

PETER BROOK: TRES CONCEPTOS FUNDAMENTALES

JOSE ANTONIO OSORIO

Tesis presentada para optar al título de

Licenciado en Arte dramático

Universidad del Valle

Facultad de Artes Integradas

Licenciatura en Arte Dramático

Santiago de Cali

2011

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Universidad del Valle y a todo su plantel docente de la Carrera de licenciatura en arte dramático por brindarme los medios y conocimientos necesarios para acceder a una formación académica que me permitirá desempeñarme profesionalmente en el futuro próximo.

También agradecerle todo el apoyo recibido y buena disposición totalmente desinteresada a mis profesores quienes me guiaron durante todo este proceso ofreciéndome sus conocimientos y horas de su tiempo.

Finalmente un agradecimiento especial al maestro Everett Dixon, quien fue mi guía en la realización de este trabajo, le estaré siempre agradecido por su paciencia y sus enseñanzas.

DEDICATORIA

Dedico este trabajo a mi familia:

A mi madre Luz Dary Ruiz por enseñarme la ternura, la humildad y la sencillez que hacen de ella una mujer única e incomparable.

A mi padre Antonio Maria Osorio un hombre admirable, que con sus sabios consejos oriento mis pasos por el camino recto de la vida, quien merece siempre todos mis honores, mi cariño y mi respeto.

Por supuesto también a mi hermana Luisa Fernanda Osorio, tíos, tías, primas, abuelas y amigos quienes me acompañaron durante estos largos años de travesía universitaria, apoyándome, aconsejándome y brindándome su incondicional afecto. A todos ellos muchas gracias.

RESUMEN

En este trabajo se encuentra un análisis detallado de las investigaciones del maestro Peter Brook, apoyándose el realizador en todos sus trabajos teóricos, en sus montajes teatrales, y en la obra crítica que se ha escrito de su trabajo haciendo marcado énfasis en tres conceptos fundamentales que se renuevan en el trabajo de Brook, vitales en sus procesos investigativos, estos son:

El Espacio Vacío o Recurso Mínimo donde se desarrolla el concepto al que asoció todo su teatro, con el propósito de despejar dudas sobre su significado, haciendo énfasis también en el trabajo de la representación realizado en los espacios no convencionales. *La Relación Actor y Público* donde se habla de lo necesario para lograr un auténtico acercamiento con el público, y finalmente *El Actor y su Vida Interior* nos aclara un poco el trabajo del actor de Brook que puede abrir por completo su cuerpo, su voz, su inteligencia y sus sentimientos para crear un espacio libre de miedos en su interior.

PALABRAS CLAVE

Esencialidad – imaginación – concentración – vehiculo – partenaire - espacio vacío – recurso mínimo – no convencional – escenario – sagrado – calidad – actor – doble naturaleza de la realidad – alma colectiva – público – interior – animador - director – investigación – relación – experiencia escénica – edificio teatral.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
1. EL ESPACIO VACÍO Y EL RECURSO MÍNIMO	7
1.1. Espacios No Convencionales	12
1.2. Recurso Mínimo Como Instrumento Teatral	18
1.3. Citas	25
2. ACTOR Y PÚBLICO: EL GRAN ENCUENTRO	30
2.1. África y Peter Brook	2.2
2.2. Relación Actor – Publico	31
2.3. La Participación del Público en el Momento Dramático	36
2.4. Citas	40
3. EL ACTOR Y SU MUNDO INTERIOR	42
3.1. Despertar del Mundo Interior a partir del Trabajo Físico	44
3.2. Citas	52
4. CONCLUSIONES	56
5. BIBLIOGRAFÍA	58

“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 sólo puede vivir sin una absoluta y apasionada identificación con un punto de vista.

Sin embargo, a medida que pasa el tiempo, y vamos cambiando y el mundo va 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”.

BROOK, Peter, *Provocaciones*, Buenos aires, Ediciones Fausto, 1992.

INTRODUCCION

Peter Brook es uno de los personajes más importantes del teatro en la segunda mitad del siglo XX. Tanto su obra como sus libros son conocidos en todo el mundo, y son de referencia obligada para los interesados en las artes escénicas. Autor y director británico, extendió los límites del teatro más allá de los dramaturgos y las obras. Es, al mismo tiempo, un amante de la tradición clásica, un célebre intérprete de William Shakespeare; su pasión por el arte escénico lo llevó a adentrarse en otros territorios, como la ciencia; introdujo nociones desequilibrantes e integradoras en las tablas europeas –por ejemplo la elección de un elenco multicultural–; ha experimentado en diversos escenarios con temas y nociones de la realidad, aprehendidos en sus múltiples viajes, distanciados de la tradición de la cultura occidental.

Peter Brook es uno de los grandes maestros del teatro internacional que continúan vivos y en plena actividad. Durante las últimas décadas, hemos padecido la desaparición física de otros de célebres creadores (Julian Beck, Giorgio Strehler, Grotowski etc.), profesionales que le dieron al teatro no sólo una nueva dimensión lingüística, sino que lo relacionaron con las peripecias sociales. Todos ellos, además de las innovaciones técnicas que propiciaron, convirtieron al arte escénico en una tribuna privilegiada de reflexión social. Nos quedan bastantes seres valiosos, pero, en mi opinión, tal vez quien más inspira una admiración indiscutible y mayoritaria es el inglés Peter Brook.

Profesional consumado, instalado en el confort del teatro comercial inglés, decide marcharse para investigar nuevas formas de abordar el hecho teatral. Realiza un largo viaje por diferentes países africanos y orientales en busca de la *esencialidad* (es decir, investigando sobre los elementos constitutivos que conforman la comunicación artística

teatral). Atrás dejaría a Glenda Jackson, Jeanne Moreau, y Laurence Olivier, famosos intérpretes, a quienes había dirigido con apenas treinta años. Su viaje le sirve para conocer, de primera mano, otras maneras de hacer teatro; otras maneras de establecer vínculos con el espectador. Fruto de aquellas experiencias, el maestro emprende una reflexión comparativa entre la expresión artística y cultural de los distintos pueblos africanos y orientales visitados, y los procedimientos típicos del teatro occidental y la tradición shakesperiana, bajo los cuales se formó.

Fruto de esta experiencia fue la creación, en 1971, del llamado Centro Internacional de Investigación Teatral, integrado por actores y actrices naturales de los países frecuentados en sus viajes. Peter Brook forma, probablemente, el equipo de creación teatral más intercultural e interracial del siglo XX. El momento culminante de esa andadura ocurrió cuando el grupo se estableció a partir de 1974 en el teatro *Bouffes du Nord*, una sala abandonada al norte de París, en la *Porte de la Chapelle*, y que la compañía descubrió casi por casualidad. Brook decidió establecerse en aquel local sin efectuar en él mayores alteraciones, sólo algunas mejoras técnicas que posibilitaran el desarrollo y la presentación adecuada de los espectáculos, renunciando a ornamentar las paredes del edificio que se mantienen aún en obra negra.

Para Brook, la ausencia de elementos decorativos superfluos al interior del edificio teatral contribuye a que desde la puerta de entrada el espectador se concentre en lo que verdaderamente le interesa: el espectáculo y la propuesta estética e ideológica que en él va a desarrollarse. No hay sensación alguna de impostada pobreza, sino de esencialidad, de voluntaria ausencia de adorno: tal y como va a seguir ocurriendo desde el momento en que las luces se apaguen y comience la acción dramática, el Teatro. Frecuentemente las paredes sin acabar sirven de escenografía de sus múltiples trabajos escénicos; el hecho es deliberado: Peter Brook pretende que el espectador sea quien *imagine* espacios y decorados y se *concentre* en el cuerpo y la voz de los actores. El suelo de la escena es la prolongación

del plano en que los espectadores se sitúan, sentados en unos bancos de madera sobre un compartido lecho de arena.

De esta manera, y en este ámbito tan exento de las características de los teatros burgueses del siglo XIX, Brook ha creado algunos de los espectáculos que se han convertido en referencia obligada para el espectador universal de nuestro tiempo: *La Conferencia de los pájaros* (1975) y su *Mahabharata* (1987), creados ambos a partir de guiones escritos por Jean-Claude Carrière, y su versión de *Hamlet* (2001), interpretada por un joven y portentoso actor negro, entre otros.

Uno de los aspectos más sorprendentes y destacados en la personalidad del maestro inglés es la accesibilidad que lo caracteriza, pese a ser una gran celebridad, a diferencia de otros directores afamados que defienden, con frecuencia, una intimidad vacía. Quienes lo han entrevistado dicen que “no es raro que a la salida Brook esté tranquilamente cenando en el pequeño restaurante que el teatro posee, departiendo con algún colaborador, observando de forma distraída el trajinar de la vida diaria de muchos parisinos”¹.

Entre los diversos autores que influyeron sobre el trabajo y las inclinaciones estéticas de Peter Brook priman tres leyendas: Jerzy Grotowski, William Shakespeare y Bertolt Brecht. Brook no practicó con rigor la estética austera de Grotowsky, aunque la acepta, y reconoce generosamente los aportes ofrecidos por el Teatro Sagrado y el Teatro Tosco (donde también sitúa a Samuel Beckett). De la misma manera, en un inicio Brook se inclina por concebir al teatro como un hecho estético inmediato; más adelante en su carrera retoma al teatro como *vehículo* entre el público y el intérprete, identidad eminentemente ritual y Grotowskyana. El Teatro Isabelino, en cuanto al tratamiento estructural del espacio escénico, también ha influido, de forma notoria, la estética de Peter Brook. Todo el *Bouffes*

¹ Revista de teatro *El si magico*, Buenos aires, mayo 2009.

du Nord se inspiró en el modelo isabelino: se hizo avanzar el espacio de la representación sobre el público para disponerlo alrededor del acto dramático.

La influencia isabelina en el teatro de Brook es, en mi opinión, una clara referencia meta-histórica del director que suprime todos los elementos de separación con el público, todo enmascaramiento; la iluminación brilla, es plena; los intérpretes se convierten en único apoyo propio y del *partenaire* sobre el escenario circular (la forma de la circunferencia engendra unión y participación).

Este trabajo nace del gran interés que han despertado en el autor las técnicas y las producciones del maestro Brook, en gran parte aprendidas en su paso por la escuela de Arte Dramático de la Universidad del Valle. Siempre es apasionante ser testigo de la capacidad de un artista capaz de transmitir al espectador los sentimientos y las sensaciones que sólo el arte puede comunicar –y aun más si sobre el escenario solo se encuentra un actor que no se vale de más recursos que su propio cuerpo y voz como instrumentos ideales de creación y comunicación.

Como fuentes investigativas, el autor de la presente monografía ha consultado los textos más destacados dentro de la reflexión teatral ofrecida por Peter Brook, a partir de su larga trayectoria como viajero, creador e investigador², y algunas de las entrevistas realizadas al maestro por críticos e investigadores de las artes escénicas sobre su trabajo en el teatro y el cine. Se han identificado los conceptos fundamentales que se renuevan en el trabajo teórico de Brook, vitales en sus procesos investigativos y de montaje. De siete conceptos inferidos luego de efectuadas las diversas consultas, finalmente se eligieron tres, entre todos, para ser expuestos y analizados con rigor, por considerarlos los más esenciales. Estos son:

1. El Espacio Vacío o Recurso Mínimo

² Títulos de los libros estudiados: *El Espacio Vacío* (1968), *Los Hilos del Tiempo* (1998), *Más Allá del Espacio Vacío* (2001), *La Puerta Abierta* (2002).

