su director, una *Flauta mágica* «lejos de lo esperado, desprovista de la gran armadura de efectos escénicos y el solemne y pesado simbolismo. En su lugar, el público encontrará a un joven Mozart rodeado de un igualmente joven y talentoso reparto de cantantes y músicos preparados, como el compositor, para improvisar, transponer, explorar nuevos colores y hacer malabarismos con las formas».

Brook justifica la falta de efectos escénicos y el rechazo a la espectacularidad que la ópera de Mozart parece requerir o exigir:

Cada elección que hago está dictada más por una corazonada sin forma que por una lógica estricta. Con *La flauta mágica* siempre he sentido que había algo de verdadera calidad sumergido en cosas que eran ajenas a su autor. El libretista Schikaneder quería, obviamente, un gran espectáculo, popular, divertido y con un montón de efectos escénicos. Pero tanto él como Mozart eran ambos masones en un momento donde este movimiento era considerado como una amenaza por el Archiduque, así que trataron de crear una ópera que fuera casi una prueba iniciática de aspecto espiritual. Mozart tenía la intuición de que había algo más fino y más puro en la vida más allá de lo material y lo cotidiano¹.

Peter Brook

No faltan en el mundo de la ópera grandes puestas en escena sobre espacios diseñados para tal fin, en un intento constante de mantener en pie una tradición que parece indestructible, al igual que los edificios que las albergan. Desde esta perspectiva, la ópera de Brook parece ser, de nuevo, un acontecimiento revolucionario dentro del género, o cuanto menos, inusual. Tampoco existe una gran orquesta en la propuesta del director; la música es sostenida solamente por un solo piano. Brook explica:

Cada vez que un director y un diseñador se enfrentan con este trabajo, se preguntan: ¿Cómo lo hacemos? Algunos van por la ruta del barroco, otros dicen, vamos a hacerlo con imágenes de vídeo. Pero la pregunta siempre es, ¿qué va a parecer? Hay otra aproximación que comienza con el oído y no con los ojos. Los cantantes también se acercan de forma diferente. No están preocupados de como sus voces pueden superar a la orquesta, sino de organizar el modo de encajar con ella, para ofrecer el carácter y la situación del momento².

Peter Brook

En cuanto a la adaptación del original, como ya ha ocurrido en otras ocasiones:

Peter Brook ha insistido siempre en resaltar los valores teatrales del arte lírico, adaptando libremente los libretos y estructuras operísticas si con ello se veía beneficiado su concepto humanista. [...] No engaña a nadie, y para dejarlo claro cambia ligeramente los títulos. Así, [...] *Carmen*, *Pelléas y Melisande* y *La flauta mágica* se han transformado en *La tragedia de Carmen*, *Impresiones de Pelléas* y *Una flauta mágica*. Son detalles pequeños, pero en modo alguno

1. Every choice I've ever made has been dictated by a formless hunch rather than by strict logic. With *A Magic Flute* I've always felt that there was a work of real quality that has been submerged through no fault of the composer. The librettist, Schikaneder, obviously wanted a big, fun popular show with plenty of scenic effects. But he and Mozart were both freemasons and, at a time when the movement was regarded by the Archduke as a potentially subversive political threat, sought to create an opera that is about spiritual trial and initiation. For Mozart, freemasonry represented his intuition that there was something finer and purer in life beyond the material and the everyday (Billington, 2011).

2. Every time a director and designer confront this work, they ask themselves, "How shall we do it?" Some go down the baroque route. Others say, "Let's do it with video." But the question is always, "What is it going to look like?" There is another approach, however, which is starting with the ear rather than the eye. The singers also approach it differently. They're not worried about how to control their voices to get over the orchestra. Take the moment when Tamino sings his very first aria to Pamina's portrait. We take a shortcut to what is heavy and complicated in the opera by cutting out the Queen of the Night's three women and by focusing on Tamino's spiritual awakening. Conventionally, the singer feels "this is where I begin to sing a very famous aria," and attacks it bang on. But here he begins the aria very quietly and there's a breathless hush as the audience listens to what he is singing and realizes the aria arises out of character and situation (*ib.*).

insignificantes. [...] Desaparecen las damas de la Reina de la Noche, el trío de muchachos y los hombres armados, siendo sustituida la orquesta por un acompañamiento pianístico. En la transformación de Brook, Franck Krawczyk y Marie-Hélène Estienne del libreto original de Schikaneder se realza el carácter de cuento moral de la historia y se dejan en segundo plano las indicaciones masónicas.

Juan Ángel Vela del Campo (2011)

Una ópera, en definitiva, cuya puesta en escena resalta por su sencillez y que cuenta de nuevo con un reparto de intérpretes de distintas nacionalidades que cantan en alemán y hablan en francés, destacando así el aspecto multicultural del que hace gala los espectáculos del director inglés: «La realización teatral es sencilla e imaginativa, con los elementos [...] administrados con precisión: el espacio casi vacío —únicamente unos palos—, el valor emocional del actor —cantantes y figurantes actúan descalzos—, la sencillez como filosofía. Los actores, todos ellos de color, llevan el peso de la trama. La ópera se canta en alemán y los diálogos hablados son en francés» (Vela del Campo, 2011).

29 de abril de 2014

THE VALLEY OF ASTONISHMENT

Sin estrenar

Basado en un fragmento de la obra *La conferencia de los pájaros*
del poeta sufí Al-Din Altar
París: Théâtre des Bouffes du Nord

Producción de CICT / Théâtre des Bouffes du Nord
Coproducción de Theater for a New Audience, Nueva York ;
Les Théâtres de la Ville de Luxemburgo, Coproductores asociados:
Théâtre d'Arras, scène conventionnée Musique et Théâtre; Théâtre du Gymnase,
Marsella; Warwick Arts Center; Holland Festival, Ámsterdam; Attiki Cultural Society,
Atenas ; Musikfest, Bremen; CIRT; Young Vic Theatre, Londres
(en curso)

Puesta en escena: Peter Brook y Marie-Hélène Estienne / Iluminación: Philippe Vialatte

REPARTO

Kathryn Hunter / Marcello Magni / Jared Mcneill

MÚSICOS

Raphaël Chambouvet / Toshi Tsuchitori

Le théâtre est là pour nous étonner et il doit réunir deux éléments opposés —le familier et l'extraordinaire. Dans *L'homme qui*, notre première aventure à l'intérieur des cerveaux de malades neurologiques —qui dans le passé étaient souvent relégués au rang de fous— nous avons trouvé en face de nous des êtres humains comme nous dont le comportement, à cause de la maladie, devenait imprévisible. C'était souvent pénible, parfois très comique et toujours émouvant —ils étaient nous, nous étions eux. Aujourd'hui nous voulons explorer à nouveau le cerveau, mais cette fois le spectateur va se trouver confronté à des individus chez qui la musique, la couleur, le goût, les images, la mémoire leur font vivre des expériences d'une telle intensité qu'ils passent d'un moment à l'autre du paradis à l'enfer. Dans le grand poème persan de Farid Al-Din Attar *La Conférence des Oiseaux*, trente oiseaux doivent terminer leur recherche en parcourant sept vallées toutes plus difficiles les unes que les autres à traverser. Cette fois, en entrant dans les monts et vallées du cerveau humain, nous nous trouvons dans la sixième vallée, celle de l'étonnement. Nos pieds avancent solidement sur terre mais à chaque pas nous pé- nétrons dans l'inconnu.

Peter Brook

10. CONCLUSIONES

El presente trabajo de investigación pone de manifiesto cuáles son los motivos que llevan al director Peter Brook a plantearse su posición en el mundo de las artes escénicas de su tiempo y cuáles son las estrategias que pone en marcha para llevar a cabo sus objetivos de renovación. El planteamiento de una crisis del teatro y su estancamiento en un «teatro mortal» obligan al director Peter Brook a emprender un viaje en busca de la esencia del teatro y sus raíces olvidadas en los mitos y las costumbres de culturas primitivas. Para llevar a cabo esta labor, y tras una larga y exitosa trayectoria como director de escena, crea una compañía internacional y un «Centro de Investigación Teatral», que le permiten realizar procesos de investigación alejados de la escena convencional. Movidado por sus inquietudes, el director hace posible una experiencia sin precedentes en el mundo del teatro, que tiene como objetivo analizar los aspectos que subyacen a las culturas, abandonando de manera provisional los sistemas habituales de entendimiento, para poder averiguar cuáles son los impulsos que promueven un intercambio profundo y verdadero entre las personas. Así, Brook y su compañía viajan a África y otros continentes, al encuentro de pueblos que conservan aún intacto el sentido de una cultura ancestral no contaminada por los procesos de modernización occidentales, regresando posteriormente a su base de operaciones, el Bouffes du Nord, que es sede, a partir de ese momento, de su labor e investigación artísticas, al tiempo que el espacio donde el director crea, produce y muestra sus puestas en escena.

En contraposición al «teatro mortal», Brook aspira a un teatro vivo, un «teatro inmediato», que es el que permite un verdadero intercambio entre personas más allá de sus diferencias culturales. Para ello, opta por la recuperación de los aspectos rituales de un «teatro sagrado», **que tiene como misión proporcionar una experiencia comunitaria**, trascendente y suprasensible, en combinación con la ligereza y superficialidad de un «teatro tosco», en el que la risa y el contacto con lo terrenal compensan la seriedad del rito. Tal experiencia solo es plenamente aprehensible si los participantes de la ceremonia teatral alcanzan un nivel de conciencia distinto al habitual. Brook despoja a la ceremonia de todo lo prescindible para llegar a lo esencial, un «vacío» **que llena el actor, con los mínimos elementos necesarios para comunicar y compartir con el espectador la experiencia mágica de la representación teatral**. Brook busca, a través del teatro, una experiencia que

trascienda lo cotidiano, lo espectacular, y permita alcanzar un punto de comunión a un colectivo de personas que se reúnen en un espacio determinado para tal fin.

Para lograr sus objetivos, y movido por los motivos expuestos, Brook pone en marcha un sistema de estrategias teóricas a partir de un arduo proceso de exploración, mediante el que investiga la naturaleza del actor, su relación con la creación dramática y el desarrollo de su profesión, la importancia del tiempo y el espacio escénicos, el uso de determinados objetos como materiales de la puesta en escena (máscaras y otros accesorios), el uso de la palabra y, muy especialmente, la relación entre actores y espectadores, en un intento de superar la barrera que los separa durante la representación teatral.

Brook desde sus inicios mantiene una actitud iconoclasta nacida de un espíritu rebelde e inconformista que ya nunca abandona —hay que recordar que sus dos primeras producciones, *Doctor Faustus* y *The Infernal Machine*, son claramente reacciones en contra de las actividades artísticas de su universidad. A partir de entonces, una de sus grandes aportaciones al mundo de la escena consiste en cuestionar y revolucionar, al menos formalmente, los modos convencionales de las puestas en escena en los que ha quedado estancado el teatro inglés posterior a la Segunda Guerra Mundial, destruyendo sus principios acomodados y sus fórmulas anticuadas, al vislumbrar que otro teatro es posible. Más adelante, su teatro acaba bebiendo de las fuentes de múltiples culturas e imaginarios, pero sería erróneo decir que su estilo pertenece a alguno de ellos. Aquí Brook es, a lo largo de su carrera, perfectamente coherente con lo que pretende. Crece bajo las premisas y tradiciones del teatro occidental más convencional, pero decide después convertirse en un ciudadano del mundo para abrir su mirada y encontrar su propio camino. No obstante, no es menos cierto que un estudiado pragmatismo le permite combinar de manera inteligente sus inquietudes revolucionarias con el grado de complacencia necesario para mantener una posición de privilegio dentro del *status quo* de la profesión teatral.

Por otro lado, aunque el director disimula sus vínculos con los movimientos de la vanguardia artística, estimulando su propia creatividad y la de sus actores, la mediación histórica permite demostrar que sus experimentos se insertan en las corrientes de muchas de estas tendencias de vanguardia del siglo xx. De naturaleza esquiva, ya desde muy joven Brook desarrolla una asombrosa habilidad para combinar distintos aspectos de la práctica escénica, en un fabuloso sincretismo que ciertamente no es fácil de situar y analizar. El estudioso puede pensar que, en cada intento que realiza el director por encontrar nuevos modos de comunicación, más tarde o más temprano sus composiciones formales remiten a lugares reconocibles en los que queda atrapado el nuevo lenguaje utilizado. No obstante, Brook parece resolver esta inevitable consecuencia, insistiendo en que el teatro es un arte que no es reducible a sus aspectos formales, sino a la esencia de un sentimiento que surge de y en la experiencia de un intento de comunicación verdadera. Si el intento de comunicación es verdadero, entonces la forma es viva y verdadera. El teatro es un arte que consiste, en opinión de Brook, en un encuentro humano efímero cuya intención es, en último término, el hallazgo de una experiencia trascendente irreductible e inaprensi-

ble. Y plantea que una empresa de tal naturaleza solo puede llevarse a cabo al amparo de una compañía teatral compuesta por seres humanos provenientes de diferentes culturas y distintas nacionalidades, donde el grupo es más importante que el individuo actor.