2. La Relación Actor y Público
3. El Actor y su Vida Interior

En el desarrollo de esta monografía se aclararán estos conceptos, describiéndolos y comparando la formulación de cada uno en los diferentes libros de los que fueron extraídos. Asimismo se darán ejemplos concretos de cada concepto, contado desde la propia experiencia de Brook y su grupo de investigación, en obras como: *Marat Sade* (1967), *Hamlet* (2002) y *Warum Warum* (2008).

En la primera parte del trabajo, se hablará de la marca indeleble en el mundo del teatro de Brook: el libro *El espacio vacío*, que desarrolla el concepto al que asoció todo su teatro, con el propósito de despejar dudas sobre su significado. De la misma manera, en esta parte se discutirán las cualidades de un *espacio no convencional* para la representación, ya que uno de los principales problemas que enfrenta el teatro contemporáneo es el acondicionamiento de la puesta en escena para espacios diferentes del edificio teatral tradicional, cuando esta se inserta más allá de los límites escenográficos convencionales. En otras palabras, la movilidad de la unidad espacial, en los trabajos de Brook, suele supeditarse a la renuncia al decorado: solo entonces es posible plantear la eficacia del espectáculo a través del espacio vacío, sin la rigurosa necesidad de levantamientos escenográficos.

En la segunda parte de la monografía se discutirán las herramientas y la preparación propuesta por Brook para los actores y la obra a representar, con el propósito de lograr un auténtico acercamiento con el público. En este sentido, el objetivo del maestro es transformar al actor en un intérprete capaz de provocar en el espectador la viva integración de su imaginación en el espectáculo, para que deje de ser un observador pasivo que atiende sin compromiso al hecho escénico.

Finalmente se analizará la propuesta del maestro Brook frente al trabajo interior a realizar por el actor (hecho creativo fundamental), describiendo, a través de la experiencia reseñada por el maestro, lo que significa para el actor el hecho de crear un espacio vacío en su interior, completo y libre de miedos, que será desarrollado hasta el punto en que el intérprete puede abrir por completo su cuerpo, su voz, su inteligencia y sus sentimientos, de manera que ninguno de estos canales comunicativos se encuentre obstruido en el instante de la creación interpretativa.

1. EL ESPACIO VACÍO Y EL RECURSO MINIMO

Peter Brook escribió *El Espacio Vacío* a los 43 años de edad, en 1968, y las ideas sobre la naturaleza del teatro que ahí vierte resultan, aún hoy día, interesantes e inspiradoras. Las primeras dos oraciones del libro son contundentes, ya que resumen la esencia del teatro que Brook trabajará de allí en adelante:

Puedo tomar cualquier espacio vacío 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 teatral³.

Precisamente el concepto de *espacio* es más utilizado, en el vocabulario del maestro, que el término *escenario*. De hecho, ha sido tal la influencia de este concepto, que el lugar donde se lleva a cabo una representación teatral ya no está ligado con la idea de proscenio, butacas y telón. La evolución natural del teatro ha hecho que justamente cualquier lugar pueda ser intervenido como un espacio para hacer teatro.

En el libro anteriormente citado Brook estudia el concepto de *teatro* en cuatro categorías distintas: un teatro mortal (o agonizante), un teatro sagrado, un teatro tosco y un teatro inmediato.

En *La Puerta Abierta*, en su primer capítulo “La astucia del aburrimiento”, para darle más claridad a estas cuatro categorías, Brook resume el teatro sagrado como “el teatro de lo invisible hecho visible⁴”; dice que esta clase de teatro “implica que existe algo más que está por debajo, por encima, alrededor, más allá de las formas que somos capaces de leer o de

³ BROOK, Peter, *El Espacio Vacío*, Península, 2001, or. 1968. pag.5

⁴ BROOK, Peter, *La Puerta Abierta: Reflexiones Sobre la Interpretación y el Teatro*, Barcelona, Alba, 2002. pag.73

registrar. Otra zona aún más invisible que contiene poderosas fuentes de energía. En estos campos de energía poco conocidos existen impulsos que nos guían hacia la calidad⁵”. Brook llama a todos los impulsos humanos, que tienden hacia lo torpe e impreciso, *calidad*; para el maestro, provienen de una fuente cuya verdadera naturaleza se ignora por completo, pero que somos perfectamente capaces de reconocer cuando aparecen en nosotros o en otra persona. Esta calidad “no se comunica a través del ruido sino del silencio⁶”. Cuando tenemos que usar las palabras, dejamos de llamarlo calidad, y lo llamamos *sagrado*.

El problema conceptual que surge entonces es que lo invisible no necesariamente está obligado a hacerse visible por sí mismo. Pero aunque no tenga la obligación de manifestarse, puede hacerlo en cualquier parte, en cualquier momento, a través de cualquier persona, siempre que las condiciones sean las correctas. En este sentido, Brook escribe que carece de efectividad el reproducir los rituales sagrados del pasado ya que no tienen grandes probabilidades de conducirnos hacia lo invisible; lo único que nos puede ayudar a hacerlo es una conciencia del presente. Si el momento presente es bienvenido de un modo particularmente intenso, y las condiciones son favorables para una *sphota*⁷ (como lo llama Brook), el destello elusivo de lo vivo puede aparecer dentro del sonido correcto, del gesto correcto, de la mirada correcta o del intercambio correcto. Entonces lo invisible puede aparecer en miles de formas inesperadas. Lo que lo *sagrado* pide, por lo tanto, es que haya una búsqueda; que el intérprete crea en ella; que tenga fe en el momento presente, en el intercambio con su *partenaire* y su público.

Según Brook, en el mismo apartado de su libro, lo invisible puede aparecer en los objetos de todos los días: un trozo de madera, un círculo de metal o un pedazo de tela pueden

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ En *La Puerta Abierta*, se aclara que este es un antiguo concepto hindú que a Brook le gusta utilizar y que significa: “nacimiento por medio de la adquisición de la forma, tanto si se refiere a un ser humano como a una frase, una palabra o un gesto” pag.64

transformarse y quedar impregnados por lo invisible, siempre y cuando el actor esté en un fuerte estado de receptividad y que su talento sea igualmente refinado. Un actor preparado para esta tarea puede transformar en sagrados los objetos más mundanos.

Sobre lo anterior, Brook finaliza diciendo: “lo sagrado es una transformación, en términos de calidad, de aquello que no es sagrado fuera de contexto. El teatro se basa en relaciones entre seres humanos que, como son humanos, por definición son no sagrados. La vida de un ser humano es lo visible a través de lo cual puede aparecer lo invisible⁸”.

Sobre el Teatro Tosco, Peter Brook refiere:

Es la celebración de toda la gama de medios (teatrales) disponibles y lleva consigo la destrucción de todo lo que tiene que ver con la estética. Esto no quiere decir que la belleza no esté presente. Pero Teatro Tosco es el que hacen los que se ponen en posición de decir “no tenemos medios exteriores, no tenemos un peso, ni nivel artístico, ni calificación estética, no podemos pagarnos hermosos vestidos ni decorados, no tenemos escenario, no contamos más que con nuestros cuerpos, nuestra imaginación y los medios que tenemos a mano⁹”.

Un buen ejemplo de disponer de todo lo que se tiene a la mano para ejercer el oficio teatral lo encontramos en un pasaje de *La Puerta Abierta*:

En los lugares más diversos, encontramos que los Balineses, los esquimales, los coreanos y nosotros mismos estábamos haciendo las mismas cosas. Yo conocía una poderosa compañía de teatro hindú, un teatro popular lleno de gente muy talentosa e inventiva. Si hubieran tenido que presentarse aquí hoy, hubieran usado

⁸ BROOK, Peter, *La Puerta Abierta: Reflexiones Sobre la Interpretación y el Teatro*, Barcelona, Alba, 2002.pag75

⁹ Ob.cit.

inmediatamente los almohadones, este vaso, estos libros [...] porque son los medios de que dispondrían. Esa es la esencia del Teatro Tosco¹⁰.

Para dar más claridad a este concepto, Brook recuerda las primeras improvisaciones en espacios no convencionales efectuadas a partir de un ejercicio denominado El Espectáculo de la Alfombra. Este ejercicio nació durante los primeros años de investigaciones en el Centro Internacional de Investigación Teatral y, específicamente, luego del viaje a África. En él los actores descubrieron la alfombra, no como escenografía, sino como elemento necesario para recortar la extensión de la representación, para delimitar el espacio: la alfombra se convierte en el territorio del actor, en ella afirma su voluntad de llegar a una actuación directa, inmediata y desprovista de ayudas ajenas. Aislar una zona en el espacio profano del mundo, a si sea con una tímida alfombra, ayuda a la concentración y le permite al actor no dispersarse. Este descubrimiento está en relación estrecha con la voluntad de Brook de focalizar toda la atención sobre la calidad de la actuación y la energía. Con este ejercicio se pretendía experimentar con los límites de los poderes comunicativos durante la interpretación actoral, en contextos en los que el actor no tiene otro apoyo salvo él mismo; la alfombra sería su territorio. El objetivo práctico del ejercicio, relacionado llanamente con la técnica actoral, radica en la búsqueda pertinaz de una forma interpretativa más directa, inmediata, desprovista de ayudas ajenas:

En nuestros viajes a África y a otros lugares del mundo, no podíamos llevar más que una pequeña alfombra que definía el área en que trabajábamos. Así fue cómo experimentamos la base técnica del teatro Shakesperiano.... Nos dimos cuenta de que era posible empezar una escena poniéndose de pie, darla por terminada sentándose, y al ponerse de pie nuevamente, estar en otro país, en otra época, sin perder el ritmo de la historia. En Shakespeare, hay escenas en que dos personas caminan en un espacio

¹⁰ BROOK, Peter, *La Puerta Abierta: Reflexiones Sobre la Interpretación y el Teatro*, Barcelona, Alba, 2002. Pág. 76.

cerrado y de pronto se encuentran al aire libre sin que haya un corte ostensible entre una y otra¹¹.

En lo tocante al Teatro Inmediato, Peter Brook subrayaba que todo lo que había dicho hasta ese momento (el momento de la concreción de dicho concepto) era relativo: “no se debe tomar nada de lo dicho en el libro como un dogma, ni como una clasificación definitiva. Todo está sujeto a la casualidad y al cambio¹²”.

En efecto, el Teatro Inmediato sugiere que, sea cual sea el tema, el actor debe encontrar los medios más idóneos aquí y ahora para darle vida. Para lograrlo es necesario hacer una exploración permanente según las necesidades que requiere el espacio en el que se trabaja. Una vez que nos damos cuenta de esto, todas las cuestiones de estilo y convención explotan porque son limitaciones, y uno se encuentra frente a una riqueza extraordinaria porque todo es posible. En ese momento, los medios del Teatro Sagrado se ofrecen tan disponibles como los medios del Teatro Tosco. Por lo tanto, “el Teatro Inmediato se puede definir entonces como el que toma *todo lo que el teatro necesita*; es decir, un teatro en el cual los elementos más puros y los más impuros pueden encontrar su legítimo lugar¹³”.