Existe una controversia en torno al lugar en el que situar el trabajo de Brook, atendiendo a los resultados de su práctica escénica y en relación a sus reflexiones teóricas. El gran crítico Kenneth Tynan afirmó en una ocasión: «No creo que el mundo necesite sus teorías, pero el teatro inglés, en su intento de ser un gran teatro, necesita sus instintos» (*apud* Trostle Jones, 1985: 205). No obstante, estas declaraciones tienen lugar en un momento en el que Brook estrenaba sus espectáculos en la cartelera inglesa, algo que deja de suceder, como se sabe, cuando decide emprender el vuelo hacia continentes perdidos, en un trabajo de investigación muy cercano a la antropología teatral. Esto sitúa a Brook fuera de la sospecha de haberse dejado seducir por el éxito de un teatro meramente comercial, deslumbrante y complaciente. Pero no rebate la crítica que desde algunos sectores se le hace de que, en la búsqueda de la esencia de la comunicación humana emprendida por el director, se echa de menos el compromiso político, que sin duda habría sido necesario en un momento histórico concreto y habría tenido repercusiones importantes en el teatro de la época. En su intento de refinar la sensibilidad y los instintos de sus actores en relación con los espectadores (Brook afirma: *everything in the theatre is a meeting*), y en su búsqueda de una intuición sin forma (*formless hunch*), Brook olvida mantener una actitud revolucionaria, en el sentido de una crítica y una implicación permanentes con los problemas reales del día a día, que aspiren a una transformación social real en las políticas que regulan la convivencia de las personas, más allá de sus necesidades espirituales.

Una posible respuesta a esta cuestión se encuentra dentro del marco del análisis de *motivos y estrategias* realizado en este trabajo. Existe, como se sabe, la necesidad en Brook de la búsqueda de un lenguaje universal, con el que trata de construir un teatro accesible a un amplio número de espectadores, independientemente de su posición social o idiosincrasia cultural, que se basa en una idealización globalizadora de la puesta en escena. Como afirma Patrice Pavis:

La búsqueda de Brook por fundar una lengua universal del teatro, un arte accesible para todos, no desemboca en una producción y una lectura universal de los signos, sino, tal vez, como señala Vitez [en *Écrits sur le théâtre* (1995)], en lo *translingüístico*, un esperanto sonoro, visual y gestual, que ofrece la ilusión de la comprensión general más allá de las lenguas y de las culturas particulares. Ilusión que con frecuencia se traduce a veces por una idealización universalizadora de las culturas (el esencialismo *brookiano*, al que, injustamente, tanto se le ha reprochado), y a veces, por el contrario, por un elogio indiferenciado de la diferencia, conduciendo, en ocasiones, al comunitarismo sectario. La crisis de lo intercultural, su incapacidad por situar las culturas a la vez en su especificidad local y en su humanidad universal no facilita la tarea de los artistas multiculturales.

Por un lado, existe un director revolucionario, que busca la ruptura definitiva del espacio de la representación basado en un teatro de dos salas con su marcada diferencia, en una tendencia que se encuentra acorde con los lenguajes artísticos de un *yo transindividual*, generado por una vanguardia artística, que rechaza la puesta en escena de una obra de arte basada únicamente en sus aspectos formales, a la que se atribuyen propiedades admirables y extraordinarias. Y, de manera contradictoria, por otro lado, existe un director que apuesta por la realización de puestas en escena convencionales, impregnadas de una tradición de la que parece intentar deshacerse, dando lugar a espectáculos superficiales; un director de escena al uso, cuya labor se basa en la producción de espectáculos comerciales, que hacen las delicias de un público burgués, que ve en el producto teatral un objeto de puro entretenimiento.

Todas estas cuestiones colocan a Brook, según la crítica más generalizada, en un lugar extraño, difícil de ubicar dentro de los presupuestos históricos de un movimiento artístico concreto, algo con lo que seguramente se encuentra satisfecho el director, reacio como es a todo encasillamiento. Detrás de tal dificultad para situar a Brook dentro de la historia del arte escénico, se encuentra la limitación de una crítica convencional, empeñada en encajar al director en los parámetros de unos géneros obsoletos. La dificultad de esta extraña contradicción planteada, entre un director comercial, mediático y complaciente; y un director radical y revolucionario, que apuesta por un teatro comprometido, se resuelve al descubrir que la propia contradicción ofrece una explicación, mediante el análisis de los *motivos* en Brook. En concordancia con los planteamientos de Ángel Berenguer, se puede afirmar que los *motivos* en Brook son la reacción a un entorno determinado. Brook se niega a adoptar soluciones convencionales como estrategias de su *yo individual*, como se puede comprobar en la «mediación estética» expuesta, pero sus estrategias van a estar impregnadas, inevitablemente, de las «visiones del mundo» que el *yo transindividual*, como síntoma de una época, da como válidas en un entorno cambiante e inestable. Ante tal inestabilidad, ya no sirven soluciones a largo plazo, basadas en programas artísticos que garanticen soluciones estéticas efectivas y duraderas. Al igual que el *yo* responde al *entorno* con nuevas soluciones, la recepción que realiza el estudioso desde el *entorno* al *yo* del artista, a la hora de desentrañar su obra, no puede basarse ya en sistemas de análisis que rebotan inofensivos contra las nuevas respuestas de unos artistas, cuyas estrategias han sido radicalmente modificadas por el nuevo *entorno*. Las mutaciones que sufre la contemporaneidad, a partir de la implementación de los valores de *libertad, igualdad y fraternidad*, impiden ya desde entonces poder hallar verdades absolutas. Brook encaja perfectamente en este diagnóstico. Al desentrañar sus *motivos*, estos nos muestran la incapacidad del director para desarrollar un sistema basado en soluciones definitivas, o establecer estrategias fieles a un credo determinado de acción. A través del *yo transindividual*, el *yo individual* de Brook, en busca de la autenticidad requerida, elabora unas estrategias a partir de la cadena de motivos, que le permiten combinar un hacer ecléctico por un lado, al tiempo que verdadero y comprometido por

el otro. Se observa, por tanto, cómo la dificultad para ubicar la obra de Brook, que lleva a oscilar entre posturas extremas, atribuyéndole, por un lado, un esencialismo ingenuo y una falta de compromiso político (Innes, Hunt y Reeves, Greves, Here); y por otro lado, ensalzándolo de forma indiferenciada hasta la mistificación exagerada de su figura como director de escena (Kustow, Banu y, en mayor medida, los medios de comunicación), se esclarece cuando se desvela que los motivos de Brook generan unas estrategias que le permiten operar tranquilamente entre estos dos polos, que aparecen como incompatibles para la crítica convencional, pero que son los comportamientos coherentes con los que el director reacciona ante el *entorno* cambiante de una modernidad, devenida ya en la caótica e inaprensible postmodernidad de nuestros días, en la que Brook sigue trabajando. La práctica escénica de Brook trata de insertar en el teatro convencional el compromiso y la verdad del teatro de las «élites», cuya búsqueda desmonta las falacias de un teatro acomodado y mortal, pero tiene el peligro de convertirse en marginal, al no desbancar y transformar de manera clara aquello contra lo que se rebela. Y es justo aquí donde se sitúa el intento de Brook: trata de traer lo profundo a la superficie, para conseguir una transformación del teatro que no implique una separación de la comunidad a la que pertenece. Aquí se encuentra en Brook la reconciliación entre una actitud mística y un compromiso político: una experiencia trascendente y extraordinaria es necesaria para el ser humano y no puede estar separada de los conflictos que lo afectan como sujeto político y social. Brook desarrolla un proyecto que se nutre de los problemas y anhelos intrínsecos a todo ser humano. En su intento de trascendencia, surge una experiencia satisfactoria; aun sabiendo que siempre será escurridiza, la lucha por conseguirla es la razón de una búsqueda permanente que no debe estancarse en soluciones provisionales. Y es de esta manera como quedan definidos los objetivos, dentro del contexto de sus reflexiones teóricas, con las que explora el campo del trabajo práctico y cómo este recíprocamente afianza los principios que se inscriben en una metodología que justifica sus acciones, sus decisiones y que son, en definitiva, los fundamentos en los que se apoya la realización de sus puestas en escena.

Sus características e intereses como director, que conllevan una mezcla de intuición e imaginación, y de gran experiencia y sentido común, han impedido a Brook la elaboración de una teoría radical que rompiera con las formas del viejo teatro. Es cierto, como se ha mostrado de manera reiterada durante este trabajo, que Brook se ha negado sistemáticamente a ello; sin embargo, una de las cuestiones que se plantea este estudio es si no puede, a partir de las opiniones y reflexiones que el mismo Brook ha volcado en libros, artículos y otros medios, extraerse un verdadero sistema teórico. Como ya se apuntaba en la introducción, Brook nunca ha dejado de combinar su labor práctica con una labor reflexiva y teórica sobre el arte escénico, que ha ido desarrollando a través de incisivos artículos en periódicos y revistas, en entrevistas concedidas a un sinnúmero de periodistas y en conferencias impartidas en sus viajes alrededor del mundo. Este material se ha ido recopilando en múltiples publicaciones a lo largo de los años, siendo una de las más importantes

el libro *The Empty Space* (1968), convertido ya en un clásico manual de consulta y estudio. Toda esta labor, sin embargo, nunca ha tenido como objetivo para Brook sentar las bases de una metodología que diera como resultado una forma o método *brookiano*, con el que afrontar el hecho escénico; tampoco ha estado interesado el director en que sus reflexiones teóricas se usaran como modelo pedagógico para la enseñanza del arte dramático. Brook se enfrenta a las distintas teorías de las artes escénicas y sus lenguajes estéticos desde la negación o desde un acto de despojamiento y aniquilación. Es decir, niega o reduce a lo esencial todo vínculo directo con cualquiera de los sistemas creados por otros artistas con anterioridad o en paralelo a su labor. Se vio también en la introducción cómo Brook afirmaba que la práctica siempre debe preceder a la teoría, y que nunca se debe utilizar la teoría como un manual de instrucciones. Su labor reflexiva y teórica no tiene, entonces, otro sentido que compartir la experiencia que ha vivido junto a otros seres humanos. Se podría deducir que Brook tiene la intención de que su historia pueda ser escuchada como si de un relato se tratase, sin intención de difundir ninguna doctrina u ofrecer ninguna verdad, en todo caso con la humilde intención de proporcionar una experiencia que invite a observar el mundo con ojos nuevos y de la que el lector extraiga sus propias conclusiones. Como los viejos narradores de antaño, Brook nos transmite su propia sabiduría, que ha obtenido a partir de una práctica, como apoyo para el aprendizaje de nuestro propio camino. Se podría arriesgar, por tanto, la siguiente reflexión: toda su labor teórica es un gran relato biográfico en el que Brook plasma simplemente las huellas de su experiencia. No obstante, aun sin negar lo anterior, se puede observar que, más allá del testimonio, tras este apasionante relato, se esconde toda una metodología de trabajo. Ya sea consciente o inconsciente, al despojar el relato de sus anécdotas, se halla toda una teoría que, ordenada bajo la perspectiva y la estructura del presente trabajo, se pone de manifiesto y que constituye los fundamentos de la puesta en escena de una práctica artística en la que claramente el director se afirma. ¿Puede decirse entonces que existe un método, una metodología *brookiana*? Sin la intención de emitir una sentencia definitiva, este estudio muestra que existe tal modo o método *brookiano* de hacer teatro. Un lugar a donde el director llega y en el que se establece, cuando decide ser fiel a un modo de proceder que tiene como principio negar toda fidelidad. En realidad, es el fruto de una búsqueda personal, por supuesto, de su propia búsqueda. Al igual que Brook, el autor de este trabajo no cree que estos *Fundamentos para la puesta en escena en el teatro de Peter Brook* puedan servir como manual de instrucciones con el que fabricar productos *brookianos*. Intento que claramente supondría un grave error, y que, como el propio Brook diría, llevaría, sin duda, a la creación de un «teatro mortal». No obstante, despejan la maleza de un campo sin roturar, permitiendo que se pueda ver más claro el lugar por el que se transita, y que no es otro que la senda de una práctica que ha ido adquiriendo los contornos de una forma definida y claramente reconocible: las puestas en escena del director.

El hecho de que la elaboración de unos fundamentos teóricos no forme parte de los objetivos del director sitúa a Brook inevitablemente en una paradoja, debido a la

contradicción contenida en esta afirmación: es inevitable criticar la teoría a través de la elaboración de una teoría, pero resulta sorprendentemente contradictorio ver cómo esta actitud genera inevitablemente una nueva teoría. Tal paradoja se hace evidente al ver que uno de los objetivos del trabajo de Brook consiste en la búsqueda permanente de lo que él mismo ha denominado un «no estilo» teatral o, para ser más concretos, un «supraestilo» (*superstyle*) (Croyden, 2003a: 107). Brook ha insistido siempre en permanecer en una incesante indagación que anima su teatro, creando un círculo en movimiento que se actualiza permanentemente. El objetivo es no estancarse en un estilo determinado, ya que esto significaría la muerte del teatro, en el sentido que le da el director (Brook, 1968a). Nos encontramos ante la negación de toda técnica, es decir, ante una «no técnica», planteamiento que desemboca en una aporía —«Enunciado que expresa o que contiene una inviabilidad de orden racional» (DRAE)—, estrategia que despliega una indeterminación que parece conducir a una parte de ninguna parte. Se deduce entonces que escapar a toda objetivación se transforma en un fin en sí mismo, como medio para llevar a cabo una búsqueda práctica y permanente, que tiene como meta hacer aparecer un supuesto «mundo invisible», que solo surge en circunstancias y situaciones especiales donde el cuerpo y la mente logran trascender el nivel de conciencia y atención cotidianos.

Esta opción de emprender el camino de una «vía negativa» —que implica la noción de «grado cero» del teatro sobre un «espacio vacío»— la realiza Brook a través de un *acto negativo* o *acto puro* (Žižek, 2004: 59-67). Brook, motivado por una intención positiva, que es solucionar la crisis en la que se encuentra sumido el teatro contemporáneo debido a la crisis de la cultura, dice «no» a un determinado orden establecido. Brook se afirma, por tanto, en dicho «acto negativo»: para su propósito, da la espalda a lo establecido. Hay que añadir que dicha afirmación no puede asociarse a la aparición de una nueva metodología, ya que esto traicionaría sus propios postulados; no hay lugar para una sistematización *a posteriori*, ya que esto significaría un fracaso. El impulso que moviliza a Brook consiste precisamente en la proclamación de una independencia. Empero, al proclamar dicha independencia, que precede al «acto negativo», de manera inevitable el acto adquiere una existencia positiva, que se pone en evidencia al expresar Brook de manera gráfica su experiencia en un relato que afirma una teoría y que tiene sus consecuencias: la elaboración, a su pesar, de una metodología o sistema de trabajo. Brook adquiere claramente un riesgo cuando decide desvincularse de lo que ya ha sido proclamado como una verdad, pero al tiempo que realiza este acto, marca las huellas de su propio fracaso en el empeño artístico de encontrar una libertad olvidada, bloqueada en las formas muertas de todo «teatro mortal». Brook toma un punto de referencia cuando se afirma en representar su actividad a través de un movimiento circular que tiende a no estancarse, garantizando frescura a las formas de un «teatro inmediato», que no se vincula ya con ninguna forma predeterminada; sin embargo, en este intento de despojarse, de desasirse del sostén simbólico de una cultura contaminada, cae en aquello que precisamente quería evitar. Brook se libera, busca y se adhiere

a un no adherirse que se afianza y afirma, otorgando un valor positivo a la búsqueda emprendida: encontrar el impulso común que anima la comunicación humana y lograr la aparición de un «mundo invisible», que se convierte en punto de unión donde una comunidad establece un vínculo y una experiencia trascendente. Brook atribuye a dicho mundo invisible una existencia que se hace presente a través del artificio escénico; un objetivo escurridizo, cuyo valor es intrínseco al intento de su realización. El impulso se mantiene activo al querer alcanzar lo invisible. Su procedimiento sistemático se fundamenta en el objetivo de alcanzar un absoluto que trascienda los aspectos teatrales, sosteniendo la actividad basándose en una especie de fracaso alentador. Recordemos que ya Beckett (autor al que Brook admira) concebía el arte como fracaso: un intento, el de su literatura, que no alberga ninguna esperanza de éxito, pero que es en sí misma la esperanza. El propio acto de escribir es para Beckett la salvación, aunque esta acción siempre fracase en su intento. Como el propio Beckett diría en *Worstward Ho* (1983): «inténtalo de nuevo, fracasa de nuevo, pero fracasa mejor». Es la misma acción la que provoca el movimiento, evita el estancamiento y otorga sentido al acto; es la acción la que le ofrece su valor positivo y la que, paradójicamente, contradice el origen de su intención: no fracasar. El fracaso en Brook consiste en que finalmente construye un orden simbólico que da sentido a su actividad, que dicta o regula la acción, que guía el camino y que «fundamenta» y justifica su práctica escénica. La acción que responde al intento de hacer aparecer el «mundo invisible» mantiene activa una búsqueda eterna y permanente afianzada en la indeterminación de su contenido; tiene la displicencia de ser difícilmente alcanzable, pero basa su ilusión en el hecho de que es posible su aparición, aunque solo sea por un instante, durante el transcurso de la ceremonia teatral.

La pretensión de Brook de renunciar a los lazos simbólicos se puede calificar como un «suicidio simbólico» (Zizek, 2004), que despoja de identidad y libera al que Brook denomina el «falso yo». El suicidio simbólico excluye al sujeto del propio circuito intersubjetivo, le excluye de su relación con la realidad simbólica que lo rodea. El sujeto se sustrae a un «punto cero». Brook habla así de un actor despojado de todas sus máscaras, de todos aquellos aspectos de su personalidad que le impiden llegar a su verdadero yo. Es decir, el actor logra situarse en un punto (neutro), en el que su personalidad cobra verdadero sentido. Brook despoja a su vez el espacio escénico de todos sus elementos representativos; su propuesta es, como se sabe, un «espacio vacío», un lugar neutro, un espacio cero. El propósito es conseguir una libertad escénica pura: un actor y un espacio puros, guiados por un director que se despoja también de ideas preconcebidas. En definitiva, un teatro puro que busca ofrecer un intercambio verdadero. Espacio, actor y director se convierten así en una fuerza que, a través del acto de la creación, ofrece un artificio siempre renovado. Ellos sufrirán el acto de la creación como un proceso de eliminación, pasarán a través de él, más que construirlo o fabricarlo. Serán aniquilados momentáneamente, para renacer después en la forma provisional surgida de tal acto: un eclipse temporal que anula las certezas, oscurece el mundo y se abre a un nuevo amanecer. Lo que Brook propone, a

través de un actor y un espacio vacíos, coloca la dirección escénica y la puesta en escena en el límite de los convencionalismos. Suspende dichos convencionalismos para lograr ir más allá. «La grandeza de un acto depende estrictamente del lugar desde el cual se lleva a cabo» (Zizek, 2004: 63). Es el intento de un acto en sentido estricto (*ib.*). No puede prever sus consecuencias, no puede vaticinar el resultado al que se enfrenta. En este sentido, Brook realiza una retirada; destruye el espacio, al actor y al director, en una huida del denominado «teatro mortal». Una retirada momentánea hasta llegar a lo que Hegel llama «negatividad abstracta» (*Rel/Realphilosophie* 1805/1806), una retirada hacia la noche del mundo (Zizek, 2004: 69). Pero, al igual que Hegel, Brook toma esto solamente como un momento transitorio, negado, cancelado (*aufgehoben*), superado posteriormente por la aparición de las formas de un teatro vivo: un «teatro inmediato». Brook justifica su acto, argumentando que la cultura contaminada es el reino de lo muerto sobre lo vivo. Este reino de lo muerto es aquello que ha quedado cosificado en el hecho teatral del «teatro mortal». Este reino de lo muerto una vez estuvo vivo o, dicho de otra manera, una vez tuvo un sentido. Para Brook, el problema del artificio cultural es que olvida la fuente de la que manó, su sentido primigenio. El teatro se vuelve mortal por esta razón, es un teatro de símbolos muertos y es aquí donde Brook se revela e inicia una búsqueda en los orígenes, con la esperanza de renovar dicho teatro mortal en un nuevo teatro vivo e inmediato.

Es difícil saber finalmente si el objetivo de Brook por alcanzar una experiencia trascendente se logra en las puestas en escena de sus espectáculos teatrales. Este hecho no puede ser corroborado por ser subjetivo. Solo puede compartirse a través del testimonio de dicha experiencia subjetiva. Lo que sí parece efectivo es otorgarle valor a través del enunciado de su intención. La posibilidad de tal experiencia trascendente se encuentra latente y tiene valor en sí misma; el valor lo adquiere a través de un acto de fe, por el que se da como real la posibilidad de que dicha experiencia trascendente ocurra. Es necesaria una predisposición. Brook realiza una declaración de intenciones. Tal intención, al provenir de una persona a la que se otorga un *status*, adquiere un valor concreto que predispone al espectador a la experiencia. Es aquí donde la actitud de Brook se vincula con la figura del gurú. No podemos olvidar la multitud de sobrenombres con los que se ha bautizado al director: el Gurú, el Ogro, el Monstruo, el Buda, el Sabio, el Rey de los *Trolls* (*the Guru, the Ogre, the Monster, the Buddha, the Gnome, King of the Trolls*, Heilpern, 1999: 18), lo que demuestra la influencia y el poder que el director tiene sobre el medio teatral, más allá de lo demostrable de sus afirmaciones. A este respecto, el filósofo esloveno Slavoj Zizek (2004: 127) explica que las palabras del apóstol son verdaderas porque han sido pronunciadas por él, más allá de la validez de su discurso, ya que este no se mide por una lógica causal, una verdad científica o una apelación a lo ético, sino por un acto de fe que suspende todo lo anterior. Es una verdad que apela a lo trascendente e indemostrable. Por tanto, la relación que se establece entre el creyente y el apóstol siempre será paradójica, no directa. No se funda en nada, solo en la afirmación del gurú. Seguimos al gurú por propia voluntad, por una intuición o necesidad internas que apelan

a lo incomprensible. Entre el gurú y el discípulo se establece un vínculo indestructible que conecta la doctrina con la persona exigiendo, explícita o implícitamente, una fidelidad absoluta. Existe para Žižek una diferencia fundamental entre, por un lado, lo que denomina el amo socrático, que es el que se borra a sí mismo en pos del conocimiento transmitido; y, por otro lado, la figura del genio, el apóstol o, en este caso, el gurú con el que se ha identificado a Brook dentro del mundo del teatro a nivel mundial, que anula el conocimiento para ser el propio nombre el referente que aglutina tal o cual verdad. Su metodología se fundamenta entonces en unas certezas, por otra parte siempre provisionales, que descansan sobre una práctica escénica y una teoría inciertas, que evitan quedar fijadas en una verdad indestructible. Es esta pretensión la que crea al gurú Brook y al mito que lo rodea, lo que, como se ha podido observar, lo coloca en una posición en la que ya no necesita demostrar nada, puesto que su doctrina se fundamenta en la dimensión que adquieren los caracteres de su nombre y apellido, más que en los aciertos o desaciertos de su proyecto. Brook aparecería, en este sentido, como un verdadero maestro oriental que resuelve las paradojas que se le plantean a través de una especie de sabia ambigüedad que evita de continuo quedar atrapada en un discurso inamovible.

Por otro lado, acerca de la contradicción que toda teoría encierra, el filósofo alemán Theodor Adorno, habla en su *Teoría estética* (1970) de una «teoría paranoide». A través de este concepto, nos recuerda Adorno que no existe ninguna teoría que, como resultado de su constitución y en virtud de su compromiso de generar una estructura fija y coherente, no albergue, ya en su enunciado y de manera intrínseca, una reificación, desarrollando de esta manera rasgos paranoides («Perturbación mental fijada en una idea o en un orden de ideas», DRAE). Ahora bien, paradójicamente, esto es precisamente lo que la hace efectiva, sentencia Adorno. El concepto de idea fija (*idée fixe*) es un ingrediente de la teoría misma que permite crear una estructura de sentido. Sin embargo, puede ser la excusa perfecta para satisfacer una demanda de la sociedad mercantilista, construida sobre la base del miedo, que trata de insertar ideas fijas en las ideologías que regulan la «pseudocultura» de la sociedad de masas. La teoría, como se ve, es para Adorno una manía sistematizada que apunta a un principio único. Cuando alguien sostiene esta o aquella teoría, automáticamente adquiere una certeza que es inmune a una reflexión sobre sí misma. No obstante, si la verdad se definiera como lo absolutamente no paranoide, renunciando a cualquier intento de establecer un sistema teórico, estaría en constante lucha consigo misma, ya que en la práctica se encontraría con que es completamente incapaz de desarrollar una estructura de sentido. Por tanto, el alejamiento de la idea fija se convierte, al mismo tiempo, en un alejamiento del pensamiento, sacrificando la idea de verdad. En este sentido, la dialéctica entre ambas posturas se impone como solución. En un intento de escapar a la disyuntiva binaria, tal dialéctica realiza un esfuerzo por rescatar el valor que posee la teoría, pero sin entregarla al engaño.