Sin embargo, advierto al lector que Peter Brook no pretende, en ninguno de sus escritos, poseer la última palabra sobre el tema ni esbozar una teoría rígida. Consigno aquí, para sostener esta idea, lo que dijera el autor en una entrevista cuarenta años después de la publicación de su primer libro:

Quien recuerde el libro sabe que en la última página decía que en el momento de leerlo, lo allí escrito ya estaba desfasado. Yo mismo, después de escribirlo estaba dando un paso más adelante porque, como la historia, todo pasa con el tiempo, y no quiero estar circunscrito al pasado. No he releído aquello que escribí, y recuerdo pocas

¹¹ Ob.cit. Pág. 39.

¹² Ob.cit.pag.76

¹³ Ob.cit. Pág. 77.

de las ideas que allí se encierran, pero pienso que, en general, enunciaba propuestas que serían válidas aún. Por otra parte, insisto en que ninguna teoría, ninguna idea tendrían carácter eterno en el teatro. El libro creo que continúa teniendo vigencia en lo que tiene que ver con la búsqueda de ese espacio vacío. No sólo en lo que respecta a la escena, sino también a nosotros mismos. En nuestras ideas debemos siempre regresar a la convicción de que cualquier teoría, sea la que sea, es siempre provisional, como lo somos todos¹⁴.

1.1. Espacios No Convencionales

Para el grupo de investigación de Peter Brook ha sido vital, desde sus inicios, el acercamiento al público en espacios poco comunes para la representación, fuera del edificio teatral ortodoxo que no permite intimidad y profunda relación entre la obra, los actores y el público. A continuación hablaré de lo que considera Brook un espacio más apropiado para la representación teatral.

La mayoría de los espectáculos que tienen lugar fuera de los recintos teatrales tienen límites espaciales prediseñados. Esto ocurre debido a que su perímetro representacional se encuentra en constante transformación. De entrada, Brook establece que aún el planteamiento de una problemática es muy relativo:

Hoy día resulta necio esperar que una simple representación, grupo, estilo o método de trabajo nos revele lo que buscamos. El teatro solo puede avanzar con la experiencia

¹⁴ BROOK, Peter, *Entrevista a ABCD*, 1 de noviembre de 2008.

del cangrejo, ya que el adelanto de nuestro mundo es tan a menudo hacia los lados como hacia atrás¹⁵.

Con esta aproximación al sentido del espacio Peter Brook acota los factores que permitan el desarrollo del teatro y no la petrificación de una forma estable. El espacio escénico tiene mucho que ver con estos dos aspectos: primero, sabemos que el espacio escénico en más de una ocasión se ha estabilizado bajo una forma única (italiano, isabelino, círculo, etc.) y no tenemos por qué asumir esta estabilización. Comúnmente los recintos teatrales nos ofrecen pocas posibilidades de relación con el público. El diseño preestablecido impide una transfiguración de la percepción. Teatro –como dice Brook– es revolución constante, no la aspiración a la estabilización de una figura. Por esto, el análisis del espacio escénico debería contemplar, según Brook, su perpetua revolución. Las convencionales salas teatrales a las que estamos acostumbrados a acudir para presenciar un montaje casi siempre son diseñadas al estilo italiano –no son más que un intento por contener el hecho teatral a modo de un sólo tipo de relación público-fenómeno escénico–; es así que la significación de espacio escénico queda restringida a la de sala teatral convencional. En el pasado el espacio escénico estuvo pautado bajo la siguiente reflexión: “Durante siglos existió la tendencia a colocar al actor a una distancia remota, sobre una plataforma [...] con el fin de convencer al profano de que el actor era sagrado, al igual que su arte”.

El espacio escénico *oficial* estaba determinado por anteriores cánones; el tiempo ha pasado; aún así, la herencia del espacio escénico convencional prevalece en la actualidad. Podemos jugar con la movilidad espacial dentro de una sala convencional, pero ésta suele ser inmóvil. En el ejemplo del teatro italiano la movilidad está marcada por la relación frontal; no hay cabida para estrechar una relación a espaldas, en el aire o desde el suelo. Si las necesidades espaciales se enfatizan mediante la relación público-actor (y no actor-actor,

¹⁵ BANÚ, Georges, *Hacia un Teatro Primero*, Edición Aumentada, Buenos Aires, Artes del Sur, 2006, or. 2001

como ha sucedido en el pasado), debemos pensar en diferentes empleos de la percepción. Brook enfatiza que la ciencia de la construcción de locales debe partir de la más vívida relación entre los seres humanos (*sic*), puesto que existe toda una relación anterior que posibilita una locación espacial.

La construcción de un espacio escénico debe efectuarse con el propósito de satisfacer diferentes exigencias perceptivas, desarrolladas en diferentes montajes. No en todos ellos se querrá que el público sienta el miedo de ser atropellado por una estampida de caballos, sienta vértigo, claustrofobia, etc. Un espacio escénico debe ser un boceto abierto a la experiencia escénica. Este puede ser un espacio perfecto, pero tan perfecto como para destruirse. En otras palabras, ser un medio que permita el desarrollo evolutivo-involutivo del teatro; nunca para fijar una forma.

En la segunda mitad del siglo XX, la cantidad de grupos que hacen teatro fuera del edificio teatral es cada vez mayor. Aquellos espacios suelen ser los más inesperados (campo abierto, garajes, sótanos, gimnasios, etc.) Debido a esto, sería bueno preguntarnos ¿qué los motiva a salir? “El teatro experimental sale continuamente de sus salas y se reintegra a lugares más populares¹⁶”, nos señala Brook en *El Espacio Vacío*. Acota que cualquier intento por reanimar al teatro siempre tiene que ver con lo tosco; lo popular. Quien lo hace es porque quiere reanimarlo, quiere darle nuevas baterías, busca nuevos gestos, nuevas ideas que tal vez nunca encontraría en casa. Esta pretensión deviene de las mismas condiciones que un espacio sin límites ofrece, ya que los límites los condiciona el espectáculo.

En una plazoleta, por ejemplo –dependiendo de las metamorfosis del espectáculo–, el límite espacial está en constante movimiento, puesto que fácilmente podemos pasar del espacio italiano a un desfile o a un ring de boxeo. Brook explica que todo esto se debe a una desesperada energía que lleva al intérprete a buscar nuevos medios de expresión.

¹⁶ BROOK, Peter, *El Espacio Vacío*, Península, 2001, or. 1968, pag.41

El espacio escénico en estas condiciones existe mientras es articulado por el montaje. Y sus muchos aciertos espaciales son porque este tipo de teatro no tiene estilo, convención o limitación, pero en la práctica tiene las tres cosas. En las salas teatrales los cambios de convención son parte del lenguaje. Está bien tener una o más convenciones, sin embargo, para construir una eficaz sala teatral también se deben tomar en cuenta estos aspectos.

A diferencia de una sala teatral, el espacio escénico improvisado es tan flexible y móvil como lo disponga el desarrollo de la ejecución escénica o el objetivo del director. Característica atractiva que ofrecen este tipo de espectáculos, es que no salen del teatro para probar la eficacia de la iluminación, o realizar una hábil imitación de los sentimientos ayudada por la locación por lo que a cuestión actoral se refiere. *Salen porque quieren confrontarse con el público*. No en son de debate, sino por transmitirle al espectador nuevos sentidos estéticos a través de diferentes relaciones mediante recursos espaciales; percepciones que jamás lograría en una butaca distante del escenario. Un problema de los locales teatrales –en su mayoría es que están contruidos para establecer un sólo tipo de relación. Esto no es malo pero imposibilita a los que quieren salir de lo convencional. En cambio, mediante el Teatro Tosco, Brook apunta que “cualquier espacio adquiere un poder inigualable y esto no es absoluto pero sí es valioso cuando se piensa en construir una sala teatral¹⁷”.

Este poder está dado por:

1. No poseer un espacio predeterminado para la representación.
2. La capacidad de rediseñar su estructura espacial.
3. Por denotar su cualidad física y lo que representa como signo.

¹⁷ BROOK, Peter, *El Espacio Vacío*, Península, 2001, or. 1968.

Este tercer punto significa que a un cuartucho nadie lo admira como fenómeno estético hasta que a alguien se le ocurre utilizarlo para una representación; es hasta ese momento que ese espacio deja de ser ordinario.

La confrontación del público con el actor en un espacio no convencional es más eficaz – dentro del mero rubro espacial–, puesto que el contacto es más directo con el público y las posibilidades de una sacudida que rebase lo estético, mayores, razones por las cuales estas representaciones son un medio loable para transmitir al espectador estados de ánimo que jamás hubiera experimentado en la lejanía de una butaca. Y no porque sea un medio mejor que los ortodoxos, sino porque en éste se emplean diferentes recursos que, lógicamente, aportan diferentes resultados. No es lo mismo un close-up en vivo, a veinte centímetros, que el grito de un actor a diez metros, aunque eventualmente puede ser mejor uno que el otro y viceversa. Lo rescatable es que son diferentes percepciones dignas de tomarse en cuenta para cuando llegue el momento de construir un recinto teatral.

De cualquier manera, una sala convencional también tiene características envidiables. Brook señala que una de ellas es la atención: al público se le orienta hacia un solo punto, mientras que en las áreas no convencionales puede pasar de todo, desde el caos hasta la concentración –cabe recalcar que este tipo de representación cuenta con muchos focos de atención, mientras que en la sala isabelina, por ejemplo, se obliga al público a concentrarse en un solo foco (aunque este se vea de tres diferentes ángulos, de todas formas solo hay un escenario que ver).

Uno de los hombres más cercano y estudioso de las teorías de Brook es Georges Banú, quien en su libro *Hacia un Teatro Primero*¹⁸ (que es la documentación de todo el proceso del Centro Internacional de Investigación Teatral desde sus inicios), hace referencia a los

¹⁸ BANÚ, Georges, *Hacia un Teatro Primero*, Edición Aumentada, Buenos Aires, Artes del Sur, 2006, or. 2001.

dos elementos fundamentales que Peter Brook tiene en cuenta en un espacio convencional o edificio teatral:

Brook se aleja de todo recurso a la tecnología moderna para privilegiar las soluciones simples, concretas, manuales. Hay en él un deseo nunca contrariado de remitirse a los recursos internos del teatro para lograr alcanzar el dinamismo del espectáculo sin apoyarse en medios exteriores.... Lo que busca Brook es la fluidez del espacio y del tiempo.... Aquí solo la luz sirve de lazo para que se pase con tranquilidad del día a la noche y del exterior al interior. Se reconoce también la intervención de los viejos procedimientos isabelinos, porque son siempre los actores mismos, sin ninguna ayuda exterior, los que llevan los cadáveres y transforman la escena. La luz y los seres humanos se revelan indispensables para Brook¹⁹.

Por otra parte, habría que tomar en cuenta que cuando se realiza un montaje se tienen dos opciones y estas son explicadas con detalle por Brook. La primera es que desde el momento en que el actor sube a un entablado forzosamente todo el público lo ve. El actor se convierte en un misterio, dice Brook, que mirando hacia abajo se transforma en un mito. Por condición espacial el hecho cobra un poder sobrenatural. Brook explica que esta artificial relación es la que se ha caracterizado por miles de años. La otra alternativa es poner al actor al mismo nivel que su auditorio. De esta manera el teatro cobra más fuerza mediante el presunto contacto íntimo, pero podríamos pensar también que, al hacer esto, el teatro podría tornarse un poco elitista. Una sala y un jardín son diferentes espacios vitales y el tratar de unificarlos en un prototipo de recinto teatral resulta romántico por el momento. Sin embargo, lo cierto es que se debe tomar en cuenta la experiencia global del fenómeno teatral al momento de concebir un edificio teatral.