La inevitable contradicción en la que permanentemente tiene que vivir toda teoría,

en su intento de obtener una verdad inaprensible, en su necesidad de organizar una práctica expuesta a lo contingente, se encuentra también en Brook: en cómo en su negativa de construir una teoría, un sistema de trabajo que organice su práctica, se ve forzado paradójicamente, a desarrollar todo un sistema teórico. Tal sistema teórico se encuentra inmerso en el relato de una historia cuyos principios fundamentales se sostienen en una idea fija que intenta encontrar una verdad. Y es esta verdad la que da sentido a su práctica y sobre la cual giran afianzados los fundamentos de sus puestas en escena. Para ofrecer una garantía que evite la aporía de los «hechos contradictorios» (Didi Huberman, 2007: 32), Brook se sustrae a un lugar de trascendencia donde la dualidad racional queda abolida. Su saber está basado en el hacer del cuerpo de los actores en la investigación de su práctica escénica. Se deduce, por tanto, que Brook practica una metodología experimental, que consiste en el «arte de generar hechos» (*ib.*) a través de una exploración práctica, y no en obtener certezas teóricas; y es desde esos hechos, provocados a través de los ejercicios propuestos, desde donde Brook realiza una reflexión. La cuestión es si esta reflexión en torno a sus experimentos no constituye en sí misma y a su pesar la elaboración de una teoría. Ya que los fundamentos teóricos son la interpretación de unos hechos provocados con el fin de descubrir alguna cosa, lo que es la base del método experimental, si entendemos este según la definición formulada por Claude Bernard, citado por el filósofo francés Didi Huberman (2007: 32): «Bernard escribe que el método experimental no es la simple observación, sino una observación “provocada”: ello quiere decir, en primer lugar, *el arte de generar hechos*; y, en segundo lugar, *el arte de sacar provecho* de ellos. La observación, en tanto que “puesta en acción”, se convierte en experiencia. Y, como dice Bernard, debemos aprender a creer únicamente en la experiencia, porque solo ella es ajena a cualquier doctrina».

En conclusión, el presente trabajo hace un análisis de los motivos y estrategias, y permite vislumbrar los posibles fundamentos de la puesta en escena en el teatro de Peter Brook, que pueden ayudar a clarificar sus posicionamientos artísticos y a entender los resultados de sus espectáculos teatrales. Sin embargo, se ha de insistir en el hecho de que no pretende emitir conclusiones definitivas. No está de más recordar de nuevo que la hipótesis de la que parte esta tesis está claramente alejada de las intenciones del director. Por lo tanto, es comprensible que pueda ser ajena al sentir del propio Brook, como puede serlo al de otros lectores que podrían hacer críticas que sería necesario escuchar y debatir. Con este trabajo se llena un vacío en el campo de la teoría teatral en español. Por un lado, porque el objetivo del presente estudio no ha sido abordado en otros trabajos sobre el autor. Por otro lado, porque Peter Brook es uno de los directores más importantes del mundo y el interés de su estudio dentro del ámbito de las artes escénicas se encuentra ampliamente justificado. Además, es posible que la figura de Peter Brook en España sea un tanto desconocida fuera de su *curriculum* oficial indiscutible, a veces un tanto mitificado. Este hecho ha quedado de alguna manera insertado en el discurso oficial de los círculos teatrales, contribuyendo significativamente a la construcción de la leyenda que

lleva su nombre⁴¹. Cuando en el espacio de la escena sale a relucir la figura del director Peter Brook, de manera generalizada se le otorga la significación de un TEATRO BIEN HECHO con mayúsculas: «Peter Brook es teatro de calidad». Como si esta relación fuera una consecuencia natural incuestionable, lo que anula de un plumazo los detalles de su historicidad, evitando la elaboración de una crítica rigurosa que trate (en su intento «paranoide») de hallar una verdad significativa.

41. El crítico teatral Javier Vallejo resume magistralmente dicha leyenda en un artículo titulado *La laboriosa búsqueda de la simplicidad*, publicado en el periódico *El País* (edición digital) el 5 de mayo de 2012: «Sus raíces rusas lo sitúan en el hilo de una saga de directores renovadores que arranca con Stanislavski, Meyerhold y Tairov, y culmina con Ariane Mnouchkine. Empezó haciendo teatro ilusionista, a la italiana, en Londres y en Stratford, convencido de que el universo real del público y el imaginario de la obra debían estar completamente separados. Pero después de haber dirigido a todo el firmamento británico, Laurence Olivier y John Gielgud incluidos, de haber estado al frente del Covent Garden (de donde lo echaron tras montar una *Salomé* con procaces diseños de Dalí, castrados convenientemente por el departamento de producción) y de haber alcanzado la cima del prestigio, Brook se sentía hondamente insatisfecho. Por un lado, Binkie Beaumont, el más inteligente productor del West End, le había hecho notar con elegancia que, por mucho que supiese sobre puesta en escena, no sabía gran cosa sobre el trabajo del actor. Por otro, el teatro inglés, instalado en una rutina comercial que obliga a estrenar siempre con un máximo de cuatro semanas de ensayos, imponía unos límites claros a su búsqueda artística.

Jean Genet le hizo ver que funciones como *El balcón* necesitarían un tiempo de cocción diez veces mayor. Por eso, cuando Peter Hall le ofreció compartir con él el mando de la Royal Shakespeare Company, aceptó a condición de tener a su cargo una unidad de investigación independiente. En la RSC optó por romper la separación entre escenario y platea, aprendió a renunciar al privilegio de formarse *a priori* una idea del espectáculo acabado y enunció las bases de una ética, donde el compromiso colectivo está por encima del deseo de expresión individual. Su búsqueda artística se impregnó de la misma búsqueda vital que le había llevado a zambullirse en el universo esotérico de Gurdijeff. Quería empezar desde cero, reaprenderlo todo, redescubrir el oficio paso a paso. Para ello cambió Londres, donde la experimentación despertaba recelos, por París. Allí creó el Centro Internacional de Investigación Teatral, financiado por tres fundaciones multimillonarias, y se pasó tres años explorando la presencia escénica y la voz con su *troupe* multiétnica, ablandando su pensamiento analítico y el de los actores con ejercicios grupales, y sin estrenar un solo espectáculo en todo ese tiempo.

A su primer público de esta etapa fue a buscarlo en las ruinas de Persépolis, en poblados de Nigeria y Malí, entre los tuaregs del desierto, los chicanos y los indios norteamericanos. Cualquier sitio le parecía bueno para actuar, siempre que no fuese un teatro, hasta que, de vuelta a París, buscando una sede estable, dio con Les Bouffes du Nord, olvidado coliseo decimonónico cuyas butacas, escenario, tapicería y oropeles habían sido pasto de las llamas veinte años atrás: un espacio en bruto con la proporción áurea, idóneo para el teatro esencial, de proximidad y cada vez más en cueros que Brook proponía. Con sus muros sin repintar, llenos de agujeros y de huellas del tiempo y de la catástrofe, amueblado con unas gradas espartanas, que mantienen al público en actitud activa alrededor de la escena (como en *The Globe*), el Bouffes es hoy un centro de peregrinación laica internacional que en España debería de servir de referencia para rehabilitaciones similares.

Conforme Brook producía nuevos espectáculos, su equipo técnico iba rastreando espacios singulares donde representarlos. Algunos de ellos fueron ganados para el teatro definitivamente: el Mercat de les Flors de Barcelona, la factoría Kampnagel de Hamburgo, el Gasómetro de Copenhague... Después de estrenar *Carmen* en estos lugares y *El Mahabharata*, su obra magna, en una cantera cerca de Aviñón, comenzó a elaborar montajes cada vez más sencillos: algunos de tema africano, como *Los y Tierno Bokar*; otros inspirados en casos clínicos investigados por los neurólogos Luria y Oliver Sacks, pero puestos en escena todos ellos sin apenas escenografía (conforme al principio del espacio vacío, que actualiza un concepto fundacional del teatro áureo y del isabelino) e interpretados por actores que, lejos de ser divos en la tradición romántica, son humildes médiums de algo que está por encima de ellos».

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

ABIRACHED, R. (1978) [1994]. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España. Trad. Borja Ortiz de Gondra.

ADLER, R. (1968, 13 de febrero). «Screen: "Tell Me Lies": Brook Troupe Makes Talk, Not War». *The New York Times*. Recuperado de <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9805EEDF1530E034B C4B52DFB4668383679EDE>

ADORNO, T. W. (1970) [2004]. *Teoría estética*. Madrid: Akal. Trad. Jorge Navarro.

AGAMBEN, G. (2009) [2011]. *Desnudez*. Barcelona: Anagrama. Trad. Mercedes Ruvituso, María Teresa D'Meza y Cristina Sardoy.

ALBA, C. Y LUIS M. G. (2009). *Motivos y estrategias. Estudios en honor del Dr. Ángel Berenguer*. Granada: Universidad de Granada.

ANIRBAN, D. (2004, 6 de junio). «The doctrine of Sphota». *Language in India*. Recuperado de <http://www.languageinindia.com/june2004/anirbansphota1.html>

ARELLANO, I. (2008) [1995]. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.

ARFUCH, L. (2003). *Cultura y crisis: intersecciones*. Buenos Aires: Argumentos.

ARGULLOL MURGADAS, R. (1995). La transversalidad expresiva. *Conferencia presentada en Escritura transversal: literatura y pensamiento*. Fundación Juan March, ciclo de conferencias, 20 de abril, Madrid.

_____ (2008). Montaigne: una meditación contra las verdades absolutas. *Conferencia presentada en Montaigne y su mundo*. Fundación Juan March, ciclo de conferencias, 11 de diciembre, Madrid.

ARISTÓTELES (2002). *Poética*. Valencia: Tilde. Colección Gorgona. Trad. Santiago Ibáñez Lluch.

ARTAUD, A. (1938) [1999]. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa. Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda.

ARTEZBLAI (2011, 19 de abril). «Un Molière de Honor para Peter Brook». *ArtezBlai*. Recuperado de <http://www.artezblai.com/artezblai/un-moliere-de-honor-para-peter-brook.html>

ASSISI, F. C. (2002). «Peter Brook's 'Death of Krishna' Is Radical Theater». *Indolink*. Recuperado de <http://www.indolink.com/displayArticleS.php?id=052404081722>

ASTRANA-MARÍN, L. (1957). *William Shakespeare. La vida y la muerte del rey Juan*. Madrid: Espasa.

AUMONT, J. (2001). *La estética hoy*. Madrid: Cátedra.

AYANZ, M. (2010, 10 de mayo). «Director en inglés suena como dictador». *La Razón*. Recuperado de <http://larazon.es/noticia/697-peter-brook-director-en-ingles-suena-como-dictador>

- AZCÁRATE RISTORI, J. M. (1975). Génesis de la estética medieval. *Conferencia presentada en Perspectiva del arte medieval desde nuestro tiempo*. Fundación Juan March, ciclo de conferencias, 7 de noviembre, Madrid.
- AZÚA, F. (1992, 20 de diciembre). «Un patinazo magistral. Mañana se estrena en Madrid *Impresiones de Peleas* de Peter Brook». *El País*. Recuperado de http://www.elpais.com/articulo/cultura/BROOKE/_PETER/patinazo/magistral/elpepicul/19921220elpepicul_2/Tes
- BABLET, D. (1983). «Con Peter Brook el largo camino hacia la perfección». *Pipirijaina*, 25, 39-52.
- BABUL, F. (2012, 30 de julio). «Asistente de Jerzy Grotowski: “El teatro está en crisis mundial”». *Diario La Tercera*. Recuperado de <http://diario.latercera.com/2012/07/30/01/contenido/cultura-entretenimiento/30-114938-9-asistente-de-jerzy-grotowski-el-teatro-esta-en-crisis-mundial.shtml>
- BAJTÍN, M. (1938) [1989]. Las formas del tiempo y del cronotopio en la novela. En *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus. Trad. H. S. Kriúkova y V. Cazcarra.
- BANU, G. (1986). «Seis días de Brook». *El Público*, 34-35 (Julio-Agosto), 72-76.
- _____ (1990). «Del camino a la senda». *Primer Acto*, 229, 22-30.
- _____ (1991) [2006]. *Peter Brook. Hacia un teatro primero*. Buenos Aires: Artes del Sur. Trad. Cristina Piña.
- _____ (1992). «El extranjero o el teatro enriquecido». *El Público*, 90, 127-133.
- BARRENA, B. (2004, 16 de julio). «Peter Brook aborda el sentido de la vida en *Tierno Bokar*, su último montaje». *El País*. Recuperado de http://www.elpais.com/articulo/espectaculos/Peter/Brook/aborda/sentido/vida/Tierno/Bokar/ultimo/montaje/elpepuesp/20040716elpepiesp_2/Tes
- BARRET, R. (1943) [2001]. *Ensayos. Textos completos*. Buenos Aires: Tecnibook Ediciones.
- BARTHES, R. (2002) [2009]. *Escritos sobre teatro. Textos reunidos y presentados por Jean-Loup Rivière*. Barcelona: Paidós.
- BAUDRILLARD, J. y NOUVEL, J. (2000) [2001]. *Los objetos singulares. Arquitectura y filosofía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BAUDRILLARD, J. (1978) [2005]. *Cultura y simulacro* (7.ª Ed.). Barcelona: Kairós.
- BECKETT, S. (2007). *La capital de las ruinas*, seguido de *F. Segovia: La uña rota*.
- BENJAMIN, W. (1929) [1980]. *El surrealismo: la última instancia de la inteligencia europea*. Madrid: Taurus.
- BERENGUER, A. (2007). «Motivos y estrategias: introducción a una metodología de los lenguajes escénicos contemporáneos». *Teatro, revista de estudios escénicos. Segunda época*, 2, 9-13.
- BERGER, P. L. y KELLNER, H. (1985). *La reinterpretación de la sociología*. Madrid: Espasa Calpe. Colección Austral.
- BERNAL OLIVA, C. (2004). *La verdad del personaje teatral*. Murcia: Universidad de Murcia.
- BERNARD-GRESH, S. (2009, 22 de abril). «Love Is My Sin». *Télérama Sortir*. Recuperado de <http://www.madrid.org/fo/2011/es/prensa/pdf/une-flute-enchantee.pdf>

BETZOLD ROVI, M. (2010). «Tell Me Lies (1968). Review Summary». *The New York Times*. Recuperado en <http://movies.nytimes.com/movie/112833/Tell-Me-Lies/overview>

BILLINGTON, M. (1985, 16 de julio). «Krishna Comes to the City of the Popes». *The Guardian*. Recuperado de <http://www.guardian.co.uk/stage/1985/jul/16/peter-brook-mahabharata-theatre?intcmp=239>

_____ (2001, 26 de enero). «Rich Simplicity from Peter Brook». *The Guardian*. Recuperado de <http://www.guardian.co.uk/stage/2001/jan/26/theatre.artsfeatures1>

_____ (2007, 21 de septiembre). «Fragments». *The Guardian*. Recuperado de <http://www.guardian.co.uk/stage/2007/sep/21/theatre.samuelbeckett>

_____ (2008, 17 de diciembre). «Peter Brook to Hand Over Paris's Bouffes du Nord Theatre». *The Guardian*. Recuperado de <http://www.guardian.co.uk/stage/theatreblog/2008/dec/17/peter-brook-retires-bouffes-paris?intcmp=239>

_____ (2010). «11 and 12 Peter Brook». *Matadero Madrid*. Recuperado de <http://www.mataderomadrid.org/ficha/387/11-and-12.html>

_____ (2011, 16 de marzo). «And For My Next Trick...» *The Guardian*. Recuperado de <http://www.newspeterbrook.com/?p=224#more-224>

BLUME, B. (2001, 27 de enero). «What Is a Classic? Peter Brook on 'Hamlet'». *The New York Times*. Recuperado de http://topics.nytimes.com/topics/reference/timestopics/people/b/peter_brook/index.html?scp=1-spot&sq=peter%20brook&st=cse

BOAL, A. (2004). *El arco iris del deseo*. Barcelona: Alba.

BOBES NABES, M. C. (1997). *Teoría del teatro*. Madrid: Arco.

BOLELAVSKY, R. (1989). *La formación del actor*. Madrid: La Avispa.

BORGES, J. L. (1978). *Historia de la eternidad*, Madrid: Alianza.

_____ (1986). *Ficciones, El Aleph, El informe de Drodie*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Bouffes du Nord. Théâtre website. Recuperado de <http://www.bouffesdunord.com/>

BOURDIEU, P. (1995) [2005]. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (4.ª Ed.). Barcelona: Anagrama.

BOZAL, V. (2000). La última instancia de la inteligencia burguesa: la crítica vanguardista de la sociedad. *Conferencia presentada en La crisis de las vanguardias*. Fundación Juan March, ciclo de conferencias, 18 de mayo, Madrid.

_____ (Ed.). (2004) [1996]. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (3.ª Ed.). Madrid: A. Machado. 2 vols.

BROOK, P. (1964). *Sobre el realismo*, 54, 5-6.

_____ (1968a). *El actor y el teatro de hechos*, 92, 40-43.

_____ (1968b) [2006]. *El espacio vacío* (3.ª Ed.). Barcelona: Península.

- _____ (1968c). *El teatro como laboratorio y centro de investigación*, 95, 14-15.
- _____ (1968d). *The Empty Space*. Baltimore: Pelican.
- _____ (1974). *A Midsummer Night's Dream: Authorized Acting Edition*. Illinois: Dramatic Publishing.
- _____ (1987a) [2004]. *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y ópera (1947-1987)* (2.ª Ed.). Barcelona: Alba. Trad.: Eduardo Estupía.
- _____ (1987b). *The Shifting Point. 40 Years of Theatrical Exploration (1946-1987)*. Londres: Methuen Drama.
- _____ (1989). «Manifiestos». *Primer Acto*, 229, 38-43.
- _____ (1993a) [2002]. *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro* (5.ª Ed.). Barcelona: Alba. Trad. Gema Moral Bartolomé.
- _____ (1993b). *The Open Door*. Nueva York: Anchor Brooks.
- _____ (1993c). *There Are No Secrets. Thoughts on Acting and Theatre*. Londres: Methuen.
- _____ (1998a) [2003]. *Hilos de tiempo*. Madrid: Siruela.
- _____ (1998b). *Threads of Time: Recollections*. Washington: Cornelio and Michel Bessie.
- _____ (1999) [2006]. *Entre deux silences*. Francia: Actes Sud-Papiers.
- _____ (2003). *Evoking (and Forgetting) Shakespeare*. Nueva York: Theatre Communications.
- _____ (2008a). *Climant de confiance*. París: L'instant scène.
- _____ (2008b, 23 de marzo). «An Actor in a Class of His Own, Paul Scofield: 1922-2008». *The Observer*. Recuperado de <http://www.guardian.co.uk/stage/2008/mar/23/theatre?INTCMP=ILCNETTXT3487>
- _____ (2008c). *Mep avec Grotowski*. París: Peter Brook.
- _____ (2009). *With Grotowski: Theatre is Just a Form*. Londres: Black Mountain Press.
- _____ (2013). *The Quality of Mercy. Reflections on Shakespeare*. Great Britain: Nick Hern Books Limited.
- _____ . Official website. Recuperado de <http://www.newspeterbrook.com>
- BROOK, P. y CARRIERE, J. C. (1985). *The Mahabharata: A Play*. Nueva York: Harper & Row.
- BRUCE, J. y MARSHAL, W. (1985). *Entrenamiento de la conciencia: un modelo para potenciar la conciencia del hombre*. Madrid: Anaya.
- CABALLERO, O. (1992, 14 de noviembre). «Peter Brook hace de *Impresiones de Peleas* una ópera íntima». *La Vanguardia*. Recuperado de http://www.oscercaballero.com/mediapool/88/880214/data/Brook_1992.pdf
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2005). *La vida es sueño*. Madrid: Cátedra.

- CALINESCU, M. (1987) [2003]. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, Kitsch, postmodernismo* (2.ª Ed.). Madrid: Tecnos.
- CANBY, V. (1995, 15 de marzo). «The Man Who; Peter Brook Charts Twists and Turns of the Human Mind». *The New York Times*. Recuperado de <http://theater.nytimes.com/mem/theater/treview.html?res=990CE2DF133CF936A25750C0A963958260>
- CARRIERE, J. C. y BROOK, P. (1982). *The Conference of the Birds*. Washington: Dramatic Publishing.
- CASTANEDA, C. (1974) [1994]. *Relatos de poder*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1994) [1999]. *El segundo anillo de poder*. Madrid: Gaica. Colección Nagual.
- CEREZO GALÁN, P. (1997). El claro del mundo: del logos al mito. *Conferencia presentada en La actualidad el mito*. Fundación Juan March, ciclo de conferencias, 2 de diciembre, Madrid.
- CHAMPAGNE L. (1987). «“West from India with Brook and Carriere,” (on Peter Brook’s *Mahabharata*)». *American Theatre*, December.
- _____ (2006). «Peter Brook and a Handful of Hamlets». *A Journal of Performance and Art*, 28(1), 111-115.
- CHRISAFIS, A. (2008, 17 de diciembre). «Peter Brook Says a Long Goodbye to His Paris Theatre». *The Guardian*. Recuperado de <http://www.guardian.co.uk/stage/2008/dec/17/peter-brook-bouffes-nord-paris>
- CHURCHILL, C. (2000). *Far Away*. Londres: Royal Court Theatre.
- CIORAN, E. M. (1995) [2006]. *El ocaso del pensamiento*. Barcelona: Tusquets.
- CLAIR, J. (1998) [2000]. *La responsabilidad del artista*. Madrid: Visor.
- CLEARY, T. (Ed.) (1991) [2006]. *La esencia del zen*. Barcelona: Kairós.
- CLÉMENT, C. (2002) [2003]. *Claude Lévi-Strauss*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- COLLINS, L. (2011, 22 de marzo). «Brook, “Still Finding His Moments on Stage”». *Globe Newspaper Company*. Recuperado de <http://www.newspeterbrook.com/?p=226#more-226>
- CORNAGO BERNAL, O. (2003). *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*. Madrid: Fundamentos.
- COSENTINO, O. (2003, 19 de septiembre). «El poema más largo del mundo». *Clarín.com*. Recuperado de <http://edant.clarin.com/diario/2003/09/19/c-00701.html>
- CROYDEN, M. (2003a) [2005]. *Conversaciones con Peter Brook*. Barcelona: Alba.
- _____ (2003b). *Conversations with Peter Brook*. Nueva York: Faber and Faber.
- CRUZ, A. (2003, 17 de septiembre). «La historia de un dios que decide ser hombre». *La Nación*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/528044-la-historia-de-un-dios-que-decide-ser-hombre>
- CUADRADO, N. (1998, 30 de junio). «Peter Brook analiza los secretos del cerebro en *Je suis un phénomène*». *El Mundo*. Recuperado de <http://www.elmundo.es/1998/06/30/cultura/index.html>

- DANTO, A. C. (1997) [2010]. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el límite de la historia*. Madrid: Paidós.
- DARGE, F. y GUERRIN, M. (2008, 14 de diciembre). «Peter Brook annonce son départ de la direction des Bouffes du Nord pour 2010». *Le Monde*. Recuperado de http://www.lemonde.fr/cgi-bin/ACHATS/acheter.cgi?offre=ARCHIVES&type_item=ART_ARCH_30J&objet_id=1062420&clef=ARC-TRK-D_01
- DASGUPTA, G. (1996). «Peter Brook: The Man Who...». *A Journal of Performance and Art*, 52, 18(1), 81-88.
- DE CUENCA, L. A. (1997). «Poesía y mito». *Cuadernos Seminario público: La actualidad el mito*. Madrid: Fundación Juan March.
- DE ITA, F. (1990). «Wajda. Actores como dioses». *El Público*, 77, 32-34.
- DE SAGARRA, J. (1989, 7 de mayo). «Peter Brook, galardonado con el Premio Europa». *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/1989/05/07/cultura/610495208_850215.html
- DEL RÍO, J. C. (2001, 14 de junio). «Borges, filósofo y matemático». *Revista Esfinge n.º 14*. Recuperado de <http://www.editorial-na.com/articulos/articulo.asp?art=63>
- DERRIDA, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos. Edición digital de Derrida en castellano.
- DESCARTES, R. (1637) [2007]. *Discurso del método*. Madrid: Edaf.
- DESHIMARU, T. (1979) [2000]. *La práctica del zen*. Barcelona: Kairós.
- _____ (2000). *Zen verdadero, introducción al Shobogenzo*. Barcelona: Kairós.
- _____ (2002). *El tesoro del zen, los textos fundamentales del maestro Dogén*. Barcelona: Oniro.
- _____ (2004). *Preguntas a un maestro zen*. Barcelona: Kairós.
- DESUCHÉ, J. (1966) [1968]. *La técnica teatral de Bertolt Brecht* (2.ª Ed.). Barcelona: Oikus-tau.
- DIDI HUBERMAN, G. (2007). *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtière*. Madrid: Cátedra.
- DÔGEN (2002). *Cuerpo y espíritu: la transmisión de las enseñanzas del buda*. Barcelona: Paidós.
- DONNELLAN, D. (2004). *El actor y la diana*. Madrid: Fundamentos. Colección Arte.
- DORT, B. (1968). *Teatro y sociología*. Buenos Aires: Carlos Pérez, ed. Trad. Irene Cusien.
- _____ (1975). *Tendencias del teatro actual*. Madrid: Fundamentos. Trad. Manuel Vidal.
- DPA (2008, 18 de agosto). «El británico Peter Brook gana en Noruega el primer Premio Internacional Ibsen». *El Mundo*. Recuperado de <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/08/18/cultura/1219074831.html>
- DROSTE, M. (1991) [2006]. *Bauhaus*. Köln: Taschen.
- DUMUR, G. (1989). «Qué me ha aportado Brook». *Primer Acto*, 229, 31-37.