¹⁹ Ob. Cit. Pág. 147.

A corto plazo, esta revisión sobre salas teatrales y áreas no convencionales invita a reflexionar sobre el precio que debe pagar quien elija entre un espacio u otro, techado o no, con paredes o sin ellas. Salir de lo convencional es bueno, pero no para rechazar formas naturales, aunque un espacio no convencional en la práctica suele ser más rico, más creativo. Brook nos habla de una de sus experiencias mientras estaba de gira con un montaje y por las circunstancias tuvo que dar función en un espacio no convencional:

Quiero decir que si usted alguna vez ha tenido el sabor de lo maravilloso que es actuarle a un público, de la respuesta vívida humana que se tiene en África, entonces no puede aceptar actuar en un teatro frío, estéril, con un público de respuestas pálidas. Una norma nueva es creada a partir de las circunstancias vivas que atestiguan –como si llegaras a un punto de no retorno–, al haber visto lo mejor²⁰.

El problema no consiste en crear espacios teatrales totales, sino comenzar por estructurar una concienzuda puesta en escena que sea fruto de la preparación. Es imposible hablar de buenos espacios si lo que se presenta en ellos está muerto. Primero hay que darle alma al teatro para después ofrecerle un cuerpo.

1.2. Recurso Mínimo como Instrumento Teatral

Cuando tenemos la oportunidad de presentar nuestras obras en diferentes espacios y ciudades muchas veces nos encontramos con el inconveniente de tener que cambiar algunos detalles a última hora, como la iluminación de la obra, la disposición de los telones etc. Acerca de este inconveniente tenemos una cita de Brook en la que cuenta que en una ocasión salió de gira sin los accesorios, durante la temporada del *Sueño de una noche de verano*:

²⁰ BROOK, Peter, *Hilos de Tiempo*, Madrid, Siruela, 2003, or. 1998.

Así que aunque habíamos estado trabajando diez semanas con juegos de malabarismo, columpios y otros recursos circenses [...] con una relación muy definida con el público en el Teatro de Stratford, salimos a Birmingham sin llevar utilería, ni accesorios de ninguna clase, con los actores trabajando en lo que era en ese momento su conocimiento vivo de la obra después de tantos ensayos²¹.

Brook sabía lo que hacía, pues en el teatro los accesorios no son la obra: es más importante el conocimiento vivo de la obra puesto que éste es el resultado del proceso de montaje. Así, el espacio donde dieron la función no tendría por qué imponerles, ya que ellos llevaban implícito en su concepción el espacio propio de la representación. Si ellos llegaron a una habitación, como describe Brook, y tuvieron la experiencia de lograr un hecho personal, sencillo y humano, lo mismo sucedería si se diera la función en un parque o en una sala común, ya que cada obra lleva su propio espacio. Mediante el conocimiento de esa obra interna es posible instalar ese espacio escénico con base en las demandas de la misma. Era ese el hilo conductor que enlazaba los límites espaciales.

Anteriormente, dentro de la noción ortodoxa de la escenografía, si uno metía una escalera a escena, su función escenográfica consistía simplemente en representar que era una escalera. Ahora, las nuevas perspectivas manejan convencionalmente de uno a varios elementos escenográficos, dentro de una atmósfera de movilidad que les permite crear nuevos sentidos por medio de un mínimo de recursos. La escalera puede transformarse en puente, en barrotes, y la acumulación de nuevos sentidos se suman a ella. Todo está emparentado a la noción de espacio vacío porque, si aceptamos que el espacio lúdico se constituye mediante la evolución de los actores, debemos aceptar que el lugar donde se desarrolla dicha evolución debe ser un espacio que no sea una restricción determinante. Para dar un ejemplo concreto del recurso mínimo quisiera hablar de *Marat-Sade*, que Brook estrenó en Inglaterra en 1964 mientras estaba a cargo de la Royal Shakespeare Company. Aquí, el

²¹ Ob. Cit.

maestro desarrolla, produce y dirige la puesta en escena de una obra teatral cuyo título original es: *La persecución y el asesinato de Jean-Paul Marat, como fue representada por los internos del Manicomio de Charenton bajo la dirección del Marqués de Sade*.

En esta obra la escenografía solo consta de las camisas de fuerza que visten los pacientes del sanatorio, seis pequeñas plataformas de madera y tres butacas. Estas butacas y plataformas son transformadas a lo largo de la obra en camas para descansar, hermosos carruajes en donde los caballos son los mismos integrantes del coro y guillotinas con las que son ejecutados los aristócratas; las duchas de la casa de salud se transforman ante los ojos del espectador en tumbas para los asesinados, guaridas para los que se ocultan –y de una forma muy ingeniosa, debido a la ausencia de camerinos, también a estas duchas ingresan todos los personajes que no hacen parte de la escena que se está representando, quedando tan bien protegidos bajo la superficie de la representación que el espectador inmediatamente acepta su desaparición.

Algo similar ocurre con una de las últimas producciones de Brook: *Warum-Warum*, (presentada en Colombia durante marzo del 2010, en el marco del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá). Esta obra cuenta con las cualidades que identifican el trabajo del maestro quien siempre ha perseguido las raíces del arte teatral: la verdad del gesto, la defensa contra las mentiras, el aquí y el ahora. Podría decirse que *Warum Warum* es un resultado de esa búsqueda, su legado interno, que sigue la senda de las sagradas escrituras de los revolucionarios del teatro: el lado cruel de la vida (Artaud), los espíritus de la locura (Shakespeare), el simbolismo (Meyerhold), las marionetas (Craig) o simplemente el álter ego (Dullin), interpretados, celebrados, murmurados y conjurados por arte de magia por una oscura mujer chamán, una bruja que lleva unos pantalones anchos, de color gris, bajo un pañuelo rojo que le envuelve el pecho, un talismán al cuello y un turbante raído en la cabeza. Acompañada de Francesco Agnello, un músico que toca un hang –un instrumento

originario de la región de Berna, Suiza—, formado por dos placas de metal de las que pueden arrancarse sonidos estruendosos, y una especie de marco de puerta como única escenografía, la actriz Miriam Goldschmidt arranca con las preguntas sencillas del teatro: ¿quién habla cuando alguien habla?, ¿cómo se hace aparecer en escena a los espíritus?, ¿deberíamos quemar a Shakespeare?, ¿cómo entra uno en escena?, ¿y cómo sale? Preguntas como estas son desarrolladas de una manera divertida y reflexiva.

En una entrevista Peter Brook comenta sobre la intención de crear esta pieza:

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? [...] llegó el fin de siglo XIX y —por un extraño capricho de la historia ciertos visionarios aparecieron de pronto en escena [...] 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: Stanislavsky, Meyerhold, Craig, Artaud [...] 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 presente²².

La actriz de esta obra sólo cuenta con un elemento escenográfico: un marco de una puerta hecho de madera, por la que podemos ingresar a cada una de las dimensiones a las que nos guíe la intérprete con su trabajo gestual. Esta puerta posee un valor físico y un valor atribuido. Por tanto, la puerta no solo remite a su valor inmediato. Conforme avanza la acción dramática, a la puerta se le agregan significados que por sí misma jamás denotaría;

²² Revista *La Crítica*, festival de otoño, Madrid, 2008

la actriz la traslada de un lado a otro del escenario; la tira al suelo y se sienta en ella; la convierte en un tablero en el que apoya su texto, etc., dándole a este objeto infinidad de significados, ya que el espacio, al estar dispuesto para esta alquimia, no amoblando la mente del espectador, se lo permite. De aquí admitimos que *espacio vacío* no significa *ausencia de significados*. Una puerta que nada denote es imposible. Georges Banú, refiriéndose al actor en el espacio vacío y al posible antecedente que generó esta idea en Brook, escribe:

A Brook le encanta que el espacio rechace toda ayuda exterior y que, como un organismo vivo, tome él mismo a su cargo su propia generación [...] sin la ayuda de maquinistas, los actores transforman solos el espacio gracias a raros accesorios o por medio de modificaciones limitadas que permiten al grupo afirmarse. ¿Será debido a la persistencia del espíritu comunitario del 68 que se negaba a toda jerarquía en el escenario, o a la convicción del artista que sabe que la organicidad del espectáculo solo obtendrá ganancias de esta ausencia de intrusión ajena? Las dos, sin duda²³.

Podemos afirmar que el espacio vacío es un boceto abierto que permite permearse de nuevos significados sin dejar de perder los que le son inmanentes: los nuevos significados se suman a los originarios para crear nuevos sentidos. En un espacio vacío ocurre una conjunción de complejidades, porque en éste se reúnen sentidos, percepciones. No debiera entenderse esta interpretación como saturación de elementos físicos-escenográficos. Vacío no significa ausencia; significa disposición.

El arte exige simplificación, como ya lo han dicho Craig y Brook. Basta el uso de pocos recursos para crear más significados que 1000 escenografías para crear un signo. La simplificación de significados es la que crea, junto con el trabajo de los actores, la

²³ BANÚ, Georges, *Hacia un Teatro Primero*, Edición Aumentada, Buenos Aires, Artes del Sur, 2006, or. 2001. Pág. 48.

complejidad. Lo que interesa del arte teatral es eso que se nos quiere decir, lo que quieren hacernos interpretar.

Brook afirma que el actor es un elemento clave (sino el único), que es imposible sustituir en el drama. Sin él sencillamente no existe el teatro. Debemos reflexionar que si el teatro pretende alcanzar nuevos horizontes, éste debe tener un perpetuo movimiento. Para poner en movimiento esa unidad espacial, el actor puede ayudar al funcionamiento del mismo. Un modo espacial establecido es un limitante, ya que su articulación previa sostiene una forma estable. Si partimos de que el actor no tiene más límites que la creatividad, seguro que se puede ir más allá de lo previsto. La movilidad del actor es siempre más amplia que el espacio porque el espacio es uno de los tantos elementos que utiliza el actor para manifestarse. No podemos hablar de una representación en su totalidad si no hay actor. El actor es quien edifica la acción y la acción es el teatro. El espacio solo puede ser tratado en términos de quien lo hace, de quien le otorga el valor al momento de la representación. El espacio es una extensión de la expresión teatral por parte del actor. Por otro lado, rescatamos la noción de espacio vacío en Brook (quien lo define como un elemento externo dispuesto para la creatividad del intérprete, ya que en su interior no existen limitantes) para afirmar que el actor en un espacio como este es tan libre y flexible como él mismo lo permita. En un espacio vacío el actor puede hacer en su interior todo. Es así que el actor no queda condicionado por ningún límite preestablecido. El actor, dentro de un espacio vacío, puede rediseñar sus fronteras espaciales conforme él lo determine.