DUQUE, F. (1997). Modesto ensayo de desmantelamiento de la mitología. *Cuadernos Seminario público: La actualidad el mito*. Madrid: Fundación Juan March.

_____ (2003). «Sagrada inutilidad (lo sagrado en Heidegger y Hölderlin)». *Revista de Filosofía*, 35/106, 45-74.

DÜRRENMATT, F. (1956) [2011]. *La visita de la vieja dama*. Barcelona: Tusquets. Trad. Juan José de Solar (1990).

_____ (1995). *Los físicos*. Barcelona: Tusquets.

Eclesiastés, 1. Recuperado de <http://iglesia.net/biblia/libros/eclesiastes.html>

ECO, U. (1968) [2003]. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets.

EINES, J. (2005). *Hacer —Stanislavski contra Strasberg— actuar*. Barcelona: Gedisa.

ELIADE, M. (1957) [1998]. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.

ELLIS, S. (2003, 25 de junio). «Peter Brook's Titus Andronicus, August 1955». *The Guardian*. Recuperado de <http://www.guardian.co.uk/stage/2003/jun/25/theatre.samanthaellis?INTCMP=ILCN ETTXT3487>

Encyclopedia of Alabama. (2009). William Berney. Recuperado de <http://encyclopediaofalabama.org/face/Article.jsp?id=h-2362>

Enkidu (2008, 19 de septiembre). «Bruce Myers interpreta al *Gran Inquisidor* bajo la dirección de Peter Brook en México». *Enkidu*. Recuperado de http://www.enkidumagazine.com/art/2008/010908/e_09_131_a.html

ERIC, D. (1998, 13 de julio). «Brook souffle Mozart. A Aix, Don Giovanni». *Liberation*. Recuperado de <http://www.liberation.fr/culture/0101252985-brook-souffle-mozart-a-aix-don-giovanni-est-depouille-plus-suggere-qu-assene-don-giovanni-mus-wolfgang-amadeus-mozart-liv-lorenzo-da-ponte-dir-mus-claudio-abbado-daniel-harding-mise-en-scene-peter-bro>

EYRE, R. (1994). *Platform papers. Peter Brook*. Londres: Royal National Theatre.

FAENA GARCÍA-BERMEJO, J. M. y GÓMEZ, A. (2000). *Conceptos fundamentales de arte*. Madrid: Alianza.

FERNÁNDEZ SANTOS, A. (1989, 5 de septiembre). «Peter Brook lleva su *Mahabharata* al cine». *El País*. Recuperado de http://www.elpais.com/articulo/cultura/GREENAWAY/_PETER/_DIRECTOR_DE_CINE/BROOK/_PETER/_TEATRO/ITALIA/FESTIVAL_DE_VENECIA/Peter/Brook/lleva/Mahabharata/cine/elpepicul/19890905elpepicul_5/Tes

FERNÁNDEZ SANTOS, E. (2012, 10 de mayo). «La sombra que ilumina a Peter Brook». *El País*. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/09/actualidad/1336587429_923912.html

FERRY, L. y RENAUT, A. (2001). *Heidegger y los modernos*. Barcelona: Paidós.

Festival de Otoño en Primavera. (2011). *Une flûte enchantée*. Recuperado de <http://www.madrid.org/fo/2011/es/fichas/teatro/une-flute-enchantee.html>

FIETTA, J. (2012, 5 de mayo). «Peter Brook: música para un traje vacío». *El País*. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/02/actualidad/1335957007_482930.html

- FINKIELKRAUT, A. (1987) [2004]. *La derrota del pensamiento* (6.ª Ed.). Barcelona: Anagrama.
- FISHER, P. (2005). *The British Theatre Guide*. Recuperado de <http://www.britishtheatreguide.info/contact/PhilipFisher.html>
- FOIX, M. (2008). *Peter Brook. Teatro sagrado y teatro inmediato*. Buenos Aires: Atuel.
- FONTANA, D. (2001). *Aprender meditación zen*. Barcelona: Oniro.
- FONTANA, J. (2002). *La historia de los hombres: el siglo xx* (1.ª Ed.). Barcelona: Crítica.
- FREIRE, S. (1999, 9 de mayo). «El explorador de Peter Brook. Jean Guy Lecat adelanta cómo será *The Man Who...*, que se verá en septiembre». *La Nación*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/137799-el-explorador-de-peter-brook>
- GALÁN, D. (2005, 25 de mayo). «La gata sobre el tejado de zinc». *El País*. Recuperado de http://www.elpais.com/articulo/cine/gata/tejado/zinc/elpcinpor/20050520elpepicin_11/Tes
- GARCÍA GARZÓN, J. I. (2008, 31 de octubre). «Trío de ases». *ABC*. Recuperado de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2008/10/31/100.html>
- GARCÍA GIL, M. y PÉREZ GARCÍA, V. L. (2009). *De Oriente a Occidente. Sabiduría ancestral*. Madrid: Visor.
- GARCÍA GUAL, C. (1997). Mito, historia y razón en Grecia. Del mito al logos. *Cuadernos de Seminario público. La actualidad el mito*. Madrid: Fundación Juan March.
- GARCÍA SABELL, D. (1986). La agonía como realidad antropológica. *Conferencia presentada en el Curso Universitario: Antropología de la muerte*. Fundación Juan March, 4 de noviembre, Madrid.
- GARRETT, S. M. (2006). «Tierno Bokar». *Theatre Journal*, 58 (1), 99-101.
- GINART, B. (2002, 30 de septiembre). «Peter Brook afirma que el teatro sólo tiene sentido cuando va “a contracorriente”». *El País*. Recuperado de http://www.elpais.com/articulo/espectaculos/REINO_UNIDO/Peter/Brook/afirma/teatro/solo/tiene/sentido/va/contracorriente/elpepiesp/20020630elpepiesp_3/Tes
- GISBERT, P. (2003, 24 de junio). «Brook lleva a El Micalet el estreno mundial de *Tu mano en la mía*». *El País*. Recuperado de http://www.elpais.com/articulo/Comunidad/Valenciana/Brook/lleva/Micalet/estreno/mundial/mano/elpepiespval/20030624elpval_33/Tes
- GOLDBERG, E. (2002) [2004]. *El cerebro ejecutivo. Lóbulos frontales y mente civilizada* (2.ª Ed.). Madrid: Crítica.
- GONZÁLEZ, E. (2001a). Psicología de la inmigración y el racismo. *Criterios*.
- _____ (2001b, 20 de mayo). «Psicología de la inmigración y el racismo». *Criterios*. Recuperado de <http://www.eldia.es/2001-05-20/criterios/criterios1.html>
- GONZÁLEZ, L. (2003, 21 de noviembre). «Brook cierra en Girona su epopeya india con *La mort de Krishna*». *El Mundo*. Recuperado de <http://documenta.elmundo.orbyt.es/Hemeroteca/Buscador.aspx>
- GONZÁLEZ PADILLA, M. E. (1968) [1991]. *Poesía y teatro de T. S. Elliot* (2.ª Ed.). México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

- GRANDE ROSALES, M. J. (1997). *La noche esteticista de Edward Gordon Craig. Poética y práctica teatral*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- GROGAN, M. (2002). «Beckett's "Fragments" at Bouffes du Nord». *Parisvoice*. Recuperado de <http://www.parisvoice.com/theater/501-becketts-qfragmentsq-at-bouffes-du-nord>
- GROMBROWICZ, W. (1997) [2001]. *Curso de filosofía en seis horas y cuarto* (3.ª Ed.). Barcelona: Tusquets.
- GROTOWSKI, J. (1968) [1979]. *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.
- _____ (1970). *¿Qué significa la palabra «teatro»?* Buenos Aires: Almagesto.
- GUERENABARRENA, J. (1991). «Brook, un alegato antirracista». *El Público*, 77, 29-31.
- GURDIJÍEFF, G. I. (2000a). *El mensajero del bien venidero. Primer llamamiento a la humanidad contemporánea*. Barcelona: Humanitas.
- _____ (2000b). *Encuentros con hombres notables*. Caracas: Ganesha.
- _____ (2000c). *La vida es real cuando yo soy* (del todo y de todo; 3.ª serie). Caracas: Ganesha.
- _____ (2001). *Relatos de Belcebú a su nieto*. Málaga: Sirio.
- _____ (2002a). *Perspectivas desde el mundo real*. Caracas: Ganesha.
- _____ (2002b). *Relatos de Belcebú a su nieto: crítica objetivamente imparcial de la vida de los hombres. Libro 2*. Caracas: Ganesha.
- _____ (2003). *Encuentros con hombres notables: del todo y de todo*. Málaga: Sirio.
- _____ (2004a). *La vida real solo cuando yo soy*. Málaga: Sirio.
- _____ (2004b). *Perspectivas desde el mundo real*. Málaga: Sirio.
- GUTTMAN, C. (2001, octubre). «Sotigui Kouyaté. Un sabio en el escenario». *El Correo Unesco*. Recuperado de <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001237/123798s.pdf>
- HABERMAN, D. L. y STEVENSON, L. (2001) [2005]. *Diez teorías sobre la naturaleza humana* (2.ª Ed.). Madrid: Cátedra.
- HAGEN, U. (1990). *El arte de actuar*. México: Árbol.
- HANDELMAN, J. (2009, 8 de septiembre). «Peter Brook Explores 'Love' with Shakespeare». *Herald Tribune*. Recuperado de <http://24seven.blogs.heraldtribune.com/10417/festival-review-peter-brook-explores-love-with-shakespeare/>
- HAYMAN, R. (1973). *PlayBack. Essay, Interviews...* Londres: Davis Pointer.
- HEGEL, G. W. F. (1842) [1989]. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal. Trad. Alfredo Brotons Muñoz.
- HEIDEGGER, M. (2005a). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza,
- _____ (2005b). *El ser y el tiempo*. México: FCE.
- _____ (2006). *Carta sobre el Humanismo*. Madrid: Alianza.

- HEILPERN, J. (1999). *Conference of the Birds. The Story of Peter Brook in Africa*. Nueva York: Routledge.
- _____ (2001, 5 de julio). «Who's There? Peter Brook's Hamlet Leads the Way». *New York Observer*. Recuperado de <http://www.observer.com/2001/05/whos-there-peter-brooks-hamlet-leads-the-way/>
- HELPER, R. y LONEY, G. (1998). *Peter Brook. Oxford to Orghast*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- HERRIGEL, E. (1971) [2001]. *Zen en el arte del tiro con arco*. Buenos Aires: Kier.
- HETHMON, R. H. (1965) [1986]. *El método del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg* (6.ª Ed.). Madrid: Fundamentos.
- HEYWARD, C. (2008). «El Teatro Campesino: An Interview with Luis Valdez». *Community Art Network*. Recuperado en http://wayback.archive-it.org/2077/20100906201001/http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2002/09/el_teatro_campe.php
- HONDERICH, T. (Comp.). (2000) [2009]. *Los filósofos, una introducción a los grandes pensadores de Occidente*. Madrid: Tecnos.
- HOROWITZ, A. (2004). *Prospero's "True Preservers": Peter Brook, Yukio Ninagawa, and Giorgio Strehler. Twentieth-Century Directors Approach. Shakespeare's The Tempest*. Cranbury: Rosemont Publishing and Printing Corp.
- HUNT, A. y REEVES, G. (1995). *Peter Brook*. Nueva York: Cambridge University Press.
- IMPERIALI, I. (2002). *La lezione shakespeariana di Peter Brook*. Roma: Bulzoni.
- INNES, C. (1981) [1995]. *El teatro sagrado - El ritual y la vanguardia* (2.ª Ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- IÑARREA LAS HERAS, I. (1995). *Jean Genet o la dramaturgia destructora. Análisis del emboîtement en los primeros cuadros de Le balcon*. La Rioja: Universidad de la Rioja.
- ISHERWOOD, C. (2010, 2 de abril). «Shakespeare's Sonnets Get a Turn on the Stage». *The New York Times*. Recuperado de <http://theater.nytimes.com/2010/04/02/theater/reviews/02love.html>
- JEFFERSON, M. (2005, 7 de abril). «Timeless Lessons on Tolerance Imparted by a Sufi Sage From Colonial Africa». *The New York Times*. Recuperado de <http://theater.nytimes.com/mem/theater/treview.html?res=9B04E6DC163EF934A35757C0A9639C8B63>
- JESNNER, L. (1979). *Schriften*, Berlín: Henschelverlag. En: Sánchez, A. (Ed.). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre el teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.
- JOHNS, E. (1950). *TLS to Geoffrey Robinson Regarding a Roundtable Conference with Peter Brook*. Reino Unido: Hampstead.
- JOHNSTON, D. (1991a). «Shakespeare por Brook: la materia de los sueños». *El Público*, 82, 132-133.
- _____ (1991b). «Un espacio libre para la imaginación (entrevista con Peter Brook)». *El Público*, 82, 134-136.