En la siguiente cita, Brook lo explica de esta manera:

La libertad de un espacio escénico sigue estando mucho más allá de nuestra comprensión actual [...] esto significa que cada cosa bajo el sol es posible, y no solo los cambios rápidos de lugar: un hombre puede convertirse en gemelos, cambiar de sexo, ya sea en su pasado, en su presente, o su futuro, una versión cómica de sí mismo,

ser ninguno de ellos, y todos al mismo tiempo [...] Sin nada impuesto, la impresión resultante es la de libertad absoluta²⁴.

En pocas palabras, la libertad de un espectáculo, en todo el sentido del término, comienza con el arte del actor conforme el actor recurre a la ilusión, ficción, convención, rompimiento, etc. Es él quien eventualmente determina la periferia espacial y su movimiento.

Visto desde muchos ángulos, el teatro cuenta con perspectivas muy amplias, que muchas veces son fruto de la capacidad del actor.

Brook nos dice al respecto:

En una relación ideal con un verdadero actor, situado en un escenario desnudo, pasaríamos continuamente del plano largo al corto, al tiempo que los planos se sobrepondrían [...] cuando más nos acercamos a la verdadera desnudez del teatro, más nos aproximamos a un escenario que tiene una ligereza y amplitud mucho mayores que las del cine o las de la televisión²⁵.

Sea cierta o no la eficacia del teatro con respecto a estos otros dos medios de comunicación, juzgamos que esa ligereza y esa amplitud que el maestro Brook le atribuye están dadas por su insistente apelación al elemento motor del drama: el *actor*, a quien un *espacio abierto* le permite llenar de movilidad su arte.

Un espacio vacío, desnudo, abierto, es aquel que le permite al actor transformarlo en un espacio lleno, vestido, e incluso cerrado, a partir de su creatividad. Cuando se inicia un montaje se debería pensar en la creatividad del director, del escenógrafo y de los actores al utilizar herramientas espaciales que no determinen una repetición mecánica.

²⁴ Brook, Peter, *Más allá del espacio vacío: escritos sobre teatro, cine y opera, (1947-1987)* alba, 2001

²⁵ BROOK, Peter, *El Espacio Vacío*, Península, 2001, or. 1968, pag.54

Podríamos afirmar que una gran ventaja de esta técnica es que el uso de una mínima escenografía reafirma el gusto por lo concreto en la escena y no distrae la vista, ya que la intención del espacio vacío es precisamente darle vía libre a una interpretación verdadera. La técnica de Brook propone una continua improvisación junto con la asistencia y guía del director, focalizada en la calidad de la actuación. El actor propone con el texto y el espacio, no es un títere que recibe indicaciones de cómo pararse y en qué momento utilizar toda su energía –algo que distingue a los actores influenciados por los principios del maestro inglés es que todos ellos albergan cierta cantidad de energía sobre el escenario y no la desperdician inútilmente.

1.3. Citas

Como hemos aclarado a lo largo de este capítulo, en esencia el espacio vacío corresponde, en otros términos, a un escenario *deliberadamente* despojado de objetos, que deberá ser poblado por el actor y la imaginación del espectador. En este subcapítulo ofrecemos algunas citas puntuales de los libros de Brook sobre el recurso mínimo:

Uno de los aspectos inherentes e inevitables de un espacio vacío es la ausencia de decorado [...] Un área desnuda no cuenta una historia, así que la imaginación, la atención y los procesos mentales de los espectadores son totalmente libres. En estas circunstancias si dos personas se mueven por el espacio y una le dice a la otra *¡hola! el doctor Livingstone supongo*, estas palabras son suficientes para evocar África, las palmeras y todo lo demás. Por otro lado, si la persona hubiera dicho: *Hola ¿donde está la parada del metro?*, el espectador hubiera imaginado una serie distinta de imágenes y el escenario se convertiría en una calle de París. Pero si la primera persona dice: *¿Dónde está la parada del metro?*, y la segunda persona contesta: *¿el metro? ¿Aquí, en el corazón de áfrica?* se abrirán varias posibilidades y la imagen de París que se

formaba en nuestra mente empezara a disolverse. O bien nos hallamos en la jungla y uno de los personajes está loco, o bien nos encontramos en una calle de París y el otro personaje tiene alucinaciones. La ausencia de decorado es un requisito previo para poner en marcha la imaginación. Si te limitas a poner a dos personas juntas en un espacio vacío, se apreciarán todos los detalles. Para mí, esta es la gran diferencia entre el teatro en su forma esencial y el cine²⁶.

En esta primera cita Brook señala las facultades de un escenario desnudo, donde solo hace falta una frase del actor para que el espectador se localice en cualquier lugar imaginado, haciendo posible cualquier convención, gracias a la ausencia de formas rígidas.

Una más:

Si hacemos hincapié en las relaciones humanas, no estaremos sujetos a una unidad de espacio ni de tiempo. Lo que mantiene nuestra atención es la interacción entre una persona y otra; el contexto social siempre presente en la vida, no se muestra, sino que lo establecen los demás personajes. Si el motivo de la acción son las relaciones entre una mujer rica y un ladrón, no serán el decorado ni los accesorios los que creen esta relación, sino la historia, la acción en sí misma. Él es un ladrón, ella es rica, junto a ellos aparece un juez; las relaciones humanas entre la mujer, el ladrón y el juez crean el contexto. El escenario, en el sentido vivo de la palabra, se crea de un modo dinámico y completamente libre gracias a la interacción entre los personajes. Toda la *obra*, incluyendo el texto y sus implicaciones sociales y políticas, serán expresión directa de las tensiones subyacentes²⁷.

Creo que esta cita es un ejemplo muy concreto de lo esencial del trabajo del actor y el conocimiento que tenga del comportamiento humano por medio de la observación. Para que exista la acción dramática, hace falta que el actor identifique y comprenda su relación

²⁶ BROOK, Peter, *La Puerta Abierta: Reflexiones Sobre la Interpretación y el Teatro*, Barcelona, Alba, 2002. Pág. 36-37.

²⁷ Ob. Cit. Pág. 40-41.

con los demás personajes, su estatus, su forma de comportarse de acuerdo a su nivel social etc.; si esto es entendido y logrado por los intérpretes el público estará atento por la variedad de características y el manejo de reacciones y sucesos muy sutiles en la vida de cada personaje y su relación con los demás.

Otra:

Más o menos cuando han transcurrido dos tercios del periodo de ensayos, interpretamos el trabajo que estamos realizando tal como esta, inacabado, ante un público. Por lo general solemos ir a una escuela y actuamos para un público de niños sin preparación [...] Nos presentamos allí sin accesorios, sin trajes y sin una puesta en escena, e improvisamos con cualquier objeto que encontramos en el *espacio vacío* que proporciona el aula. Esto no se puede hacer al iniciar los ensayos, porque todo el mundo está demasiado asustado, cerrado y poco preparado. Es muy natural. Pero una vez se ha realizado una buena parte del trabajo estamos en disposición de probar lo que hemos descubierto para ver dónde captamos el interés de otras personas que no seamos nosotros mismos, y dónde provocamos aburrimiento. Un público compuesto por niños es el mejor de los críticos; los niños no tienen ideas preconcebidas, se interesan inmediatamente o se aburren con igual rapidez; se dejan llevar por los actores o se impacientan²⁸.

Creo que lo importante de esta cita, además de la singular elección de un público crítico según criterios de sinceridad, como los niños, y de sugerir que, necesariamente, dado que el público vive la obra de manera diferente a como la viven quienes la crean, algunas partes lograrán despertar interés, posiblemente porque aun no hayan cuajado como un buen queso de cabra, además de lo anterior que es, sin pretensión de llegar a dramatismos en un trabajo sobre el drama, es una revelación como la dinamita, además de todo esto, lo importante de esta cita es: puede ser de gran ayuda, antes del estreno de una obra, tener un encuentro con

²⁸ Ob. Cit. Pág. 47.

algunos espectadores para que exista un contacto, una confluencia de energías y cierto ritmo interior entre un público y los intérpretes, para que actores, actrices y directores estén preparados, desde antes del día del estreno, para el fracaso.

Una cita más:

Una gran actriz puede hacer creer que una fea botella de plástico que sostiene entre sus brazos de cierta manera es un hermoso niño. Se requiere una actriz de gran calidad para provocar la alquimia por la que una parte del cerebro ve una botella y la otra parte del cerebro, sin entrar en contradicción, sin tensión, con alegría, ve al bebe, a la madre acunando al hijo y la sagrada naturaleza de su relación. Esta alquimia es posible si el objeto es tan neutro y vulgar que puede reflejar la imagen que el actor le da. Podríamos llamarlo un *objeto vacío*²⁹.

De la cita anterior quisiera recalcar la gran preparación física e interior con la que debe contar el intérprete para desarrollar una técnica que consiste en crear un fuerte nexo entre su propia imaginación y la imaginación del público.

Última cita:

Si lo meditamos detenidamente, percibiremos cual es el punto débil. La gran obra maestra se presenta solo cuando está presente el único ingrediente que puede servir como vínculo con el público: la irresistible presencia de la vida; lo que nos lleva de vuelta al espacio vacío. Si la costumbre nos induce a creer que el teatro debe empezar por un escenario, decorados, luces, música, sillones, etc., habremos tomado el camino equivocado³⁰.

²⁹ Ob. Cit. Pág. 59.

³⁰ Ob. Cit. Pág. 23.

Aquí una vez más Brook hace énfasis en que lo único verdaderamente esencial en el arte del teatro: el elemento humano.

2. ACTOR Y PÚBLICO: EL GRAN ENCUENTRO

2.1. África y Brook

Es claro que durante toda la vida artística de Brook el concepto de la relación público-intérprete ha sido fundamental. Brook insiste en este concepto desde sus primeras publicaciones, y sigue hablando del problema en sus últimas entrevistas. Brook y su equipo de trabajo siempre tuvieron una manera muy particular de acercarse al público a partir de sus descubrimientos en África. En sus *tres años de vida errante*, este equipo se acostumbró a encontrarse con el espectador en su propio terreno para echar a andar juntos sus exploraciones, como lo dice el mismo autor en su autobiografía del año 2003 acerca de la imagen de su teatro en esta época: “nuestra imagen del teatro era la de contar una historia, y el propio grupo representaba a un contador de cuentos con muchas cabezas³¹”.

Para Brook es más importante la sensibilidad entre actores y su público que el mismo deseo de la propia expresión.

Precisamente por esta urgencia de descubrir una relación de comunicación, participación, comunión y de un teatro que le hable directamente al espectador, sin rodeos, este director emprende este viaje con preguntas como: ¿en qué condiciones es posible este encuentro, a partir de lo que se genera en la experiencia teatral, para que lo que se origine en el grupo de los actores sea recibido y compartido por el público sin la ayuda ni el estorbo de las marcas y signos culturales compartidos?.

Peter Brook viaja a África en busca de la óptima forma de relación que los intérpretes deben establecer con el público.

³¹ BROOK, Peter, *Hilos de Tiempo*, Madrid, Siruela, 2003, or. 1998. Pág. 252.

Brook, además, fue en busca de público ideal; un público verdaderamente vivo en sus respuestas y con una apertura total a las formas, porque no había sido de ninguna manera condicionado por la tradición occidental. Este público a su vez, con su apertura, no es de ninguna manera ingenuo, no es, como se le podría considerar torpemente, un público primitivo. El primitivismo es una noción que aplicada a África es completamente falsa, porque allí las civilizaciones tradicionales no solo son extremadamente ricas y complejas, sino que, en relación con el teatro, han dejado como legado un público preparado a un nivel absolutamente único, que tienen desarrollada la *doble naturaleza de la realidad*. Brook sabía que lo *visible* y lo *invisible* para ellos son dos aspectos de la misma cosa, algo que es la base de la experiencia teatral. En África esto se entiende no como una fantasía sino como dos caras de una misma realidad; estaba tan convencido de los resultados de esta aventura que en *Los Hilos del Tiempo* escribe: “es imposible compartir esta experiencia, salvo a través de la forma, una vez que esta experiencia ha pasado. Nuestra forma futura saldrá de este viaje y de este experimento³².”

2.2. La Relación Actor-Público

Para Brook, en particular, y para toda la gente de teatro en general, el público debe ser el componente más importante. Siempre el público se reúne para un propósito común: gozar de un espectáculo artístico determinado. Este público deja de ser simplemente un grupo de gente para fundirse en un alma colectiva con todas sus características: desaparición del individuo como tal, notable aumento de las emociones y sensible disminución de la inteligencia individual. Este mismo fenómeno lo observamos todos los días en las reuniones o en las asambleas, en donde tanto las personas cultas como las incultas pierden igualmente su capacidad crítica, siempre que el orador sepa cautivar a su

³² Ob. Cit.

auditorio, o, en el caso del teatro, que la representación logre *ilusionar* al público. Cuando a una representación asiste poco público, o un público difícil y frío, como ocurre generalmente en los estrenos, y no se logra formar un *alma colectiva*, el actor lo experimenta en seguida, y no es capaz de desarrollar el mismo trabajo artístico que cuando se enfrenta con un público que responde, por decirlo de alguna manera.

Brook propone dejar a un lado la exigencia que en la fantasía del actor deba existir siempre la «cuarta pared», es decir, que deba ignorar la presencia del público. En una de estas primeras experiencias de investigación con públicos diversos en lugares poco habituales un actor suyo confeso:

En los diez años que llevo en el teatro jamás había visto a las personas para las que hago este trabajo. De repente las veo. Hace un año me hubiera aterrorizado la sensación de desnudez, me habrían quitado la más importante de mis defensas, hubiera pensado “¡que pesadilla ver sus caras!”. De repente me di cuenta de que, al contrario, ver a los espectadores daba un nuevo sentido a mi trabajo³³.

Aquí podemos encontrar uno de los aspectos básicos de la técnica del espacio vacío: el espacio vacío se comparte entre actores y público, es el mismo para los dos.

Brook cree que el teatro en la actualidad debe eludir la tentación de crear otro mundo más allá de la cuarta pared para que el espectador se escape hacia él. En cambio, debería intentar crear una mucha más intensa percepción en el corazón mismo de nuestro propio entorno. Si se busca que el actor esté en un nivel acorde con el espectador, para él la representación debe convertirse en un encuentro, en una relación dinámica entre un grupo que ha recibido una preparación especial y otro grupo, el público, que no tiene preparación. El papel del teatro es dar a este microcosmos que forma el público la maravillosa y mágica sensación de

³³ BROOK, Peter, *La Puerta Abierta: Reflexiones Sobre la Interpretación y el Teatro*, Barcelona, Alba, 2002. Pág. 14.

estar en otro mundo, con el cual nuestro mundo presente pueda integrarse y transformarse. Acerca de esta necesidad de compartir la igualdad de condiciones entre actor y espectador, Banú escribe:

Brook cultiva una estética del acercamiento tanto en el nivel del espacio como en el de la relación público-actores. Lo que se impone de entrada es el efecto de espejo “en la actualidad”, dice a menudo, “nos interesan las historias contadas por personas del mismo nivel”, aunque no hay asimilación recíproca, porque igual se dibuja una línea circular, modulada: el público y los actores no se confunden, se reconocen los unos en los otros³⁴.

Los actores junto al público tienen la posibilidad de crear o fabricar modelos temporales para recordar las diferentes posibilidades que son olvidadas constantemente.

Una representación tiene el poder de convertir en experiencia directa las palabras de una obra que nos habla de una vida que podría ser la nuestra, convirtiéndose en una especie de medicina. Para estar seguro de haber logrado algo positivo, Brook señala que solo basta hacerse una pregunta: “¿Salen los espectadores del teatro con un poco más de valor, con un poco más de fortaleza que cuando entraron? Si la respuesta es sí, la comida es sana³⁵.”

Para que este resultado se dé, y el teatro funcione adecuadamente, es necesario que la relación con el espectador esté unida por un lazo muy fuerte. Y el objetivo no debe ser solamente el conseguir risas o aplausos fáciles. Constantemente, tanto los actores como los directores suelen equivocarse al pensar que el público es una especie de enemigo, incluso algunos de los más serios plantean su relación con el espectador a partir de la idea de ganárselo, seducirlo, dominarlo, silenciarlo, atrapararlo o sencillamente ignorarlo. Brook

³⁴ BANÚ, Georges, *Hacia un Teatro Primero*, Edición Aumentada, Buenos Aires, Artes del Sur, 2006, or. 2001. Pág. 33.

³⁵ BROOK, Peter, *Hilos de Tiempo*, Madrid, Siruela, 2003, or. 1998. Pág. 187.

tiene una idea muy clara en lo que tiene que ver con el verdadero éxito de la obra con el público. Así escribe en *La Puerta Abierta*:

Un público es resistente por naturaleza y uno debe buscar siempre lo que pueda excitar o transformar su grado de interés. Esta es la saludable receta del teatro comercial, pero el auténtico desafío surge cuando el objetivo no es el éxito, sino despertar significados íntimos sin tratar de gustar a toda costa³⁶.

En la experiencia de Brook, para lograr una relación diferente con el espectador hay que trabajar una secuencia muy prolongada de improvisaciones alejados del público, metidos en la vida misma, sin tener nada preparado, como si se tratara de un diálogo que puede empezar en cualquier momento y avanzar en cualquier dirección. En este sentido improvisar significa que los actores se harán frente a un público preparados para producir un diálogo y no para ofrecer una demostración. Técnicamente, producir un diálogo teatral significa inventar temas y situaciones destinados a un público en particular, de manera que a ese público le sea posible influir en el desarrollo de la historia durante la representación. De la importancia de la improvisación en el trabajo de Brook dice Banú:

Improvisar, para el actor de Brook, adquiere un triple sentido, que por otra parte corresponde a las responsabilidades a las que está invitado a confrontarse: hacia sí mismo, hacia sus compañeros y hacia un público. Yo, nosotros, ellos, a cada uno le concierne la improvisación, que subvierte lo que parecía ser para siempre el destino del teatro: la repetición³⁷.

Los artistas de teatro persiguen captar la atención de un público, para comunicarse con él de la manera más efectiva posible. La obra alcanza su cima cuando es recibida y valorada

³⁶ BROOK, Peter, *La Puerta Abierta: Reflexiones Sobre la Interpretación y el Teatro*, Barcelona, Alba, 2002. Págs. 48-49.

³⁷ BANÚ, Georges, *Hacia un Teatro Primero*, Edición Aumentada, Buenos Aires, Artes del Sur, 2006, or. 2001. Pág. 64.

positivamente por un amplio número de espectadores que aceptan voluntariamente lo propuesto por el actor y el planteamiento de la obra.

El público, como hemos afirmado constantemente, es un elemento esencial en el teatro; toda representación escénica tiene por finalidad conseguir la comunicación con el público y siempre se desea que ese público sea amplio y variado, por esta razón el actor siempre debe ser consciente y nunca olvidarse de la presencia del público aun en sus ensayos privados o de equipo. A este tema se refiere Brook de forma específica como resultado de la experiencia con sus actores: “cuando dos actores ensayan juntos 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 bandas³⁸”.

También menciona la serenidad, tranquilidad y paz que debe sentir el actor consigo mismo y con su equipo de trabajo para transmitirle sólo ideas y sentimientos positivos a un público que va en busca de alivio, seguridad y renovación. En *Los Hilos del Tiempo* escribe:

Una vez que vemos cuan fácilmente pueden filtrarse al espectador nuestros propios miedos y negatividad y a través de él, hombre o mujer, mandar al mundo una gota más de veneno, un nuevo sentido de la responsabilidad empieza a influir en nuestra elección del tema y en nuestros modos de trabajo³⁹.

Si el público es necesario en el proceso comunicativo de la experiencia artística del teatro, lo es también como proceso social: no tendría sentido una representación escénica con las butacas del teatro vacías. El público resulta imprescindible tanto para el arte del teatro

³⁸ BROOK, Peter, *La Puerta Abierta: Reflexiones Sobre la Interpretación y el Teatro*, Barcelona, Alba, 2002. Págs. 23-24.

³⁹ BROOK, Peter, *Hilos de Tiempo*, Madrid, Siruela, 2003, or. 1998. Pág. 188.

como para la realidad social del teatro. Al ser consciente de esta idea, todo artista debe tener muy claro el objetivo de su trabajo o de su puesta en escena. Brook dice:

Existen miles de explicaciones imaginables para poner una obra en escena, pero son secundarias en comparación con la cuestión fundamental: ¿conseguirá el tema exponer una preocupación o necesidad esencial para el público?⁴⁰

También es importante mencionar el cuidado que deben tener los actores en no excederse demasiado, ya que cuando un actor se entrega demasiado a su actuación y profundiza demasiado en su relación con el público, haciéndolo reír, esta relación puede ser tan fuerte que puede obrar como un imán apartando al actor violentamente de sí mismo. Puede deleitarse en el placer que le brindan la risa o las lágrimas del público y perder por esto el contacto con la verdad y sus compañeros.

Por otra parte, el deber del público debe ser la confrontación entre él y la acción dramática: debe estar en acuerdo o en desacuerdo con lo que ve y escucha, dependiendo del grado de sus valores; aprobar o desaprobar. Brook dice que el teatro ofrece la posibilidad de comprobar si esos valores nos han sido impuestos desde fuera o si son verdaderamente parte de nuestras convicciones.

2.3. La Participación del Público

En la historia del teatro occidental podemos observar una paulatina disminución en la capacidad de ilusión del público. En el Siglo de Oro bastaban ocho versos de Lope de Vega para crear en el espectador toda la sensación de un mágico lugar con su aroma, su

⁴⁰ BROOK, Peter, *La Puerta Abierta: Reflexiones Sobre la Interpretación y el Teatro*, Barcelona, Alba, 2002. Pág. 50.

clima y todas las sensaciones de la atmósfera que el autor quería transmitir –con la misma facilidad que logra Shakespeare en *Sueño de una noche de verano*, el ambiente misterioso del bosque de Atenas. Hoy necesitamos de todos los recursos técnicos: decorados, foro giratorio, iluminación, vestuario, etc., para lograr un efecto en el público, quizá menor que en tiempos de Lope de Vega o Shakespeare, quienes sólo disponían de sus versos, los actores y una tarima.