- JUNG, C. G. (1967) [2001]. *Los complejos y el inconsciente*. Madrid: Alianza.
- JUNG, C. G. y KERÉNYI, K. (2004). *Introducción a la esencia de la mitología*. Madrid: Siruela.
- KANTOR, T. (2010). *Teatro de la muerte y otros ensayos*. Barcelona: Alba.
- KAPROW, A. (1993) [2007]. *La educación del des-artista*. Madrid: Árdora Ediciones.
- KIRK, G. S. (2006). *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. Barcelona: Paidós. Colección Surcos.
- KOTT, J. (2007). *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. Barcelona: Alba.
- KOZINN, A. (1990, 10 de mayo). «*The Beggar's Opera*, An 18th-Century Satire». *The New York Times*. Recuperado de <http://www.nytimes.com/1990/05/10/arts/review-music-the-beggar-s-opera-an-18th-century-satire.html>
- KUHN, T. S. (1962) [2001]. *La estructura de las revoluciones científicas* (20.ª Ed.). Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- KUSTOW, M. (2005). *Peter Brook, a Biography*. Nueva York: St. Martins's Press.
- LAGO, N. (1998, 28 de octubre). «Peter Brook investiga el misterio de la memoria». *El Mundo*. Recuperado de <http://www.elmundo.es/1998/06/30/index.html>
- Laopiniondemalaga.es (2011, 14 de enero). «El prestigioso Peter Brook dirige a Goldsmicht en *Warum Warum*». *La Opinión de Málaga*. Recuperado de <http://www.laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2011/01/14/prestigioso-peter-brook-dirige-goldsmicht-warum-warum/394374.html> [
- LAURER, A. R. (2002). *Tirso de Molina*. Recuperado de <http://faculty-staff.ou.edu/L/A-Robert.R.Lauer-1/SPAN4183BTirso.html>
- LAVENDER, A. (2001). *Hamlet in Pieces: Shakespeare Reworked by Peter Brook, Robert Lepage, Robert Wilson*. Nueva York: Continuum.
- LECOQ, J. (2003) [2004]. *El cuerpo poético* (2.ª Ed.). Barcelona: Alba.
- LEEMING, D. A. (1986). *Peter Brook/Jean-Claude Carriere's Mahabharata. The Great History of Mankind*. Nueva York: Edwin Mellen Press.
- LEGGATT, A. (1991). *King Lear. Shakespeare in Performance*. Manchester: Manchester University Press.
- LEVIN, K. D. (2002). «Two Hamlets». *Shakespeare Quarterly*, 53(1), 106-115.
- MACGOWAN, K. y MELNITZ, W. (1996). *Las edades de oro del teatro*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Madridpedia (2007). *The Grand Inquisitor* de Peter Brook en el Festival de Otoño 07 de Madrid. Recuperado de <http://www.madridpedia.com/madrid/the-grand-inquisitor-de-peter-brook-en-el-festival-de-otono-07-de-madrid>
- MAROWITZ, C. (1973). *Confessions of a Counterfeit Critic. A London Theatre Notebook (1958-71)*. Londres: Methuen.

MARTÍ, O. (2006, 10 de julio). «Peter Brook presenta su denuncia de los “guetos” de la emigración». *El País*. Recuperado de http://www.elpais.com/articulo/cultura/Peter/Brook/presenta/denuncia/guetos/emigracion/elpepucul/20060710elpepucul_2/Tes

MARX, K. (1976). *El capital. Resumido por Gabriel Deville*. Barcelona: Los Libros De La Frontera.

MASLIN, J. (1979, 5 de agosto). «Meetings with Remarkable Men (1979). Film: Peter Brook on Russian Mystic: New Musical Booked at Goodspeed House». *The New York Times*. Recuperado de <http://movies.nytimes.com/movie/reviewres=9F04EED71F30E631A25756C0A96E9C946890D6CF>

MATE, R. (1997). Más allá del mito y del logos. *Cuadernos Seminario público: La actualidad el mito*. Madrid: Fundación Juan March.

MAZZAFERRO, A. (2006, 12 de agosto). «Una actriz en el laberinto de Peter Brook y Beckett». *Página 12*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-2235-2006-04-08.html>

MEDINA VICARIO, M. (2000). *Los géneros dramáticos*. Madrid: Fundamentos. Colección Arte.

MÉNDEZ GASSÓ, J. (2003, 19 de octubre). Sabiduría oral. Blog Manengumba. Recuperado de http://manengumba.blogspot.com/2003_10_19_manengumba_archive.html#106657536313651021

_____ (2004, 13 de abril). Tierno Bokar. Blog Manengumba. Recuperado de <http://manengumba.blogspot.com/2004/04/tierno-bokar-dedicado-berna-wang.html>

MICHAUD, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso*. México: Fondo de Cultura Económica.

MILLER, A. J. (2001). *Einstein, Picasso. Espace, Time, and the Beauty Causes Havoc*. Nueva York: Basic Books.

MILLER, A. (2003). *Panorama desde el puente*. Barcelona: Tusquets.

MITTER, S. (1992) [2004]. *Systems of Rehearsal. Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook* (9.ª Ed.). Londres: Routledge.

MORIN, J. y CARVAJAL, G. (2009). Entrenamiento de la Conciencia. Modelos de enseñanza-aprendizaje. Recuperado de <http://gcarvajalmodelos.wordpress.com/>

MURCIA SERRANO, I. *Lo numinoso y lo sagrado. La influencia de Rudolf Otto en el pensamiento de María Zambrano*. Recuperado de <http://mercaba.org/FICHAS/Religion/Lo numinoso y lo sagrado.pdf>

MURPHY, P. (2001). *The Tempest: Critical Essays*. Nueva York: Routledge.

Nexoteatro (2011). Gordon Graig. Recuperado de <http://www.nexoteatro.com/Gordon%20Graig>

NIETZSCHE, F. (1997). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Edad.

NIEVA, F. (1972). «Venecia: del teatro japonés a Peter Brook». *Primer Acto*, 150, 63- 66.

Norte de Castilla, El (2008, 9 de junio). «Peter Brook estrena su última obra, basada en la vida de Meyerhol». *El Norte de Castilla*. Recuperado de <http://www.elnortedecastilla.es/20080609/cultura/peter-brook-estrena-ultima-20080609.html>

O'CONNOR, G. (1989). *The Mahabharata, Peter Brook's Epic in the Making*. Londres: Hodder-Stoughton.

- O'CONNOR, J. (1986, 13 de febrero). «TV Reviews; Peter Brook's Carmen». *The New York Times*. Recuperado de <http://www.nytimes.com/1986/02/13/arts/tv-reviews-peter-brook-s-carmen.html>
- OIDA, Y. y MARSHALL, L. (1997) [2006]. *The Invisible Actor* (2.ª Ed.). Reino Unido: Methuen Drama.
- _____ (2002). *Un actor a la deriva*. Madrid: Ñaque.
- OLIVA, C. y TORRES MONREAL, F. (1997). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.
- ONFRAY, M. (2007). *Las sabidurías de la antigüedad, contrahistoria de la filosofía 1*. Madrid: Anagrama.
- ORDÓÑEZ, M. (2000, 20 de noviembre). «Peter Brook, el mago». *El País*. Recuperado de http://www.elpais.com/articulo/cataluna/BROOK/_PETER_/TEATRO/Peter/Brook/mago/elpepiautcat/20001120elpcat_3/Tes
- _____ (2006, 4 de noviembre). «La trilogía negra de Peter Brook». *El País*. Recuperado de http://www.elpais.com/articulo/arte/trilogia/negra/Peter/Brook/elpbabart/20061104elpbabart_9/Tes
- ORTEGA Y GASSET, J. (1951). *Obras completas (1926-1932)*. Madrid: Taurus.
- ORTOLANI, O. (1988). *Peter Brook*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- OTTO, R. (1917) [1998]. *Lo santo. Sobre lo racional e irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza. Trad. Fernando Vela.
- OZ, A. (2006). *Sobre la naturaleza del fanatismo*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- PAVIS, P. (1996) [2000]. *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2008). *¿Adónde va la puesta en escena? En Motivos y Estrategias. Estudios en honor del Dr. Ángel Berenguer*. Granada: Instituto Politécnico Leiria. Universidad de Granada 2009.
- PAZ GAGO, G. (1998). Brook visita Santiago en verano. Entrevista publicada en *XV Festival de Otoño*, 275, 17-20.
- PECK, J. (1999). «Peter Brook and The Theatre of Robert Wilson (review)». *The Drama Review*, 43(3), 200-204.
- PEDEMONTE, A. (2007, 16 de septiembre). «Borges y la noción de Tiempo Circular». *La audacia de Aquiles*. Recuperado de <http://aquileana.wordpress.com/2007/09/16/la-nocion-de-circularidad-en-borges/>
- PERALES, L. (2003, 19 de junio). «Peter Brook sirve una historia de amor». *El Cultural*. Recuperado de http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/7366/Peter_Brook_sirve_una_historia_de_amor
- _____ (2004, 25 de noviembre). «Peter Brook vuelve a Beckett». *El Cultural*. Recuperado de http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/10773/Peter_Brook_vuelve_a_Beckett
- _____ (2010, 7 de mayo). «Antonio Gil Martínez: "Brook tiene la visión de un genio"». *El Cultural*. Recuperado de http://www.elcultural.es/version_papel/ESCENARIOS/27143/Antonio_Gil_Martinez-_Brook_tiene_la_vision_de_un_genio
- PÉREZ SENZ, J. (1998, 30 de junio). «Peter Brook explora el enigma de la memoria». *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/1998/06/30/cultura/899157609_850215.html

PÉREZ, S. (2010, 10 de mayo). «Peter Brook: religión, poder y excesos». *El Mundo*. Recuperado de <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/05/07/ocio/1273233267.html>

PITCHES, J. (2003). *Vsévolod Meyerhold*. Nueva York: Routledge.

POPPER, K. R. (1945) [1992]. *La sociedad abierta y sus enemigos*. Barcelona: Planeta. 2 vols.

_____ (1961) [2006]. *La miseria del historicismo*. Madrid: Alianza. Trad. Pedro Schwartz.

_____ (1983) [2008]. *Sociedad abierta, universo abierto. Conversación con Franz Kreuzer*. Madrid: Tecnos. Trad. Salvador Mar Torres y Ángeles Jiménez Perona.

PUÉRTOLAS, S. (2011). El fuego sagrado de la fabulación. *Conferencia presentada en Poética y narrativa. Fundación Juan March, ciclo de conferencias, 3 de mayo, Madrid*.

PUJANTE, A. L. (1992). «King Lear. Shakespeare in Performance, by Alexander Leggat». *Atlantis XIV*, 1-2, 293-296. Recuperado de <http://www.jstor.org/discover/10.2307/41054687?uid=3737864&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21101730332887>

_____ (2006). *William Shakespeare. El cuento de invierno*. Madrid: Espasa Calpe.

QUADRI, F. (1976). *Peter Brook o il teatro necessario*. Roma: Edizioni de La Biennale di Venezia.

QUESADA, J. (2003). *Otra historia de la filosofía – Por qué pensamos lo que pensamos*. Barcelona: Ariel.

RACIONERO, L. (1993) [2001]. *Oriente y Occidente*. Barcelona: Anagrama.

RAMANATHAN, L. (2011, 7 de abril). «Peter Brook's Fragments». *The Washington Post*. Recuperado de <http://www.washingtonpost.com/gog/performing-arts/peter-brooks-fragments,1161770/critic-review.html>

REALI, G. y ANTISERI, D. (2002). *Historia del pensamiento filosófico y científico III. Del romanticismo hasta hoy*. Barcelona: Herder. 3 vols.

REICH, W. (1967) [2005]. *Análisis del carácter*. Barcelona: Paidós.

REY, P. (2000, 12 de noviembre). «Peter Brook estrena una pequeña joya». *El País*. Recuperado de http://www.elpais.com/articulo/cataluna/BROOK/_PETER_/TEATRO/GIRONA/GIRONA_/MUNICIPIO/CATALUNA/Peter/Brook/estrena/pequena/joya/elpepiautcat/20001112elpcat_21/Tes

RICH, F. (1983, 18 de noviembre). «Tragedie de Carmen». *The New York Times*. Recuperado de <http://theater.nytimes.com/mem/theater/treview.html?res=9A00E3DF1339F93BA25752C1A965948260>

_____ (1987, 19 de octubre). «Stage: From Brook, *The Mahabharata*». *The New York Times*. Recuperado de <http://theater.nytimes.com/mem/theater/treview.html?res=9B0DE2DE153CF93AA25753C1A961948260>

_____ (1988, 25 de enero). «Stage Brook's "Cherry Orchard"». *The New York Times*. Recuperado de <http://theater.nytimes.com/mem/theater/treview.html?res=940DEED8123CF936A15752C0A96E948260>

RICHARDS, P. (1998). «From Dream to Machine: Peter Brook, Robert Lepage, and the Contemporary Shakespearean Director as (Post) Modernist». *Theatre Journal*, 50(2), 189-206.