La participación activa del público en el espectáculo parece haber disminuido en proporciones importantes; de esta forma, su imaginación se tornó forzosamente más débil. El teatro realista había ya contribuido grandemente a esa evolución inevitable, aunque en mucha menor proporción que el cine o la televisión, que liberan al público de todo esfuerzo mental, ya que la cámara guía la atención del espectador, mostrándole sólo aquello en lo que debe fijarse. En estos casos la participación del público es completamente pasiva. En consecuencia, un público así viciado encuentra fatalmente fatigosa una representación teatral, por buena que sea, porque no está ya capacitado para tomar parte activa en ella. Vemos aquí un desequilibrio en el teatro: ante todo, en la falta de un público capaz de gozar de una representación escénica. Tanto el Teatro Épico como el de la Crueldad⁴¹ y del Absurdo⁴² han tratado de sacar al público de su letargo al envolverlo en la

⁴¹ Expresión forjada para un proyecto de representación que somete al espectador a un tratamiento emocional de choque a fin de liberarlo del imperio del pensamiento discursivo y lógico para encontrar una vivencia inmediata en una nueva catarsis y una experiencia estética y ética original [...] el conjunto del escenario es utilizado como en un ritual en el que las imágenes (jeroglíficos) están destinadas al subconsciente del espectador: recurre, por tanto, a los más diversos medios de expresión artística. PAVIS, Patrice, *Diccionario del Teatro*, Paidós, 1998.

⁴² El origen de este teatro remonta a las ideas filosóficas de Camus y Sartre. En el contexto de la II Guerra Mundial y de la posguerra, ellos establecieron un retrato desilusionado de un mundo destruido y desgarrado por los conflictos y las ideologías[...] la obra absurda apareció como anti-obra de la dramaturgia clásica, del sistema épico brechtiano y del realismo del teatro popular; la forma preferida de la dramaturgia absurda es la de una obra sin personajes o intriga claramente definidos [...] el escenario renuncia a todo mimetismo psicológico o gestual, a todo efecto de ilusión de tal modo que el espectador se ve obligado a aceptar las convenciones físicas de un nuevo universo ficcional. PAVIS, Patrice, *Diccionario del Teatro*, Paidós, 1998.

acción misma, al hacerlo participar de forma activa del espectáculo. Aquí es donde el teatro rompe definitivamente los moldes convencionales, como lo ha hecho Brook en particular, descubriendo y trabajando una manera de hacer más participe al público en sus espectáculos al estimular su imaginación, con la complicidad del actor y la técnica del espacio vacío. El maestro Brook llega a esta conclusión:

La participación del público consiste en volverse 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*. Si detrás de él hay un solo elemento de decoración, el público se verá encerrado en los confines lógicos del decorado⁴³.

El método de Brook se basa en 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 pueda transformarse en un objeto mágico. De esta forma solo hace falta el material básico presentado, la historia o el tema, que el espectador encuentra en escena, por encima de todo, para proporcionar un terreno común, el campo potencial en el que cada componente del público, cualquiera que sea su edad o circunstancia, se identifique con su vecino en una experiencia compartida. Para dar ejemplos de esta íntima relación con el público por medio de la imaginación del actor-espectador quisiera volver a la puesta de *Marat/Sade*⁴⁴, que tengo la oportunidad de analizar gracias a la grabación que Brook realizó de la representación y de la que hablamos anteriormente. Se puede ver en este trabajo que el narrador siempre se dirige al público, bien se estén interpretando los monólogos de Sade, Marat u otros personajes; la puerta del aposento de Marat está construida solamente por el brazo del narrador y su bastón

⁴³ BROOK, Peter, *La Puerta Abierta: Reflexiones Sobre la Interpretación y el Teatro*, Barcelona, Alba, 2002. Págs. 38-39.

⁴⁴ BROOK, Peter (director), BIRKETT, Michael (productor), *The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat as Performed by the Inmates of the Asylum of Charenton Under the Direction of the Marquis de Sade*, UK, United Artist Corporation, 116 min, 1967.

reproduce los toques a la puerta de Charllotte Corday. En el momento de la obra en el que el Marqués de Sade es castigado, se nos presenta la que para mí es una de las imágenes más bellas del montaje de Brook: la actriz que interpreta a Corday se inclina un poco a espaldas del Marqués, que está de rodillas, y con su cabello largo y suelto hace círculos y articula sonidos extraños preparando cada latigazo (con su cabello) para lastimar a Sade, quien reacciona a cada golpe mientras dice, cada vez más afectado por los golpes, uno de los grandes monólogos de la obra.

Pero de las obras de Brook que he tenido la oportunidad de ver, ya sea en un teatro o a través de un medio audiovisual, en la que la estética del *espacio vacío*, a mi juicio, se puede apreciar de una manera contundente, es en su montaje *Hamlet*⁴⁵, del año 2000, en el Bouffes du Nord, donde encontramos casi absoluta ausencia de accesorios escenográficos; la escena, deliberadamente despojada de objetos, es poblada por el actor; la imaginación del espectador es estimulada con el tapete ritual y los candelabros encendidos que iluminan con duda. En esta representación la imaginación del público nunca para de jugar, debido a la concepción minimalista de la obra, que todo lo reduce a la acción física y físico-verbal del actor, y en donde evidenciamos un claro ejemplo de que en el teatro lo más importante es la relación entre un personaje y otro. Con esta fórmula Brook da especificidad al teatro, dotando de singularidad su lenguaje, en el diálogo que éste entabla en los tiempos contemporáneos con las demás artes y el cine en particular. Una vez más este director demuestra que Shakespeare, y el teatro en general, logran que el público conjeture sobre un sinfín de conductas humanas mediante la convención teatral, y que, al mismo tiempo, gracias a la vida nueva que le otorgan a la obra los intérpretes, no pare de anhelar aquello que ocurrirá al instante siguiente, pese a tratarse de un material que ha permanecido en la tierra durante más de 400 años.

⁴⁵BROOK, peter (director), DAVIS, yvon (productor) *The Tragedy of Hamlet*, Reino Unido/Francia/Japon. Facest video, 134 min 2005.

2.4. Citas

El primer paso es el más importante, y es mucho más difícil de dar de lo que parece. Sorprendentemente, no se le concede a este paso preliminar el respeto que merece. Pongamos el caso de un público sentado que aguarda el inicio de la función, esperando interesarse, persuadiéndose a sí mismo de que debe interesarse. Solamente se sentirá irresistiblemente atraído si las primeras palabras, sonidos o acciones de la función liberan en el interior de cada espectador un primer murmullo relacionado con los temas ocultos que aparecen gradualmente. No se trata de un proceso intelectual, y mucho menos racional. El teatro no es en modo alguno una discusión entre personas cultas. El teatro, gracias a la energía del sonido, la palabra, el color y el movimiento, pulsa una tecla emocional a su vez hace estremecer el intelecto. Una vez el intérprete ha establecido un nexo con el público, el evento puede proseguir de múltiples maneras. Hay teatros que pretenden tan solo obtener un pez corriente que se pueda comer sin provocar indigestión. Hay teatros pornográficos que pretenden deliberadamente servir un pez con las entrañas llenas de veneno. Pero supongamos que la nuestra es la mayor de las ambiciones, que con la función solo deseamos atrapar el pez dorado⁴⁶.

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. Uno puede ir a ver una obra muy banal con un tema mediocre que sea un gran éxito de público y taquilla en un teatro muy convencional y, en ocasiones, hallar en ella una chispa de vida muy superior a lo que ocurre cuando personas que han crecido con Brecht o Artaud, trabajando con grandes recursos, presentan un espectáculo que es

⁴⁶ BROOK, Peter, *La Puerta Abierta: Reflexiones Sobre la Interpretación y el Teatro*, Barcelona, Alba, 2002. Págs. 101-102.

culturalmente respetable, pero que carece de fascinación. En una de estas representaciones, es fácil pasar una velada insípida viendo algo que lo tiene todo excepto vida, es muy importante valorar este aspecto de forma fría, clara e inflexible, sobre todo cuando se desea evitar la influencia esnob de los llamados criterios culturales [...] esto ha sido siempre muy difícil de admitir para aquellos que han tenido que esforzarse, a menudo con gran dificultad, por hallar el medio de interesar a un público indiferente en un trabajo de un serio nivel cultural. Uno se ve obligado casi siempre a defender el intento, y con frecuencia nos sentimos muy decepcionados porque los públicos de todos los países rechazan estas obras y prefieren lo que nosotros consideramos de calidad inferior⁴⁷.

⁴⁷ Ob. Cit. Págs. 22-23.

3. EL ACTOR Y SU VIDA INTERIOR

Para ejecutar una acción en apariencia sencilla de modo que parezca tan natural como el mero hecho de caminar, se requiere toda la habilidad de un artista profesional: una idea ha de hacerse de carne y hueso, ser una realidad emocional, debe ir más allá de la imitación, hacer que una vida inventada sea también una vida paralela que no pueda distinguirse de la real a ningún nivel⁴⁸.

Peter Brook suele comparar el teatro con la droga; para él son dos experiencias paralelas, pero opuestas. Quien toma drogas logra efectivamente transformar su percepción. Pero el buen teatro también puede generar esa posibilidad. En el teatro está la perturbación, el impacto, la afirmación, la sorpresa, la maravilla, y sin ninguna de las trágicas consecuencias de la droga. En el teatro, esos momentos que abren de par en par los límites de la conciencia normal son creadores de vida. En el teatro los elementos ocupan un lugar preciso: temas, técnicas, talento; lo más importante para Brook es la agudización, la profundización de lo perceptivo por mínimo que sea.

En su libro *La Puerta Abierta* Brook dice que “el verdadero actor es la imitación de la verdadera persona, este es alguien que está abierto en todas sus partes, una 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 está bloqueado, esto sólo lo pueden lograr ciertas disciplinas tradicionales.” El actor debe trabajar su cuerpo de una manera tal que este se abra, sensible e integrado, en toda su capacidad de respuesta. Después debe ocuparse del desarrollo de sus emociones, de modo que las emociones no lo sean simplemente en el nivel más burdo, porque las emociones en bruto

⁴⁸ Ob. Cit. Pág. 18.

pueden ser manifestaciones de un mal actor. Un buen actor es aquel que desarrolla en sí mismo la capacidad de sentir, de reconocer y de expresar un muy alto espectro de emociones, desde las más burdas hasta las más refinadas.

Para Brook la existencia puede ser representada por dos círculos que usualmente no pueden ni verse ni seguirse: el círculo interior corresponde a los impulsos, a la vida secreta de cada uno; el círculo exterior representa la vida social, las relaciones con los demás, el trabajo, el esparcimiento. El teatro en general refleja lo que sucede en el círculo exterior. Sin embargo, Brook dice que la búsqueda en el teatro requiere de un punto intermedio; el teatro tiende a expresar el mundo visible y conocido, con miras a lograr que aparezca en escena lo invisible y desconocido, para lo cual el actor requiere de capacidades y recursos interiores especiales.