- RICHARDS, T. (1993) [2005]. *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba.
- RIES, J. (1989). *Lo sagrado en la historia de la humanidad*. Madrid: Ediciones Encuentro. Trad. Antonio Gabriel Rosón.
- ROA, V. N. y GREENE, G. (1940) [1992]. *El poder y la gloria*. Chile: Andrés Bello.
- ROJAS, M. (1992). *De la colonia a la postmodernidad: teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna.
- ROOSE-EVANS, J. (1970) [1991]. *Experimental Theatre. From Stanislavsky to Peter Brook*. Londres: Routledge.
- ROTA, C. (2003) [2005]. *Los primeros pasos del actor*. Madrid: MR.
- ROUDINESCO, E. (2009). *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*. Madrid: Anagrama.
- RUHRER, S. y FRICKE, H. (2001). *Arte del siglo xx. Pintura, escultura, nuevos medios, fotografía*. Köln: Taschen.
- SAADE LIRA, C. (2002, 12 de abril). «Con *El traje*, Peter Brook recrea una historia que nunca fue de amor». *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2002/04/12/02an1cul.php?origen=cultura.html>
- SACKS, O. (2002) [2004]. *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero* (5.ª Ed.). Barcelona: Anagrama.
- SÁNCHEZ, J. A. (Ed.) (1999). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre el teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.
- _____ (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha.
- _____ (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor.
- SÁNCHEZ, M. J. (2004). *El cuerpo como signo: la transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- SANDOVAL, A. F. (2004, 26 de noviembre). «Girona acoge el nuevo montaje de *Días felices* dirigido por Peter Brook». *La Vanguardia*. Recuperado de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2007/09/19/pagina-46/33690263/pdf.html>
- SANTAMARÍA, A. L. (2007, 23 de septiembre). «Sizwe Banzi está muerto: una divertida y profunda reflexión sobre la identidad y la dignidad humanas». *Memorias Fórum*. Recuperado de http://www.mediacontacts.com.mx/forum_monterrey_v3/index.php?contentID=304
- SAURA, J. (2006). *Actores y actuación, antología de textos sobre la interpretación. Volumen 1 (429 a. C. – 1858)*. Caracas: Fundamentos.
- SCHOO, E. (2002, 13 de abril). «Sófocles, según Jean Cocteau». *La Nación*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/388217-sofocles-segun-jean-cocteau>
- SEBRELI, J. (2002). *Las aventuras de la vanguardia. El arte moderno contra la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana y elaleph.com.

- _____ (2004). *El asedio a la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana y elaleph.com.
- _____ (2007). *El olvido de la razón. Un recorrido crítico por la filosofía contemporánea*. Barcelona: Random House Mondadori.
- SEKIDA, K. (1992) [2008]. *Zazen*. Barcelona: Kairós.
- SENZAKI, N. y MCCANDLESS, R. S. (2001). *La flauta de hierro, antología de 100 koans zen*. Madrid: Edaf.
- SERRANO SEGARRA, M. (2010). «La crisis económica de 1929: Roosevelt y el *New Deal*». *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas*, Volumen I, n.º 6.
- SHEPHERD, S. y WALLIS, M. (2006). *Drama, Theatre, Performance*. Nueva York: Routledge.
- SHEVTSOVA, M. (2000). «From Brain to Mind». *A Journal of Performance and Art*, 22(1), 105-110.
- SLOTERDIJK, P. (2009) [2011]. *Temperamentos filosóficos*. Madrid: Siruela. Trad. Jorge Seca.
- SMITH, A. C. H. (1972) [1975]. *Orghast at Persopolis. An Account of the Experiment in Theatre Directed by Peter Brook and Written by Ted Hughes*. Londres: Eyre Methuen.
- SMITH, L. y SMITH, E. (2000). *Artes visuales en el siglo xx*. Colonia: Könemann, Verlagsgesellschaft.
- SOLE-LERIS, A. (1995). *La meditación budista*. Barcelona: Martínez Roca.
- SPENCER, C. (2007, 24 de septiembre). «Fragments: Brook Brings out the Sunny Side of Beckett». *The Telegraph*. Recuperado de <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/drama/3668123/Fragments-Brook-brings-out-the-sunny-side-of-Beckett.html>
- STRAUSS, B. (1987) [2006]. *Crítica teatral: las nuevas fronteras. Los acontecimientos estéticos y políticos en la acción teatral*. Barcelona: Gedisa.
- SUBIRATS, E. (1993a). Estrategias estéticas de simulación. *Conferencia presentada en De las vanguardias al espectáculo*. Fundación Juan March, ciclo de conferencias, 28 de enero, Madrid.
- _____ (1993b). La revolución estética de las vanguardias y la civilización. *Conferencia presentada en De las vanguardias al espectáculo*. Fundación Juan March, ciclo de conferencias, 26 de enero, Madrid.
- SULIVAN, D. (1988, 14 de febrero). «Peter Brook and the Fruits of “Cherry Orchard”». *Los Angeles Times*. Recuperado de http://articles.latimes.com/1988-02-14/entertainment/ca-42601_1_cherry-orchard
- SUZUKI, D. T. (1970). *The Field of Zen*. Nueva York: Harper and Row.
- _____ (1973a) [1995]. *Ensayos sobre budismo zen. Primera serie*. Buenos Aires: Kier.
- _____ (1973b) [1995]. *Ensayos sobre budismo zen. Segunda serie*. Buenos Aires: Kier.
- _____ (1973c) [1995]. *Ensayos sobre budismo zen. Tercera serie*. Buenos Aires: Kier.
- SZLYK, M. (2006). «Prospero’s “True Preservers”: Peter Brook, Yukio Ninagawa, and Giorgio Strehler. Twentieth-Century Directors Approach Shakespeare’s *The Tempest*». *Shakespeare Bulletin*, 24(3), 134-137.

SZONDI, P. (1978) [2011]. *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Dykinson.

TAIROV, A. (1923). *Das entfesselte Theater*, Leipzig y Weimar, Kiepenheuer Verlag. En Sánchez, A. (Ed.) (1999). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre el teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.

TARKOVSKI, A. (1991) [2002]. *Esculpir en el tiempo* (6.ª Ed.). Madrid: Rialp.

TARSITANO, C. (1990, 24 de octubre). «Mágico Peter Brook. El director británico estrena en París una diáfana versión de *La tempestad*». *El País*. Recuperado de http://www.elpais.com/articulo/cultura/BROOK/_PETER_/TEATRO/Magico/Peter/Brook/elpepicul/19901024elpepicul_12/Tes

TAYLOR, P. (2002, 30 de enero). «Theatre: An Open Peter Brook's Production of Caryl Churchill's *Far Away* is Quite an Event: It Matches Two Driving Forces in Theatre and Lays Bare the Play's New Significance. Paul Taylor Meets the Director». *The Independent*. Recuperado de <http://www.highbeam.com/doc/1P2-1651480.html>

Teatro de la Abadía. (2009). *Medida por Medida*. Recuperado de http://www.teatroabadia.com/quienes_somos/ficha.php?id_obra=10

THIEBAUT, C. (1998) [2008]. *Conceptos fundamentales de filosofía*. Madrid: Alianza.

THORP, G. (2002), *Momentos zen*. Barcelona: Oniro.

TODD, A. y LECAT, J. G. (2003). *The Open Circle. Peter Brook's Theatre Environments*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

TORRES, R. (1985, 14 de octubre). «El *Mahabharata* de Peter Brook entusiasmó a los profesionales del teatro español». *El País*. Recuperado de http://www.elpais.com/articulo/cultura/BROOK/_PETER_/TEATRO/Mahabharata/Peter/Brook/entusiasmo/profesionales/teatro/espanol/elpepicul/19851014elpepicul_6/Tes

_____ (1990a, 10 de febrero). «Peter Brook: “*Woza Albert* es una experiencia de vida convertida en teatro”». *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/1990/02/10/cultura/634604411_850215.html

_____ (1990b, 12 de febrero). «Largas ovaciones en el estreno de *Woza Albert!*, de Peter Brook». *El País*. Recuperado de http://www.elpais.com/articulo/cultura/BROOK/_PETER_/TEATRO/SURAFRICA/Largas/ovaciones/estreno/Woza/Albert/Peter/Brook/elpepicul/19900212elpepicul_4/Tes

_____ (1992, 22 de diciembre). «“El acto teatral es tan personal como hacer el amor”. El director británico estrenó anoche en Madrid la ópera *Impresiones de Peleas*». *El País*. Recuperado de http://www.elpais.com/articulo/cultura/BROOK/PETER_/TEATRO/Peter/Brook/acto/teatral/personal/hacer/amoelpepicul/19921222elpepicul_7/Tes

TORRES MONREAL, F. (Ed.) (2001). *El teatro y lo sagrado, de M. de Ghelderode a F. Arrabal*. Murcia: Universidad de Murcia.

TREWIN, J. C. (1971). *Peter Brook, a Biography*. Londres: Macdonald.

TROSTLE JONES, E. (1985). *Following Directors. A Study of Peter Brook*. Nueva York: Peter Lang.

VALENZUELA, J. (1992, 13 de noviembre). «Peter Brook reivindica una ópera austera *Impresiones de Pelléas*, basada en la obra de Debussy y Maeterlinck». *El País*. Recuperado de http://www.elpais.com/articulo/cultura/BROOK/_PETER_/TEATRO/Peter/Brook/reivindica/opera/austera/elpepicul/19921113elpepicul_6/Tes

VALLEJO, J. (2002, 23 de enero). «Peter Brook y la guerra». *El País*. Recuperado de http://www.elpais.com/articulo/arte/Peter/Brook/guerra/elpepuculbab/20020119elpbabart_13/Tes

_____ (2007, 17 de febrero). «De Lope a *Marat Sade*». *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/2007/02/17/babelia/1171670777_850215.html

_____ (2012a, 12 de mayo). «Las parábolas de Brook». *El País*. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/11/actualidad/1336762671_951739.html

_____ (2012b, 5 de mayo). «La laboriosa búsqueda de la simplicidad». *El País*. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/02/actualidad/1335956495_504389.html

VALVERDE, J. M. (1967-1968). *William Shakespeare. Teatro completo*. Barcelona: Planeta. 2 vols.

VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, A. (2001). *Freud y Jung: exploradores del inconsciente*. Madrid: Pedagógicas.

VELA DEL CAMPO, J. A. (2011, 16 de mayo). «Mozart en formato Peter Brook». *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/2011/05/16/cultura/1305496802_850215.html

VERDÚ, V. (2007). *Yo y tú, objetos de lujo*. Barcelona: DeBolsillo.

VILLACAÑAS, J. L. (1997). El viaje del mito a través del logos. Conferencia. Seminario público: La actualidad el mito. *Fundación Juan March*.

VILLÁN, J. (2007, 17 de noviembre). «Humor e Inquisición». *El Mundo*. Recuperado de <http://hemerotecadigital.institutdelteatre.cat/jspui/bitstream/65324/9950/1/20071117MAE-MUN-IV.pdf>

WARDLE, I. (1989). «Brook y Shakespeare». *Primer Acto*, 229, 13-17.

WELLINGTON, M. (1989). «Brook en la Royal Shakespeare Company». *Primer Acto*, 229, 18-22.

WILLIAMS, D. (1988). *Peter Brook. A Theatrical Casebook, Compiled by David Williams*. Londres: Methuen.

_____ (1991). *Peter Brook and the Mahabharata*. Londres: Critical Perspectives.

Work Center of Jerzy Grotowski and Thomas Richards (2013). Recuperado de <http://www.theworkcenter.org/brief-history.html>

WROE, N. (2007, 12 de mayo). «The Magus». *The Guardian*. Recuperado de <http://www.guardian.co.uk/books/2007/may/12/theatre.stage?INTCMP=ILCNETTXT3487>

ZAMBRANO, M. (2004). *La razón en la sombra. Antología crítica*. Madrid: Siruela. Ed. Jesús Moreno Sanz.

ZANMAI, J. (1990). *La clara luz del ser, puntos esenciales en la práctica de la vía*. Madrid: Miranguano.

ZIZEK, S. (1994). *¡Goza tu síntoma!* Buenos Aires: Nueva Visión.

- _____ (1999) [2007]. *El acoso de las fantasías*. Madrid: Siglo XXI.
- _____ (2004). *Arriesgar lo imposible*. Madrid: Trotta.
- _____ (2006). *Órganos sin cuerpo, sobre Deleuze y consecuencias*. Valencia: Pre-textos.
- _____ (2008a) [2011]. *En defensa de causas perdidas*. Madrid: Akal.
- _____ (2008b). *En defensa de la intolerancia*. Madrid: Sequitur.
- _____ (2009a) [2008]. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2009b) [2012]. *Primero como tragedia, después como farsa*. Madrid: Akal.
- ZUMTHOR, P. (1998). *Thinking Architecture*. Basel: Lars Müller.