No se piensa muy a menudo en que una representación puede tener dos puntos culminantes: el de la celebración, con el estallido de nuestra participación en forma de bravos y aplausos, o, también, en el extremo opuesto, el del silencio, otra forma de reconocimiento y apreciación en una experiencia compartida como la del teatro. Olvidamos la importancia del silencio, y hasta podemos sentir cierto tipo de incomodidad cuando lo experimentamos, aplaudimos mecánicamente porque no sabemos qué otra cosa hacer y desconocemos que también el silencio está permitido, que también es bueno y nos puede llevar a sentir diversos tipos de reconocimiento. En el inicio de los experimentos de Brook por lograr una comunicación desde el interior del actor con el público, el trabajo con el silencio fue fundamental. Lo primero que hizo fue darse a la tarea de descubrir las relaciones entre el silencio y su duración: necesitaban un público ante el cual pudieran colocar un actor silencioso, con el fin de cronometrar el tiempo de atención que era capaz de imponer a los espectadores. Luego de esto experimentaron con el ritual, por medio de esquemas repetidos, para ver cómo era posible ofrecer más significado y más rápidamente que por el lógico desarrollo de los acontecimientos. Su objetivo en cada experimento, bueno o malo,

acertado o desastroso, era el mismo: ¿puede hacerse visible lo invisible mediante la presencia del intérprete?

De esta experiencia escribe:

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. Una buena interpretación de un actor japonés no es el resultado de una composición mental previa, sino de haber creado un vacío libre de miedos en su interior⁴⁹.

3.1. Despertar del Mundo Interior a partir del Trabajo Físico

En su centro de investigación, Brook ha estudiado ampliamente la importancia del trabajo físico como elemento fundamental en el teatro. En los inicios fue vital para el grupo el entrenamiento corporal con el que contaba el actor japonés de la compañía Yoshi Oida, quien se formó en el teatro Nō. Observar las capacidades de este artista oriental fue muy importante en la experimentación inicial del grupo por el grado de sensibilidad de que inducían. Después de trabajar y experimentar posibilidades corporales para sus montajes, Brook, hablando de la sensibilidad del cuerpo, concluye:

No se trata de movimientos de acróbata ni de gimnasta, que parten de una tensión, sino de movimientos en los que la emoción y la precisión de pensamiento están entrelazadas. Sensible significa que el actor está en contacto con todo su cuerpo en

⁴⁹ BROOK, Peter, *La Puerta Abierta: Reflexiones Sobre la Interpretación y el Teatro*, Barcelona, Alba, 2002. Págs. 31-32.

todo momento. Así cuando el actor inicia un movimiento, sabe exactamente donde se encuentra cada miembro⁵⁰.

Para desarrollar esta idea de Brook podríamos empezar por decir que en el teatro un cuerpo poco desarrollado o muscularmente muy desarrollado puede fácilmente embrutecer la actividad de la mente, embotando los sentimientos o debilitando la voluntad. Pero el actor, que debe considerar su cuerpo como un instrumento capaz de expresar ideas creadoras en el escenario, debe esforzarse por obtener la completa armonía entre cuerpo, trabajo interior y psicología.

Hay ciertos actores que pueden sentir sus papeles profundamente y comprenderlos con diaphanidad, pero que no aciertan al expresar o transmitir al público esta cantidad de sentimientos que llevan dentro. Aquellos maravillosos pensamientos y emociones se ven enfrascados de algún modo en el interior de sus cuerpos no desarrollados. El proceso de los ensayos y las representaciones constituye para ellos una lucha dolorosa contra su propio cuerpo. Todo actor, en un grado mayor o menor, sufre alguna vez de estas resistencias de su cuerpo.

Para dominar estas resistencias son necesarios los ejercicios físicos, pero deben ser cimentados sobre principios diferentes de los que se emplean en la mayor parte de las escuelas dramáticas. La gimnasia, la esgrima, los ejercicios acrobáticos o de lucha, son indudablemente buenos y útiles de por sí, pero el cuerpo de un actor debe someterse a una técnica especial que desarrolle su cuerpo encaminado a su conocimiento interior y a las exigencias particulares de su profesión. Refiriéndose al cuerpo del actor de Brook, a sus cualidades energéticas y su armonía, Banú escribe:

El actor brookiano aspira sin cesar a la superación de lo cotidiano. Su cuerpo se deja percibir como un cuerpo común, pero cumplido y cargado de más energía. Brook tiene

⁵⁰ Ob. Cit. Pág. 30.

horror de lo que se da como excepcional y anormal, porque eso encierra al actor en una falsa ejemplaridad. Toda proeza crea una distancia, allí donde todos queremos crear la apertura, la participación [...] El cuerpo brookiano es sano, y esta salud, que escapa a lo atípico, lo acerca al público. No hay en este cuerpo ni exceso ni calidad particular⁵¹.

Esto no puede obtenerse mediante un ejercicio estrictamente físico. La psicología misma debe tomar parte en este completo desarrollo. El cuerpo de un actor debe absorber cualidades psicológicas, debe ser poseído y colmado por ellas hasta que lo transformen gradualmente en una especie de chip sensitivo, un receptor o conductor de las imágenes sutiles, sentimientos, emociones e impulsos de la voluntad.

El actor busca en vano captar el eco de una tradición desvanecida, lo mismo que los críticos y el público. Hemos perdido todo el sentido del rito y del ceremonial [...] Sentimos la necesidad de tener ritos, de hacer «algo» por tenerlos, y culpamos a los artistas por no «encontrarlos» para nosotros. A veces el artista intenta hallar nuevos ritos teniendo como única fuente su imaginación: imita la forma externa del ceremonial, pagano o barroco, añadiendo por desgracia sus propios adornos. El resultado raramente es convincente [...] hemos llegado ahora a rechazar el concepto mismo de un teatro sagrado⁵².

Esta cita es del primer libro de teoría teatral de Brook *El Espacio Vacío*, de 1968. Como hombre de arte consciente de la importancia de lo ritual, lo sagrado y lo invisible hecho visible, en su trabajo intenta rescatar algo que se pierde más cada día. Somos tan ajenos a la esencia de lo ritual y lo sagrado que cuando alguien intenta acercarnos a esto, en la academia por ejemplo, en algunos casos lo que hacemos es burlarnos y no prestar atención a algo que no entendemos, sobretodo en Occidente, donde, en mi opinión, olvidamos

⁵¹ BANÚ, Georges, *Hacia un Teatro Primero*, Edición Aumentada, Buenos Aires, Artes del Sur, 2006, or. 2001. Pág. 69.

⁵² BROOK, Peter, *El Espacio Vacío*, Península, 2001, or. 1968. Pág. 23.

fácilmente la importancia de nuestras raíces ancestrales. En consecuencia, tan sólo las cosas que son tangibles, tan sólo aquello que podemos ver y tocar, únicamente aquello que tiene la apariencia externa de los aspectos de la vida parece poseer validez suficiente para atraer la atención de muchos artistas y su público.

Bajo la influencia de este interés por lo material, el actor contemporáneo se ve constantemente corrompido, sin necesidad, por la peligrosa práctica de eliminar los elementos interiores de su arte y sobreestimar la significación de lo físico. Así, cada vez más se hunde profundamente en este medio antiartístico, y su cuerpo se hace cada vez menos animado y más denso, sin transmitir la idea esencial del ser del personaje. Como anota Michael Chejov en su libro *Al Actor*:

El actor comienza por recurrir a toda clase de trucos y viejos moldes teatrales, con lo que muy pronto acumula numerosos hábitos peculiares de actuar y amaneramientos corporales que se vuelven vicios poco favorables para su profesión. Pero sin que nada importe, cuan buenos o malos sean o parezcan ser, constituyen en suma un reemplazo para sus reales emociones o sentimientos artísticos, para una creación auténtica en el escenario⁵³.

Al respecto, Brook dice:

El actor profesional tiene la habilidad única de provocar en sí mismo estados emocionales que no le pertenecen a él sino a su personaje, sin esfuerzo ni artificio visible. Esto se consigue raras veces. Por lo general se nota la brecha entre el actor y el estado que fabrica con diferentes grados de habilidad. En manos de un verdadero

⁵³ CHEJOV, Michael, *Al Actor: Sobre la Técnica de la Actuación*. Alba Editores, 2004.

artista todo parece natural, aunque su forma exterior sea tan artificial que no se halle equivalente en la naturaleza⁵⁴.

Para lograr esta organicidad de la que habla Brook, el actor, en su entrenamiento, debe buscar desde tensiones musculares en lo más profundo de sus estructuras, hasta la emoción más recóndita. Un cuerpo sin práctica no llega a interiorizar lo suficiente para encontrarlas fácilmente, así que el actor debe recurrir a una rutina de ejercicios que ayudan a la sensibilización y a la apertura corporal, todo dirigido a encontrar esas emociones. La apertura de los sentidos y el cuerpo ayuda a llegar al interior. Los ejercicios que se realizan tienen el objetivo de desbloquear el cuerpo y desinhibirlo para permitirnos entrar en un estado especial que permita mirar hacia adentro. Pasar el nivel de atención del exterior al interior. No se abre el cuerpo hacia el entorno y hacia sí mismo simultáneamente; se abre el cuerpo para interiorizar. El objetivo es llegar a las emociones que se expresan con verdad hacia el público.

Todos los demás elementos participantes en el hecho teatral giran en torno a las emociones, ayudan a la construcción de atmósferas, y de esta manera llevan al espectador de la mano por el conflicto de la historia. No puede haber mucha ni poca emoción, solo la justa y necesaria. Si se sobrepasa la emoción se cae en la sobreactuación, y por lo tanto en la incredulidad. Por el contrario, la poca emoción no convence al público de lo que se está sintiendo.

El director ha de anticiparse a su actor y dejar soltar lo primero que le venga a la cabeza. Llega un momento en el que debe formular sugerencias que contengan los auténticos desafíos y sean útiles para el trabajo, por ejemplo ejercicios que permitan al actor trabajar las partes de su organismo más aletargadas, o las áreas de su mundo

⁵⁴ BROOK, Peter, *La Puerta Abierta: Reflexiones Sobre la Interpretación y el Teatro*, Barcelona, Alba, 2002. Pág. 88.

emocional que estén relacionadas con el mundo de la obra y que, sin embargo, tema explorar⁵⁵.

En lo anterior, Brook menciona el importante papel de un buen director —aunque a él no le agrada mucho la palabra *director* (prefiere *destilador* o *animador*). Dice que el director es el responsable de conseguir que aquello que compone la obra cobre vida; por lo tanto, debe ir siempre un paso más adelante intentando estimular los verdaderos ingredientes que hacen que la vida fluya, es decir, el director no solo está estimulando la vida, también aparta obstáculos que impiden que la vida fluya con naturalidad: el director está *animando*.

Para Brook ser director significa comprender que director y actor, director y autor, director y las palabras, están siempre en relación. Eso permite desarrollar en él una mejor capacidad de observar, de escuchar, de utilizar de manera más refinada sus instintos e intuiciones. Entonces el director comprende rápidamente que sólo puede desarrollar todo esto en sí mismo ayudando a otros a desarrollarlo, y la forma de desarrollar todas esas dotes es la interrelación. Para Brook todas las interrelaciones son importantes, sobre todo cuando involucran al público. Al tener un respeto total por el público, el director ve que —al ser consciente de lo que al público atrae o le hace perderse—, desarrolla cada vez más la percepción de lo que el ritmo, el espacio y todos los aspectos físicos del teatro despiertan en él, y de esta forma desarrolla sus herramientas.

Sobre lo anterior, Banú anota:

Brook, a lo largo de los ensayos, quiere conducir al actor hacia el descubrimiento de su propia vida, que es lo único que permite materializarse a las palabras [...] Brook lo ha comprendido: es el cuerpo lo que le permite al actor tocar el centro olvidado del

⁵⁵ Ob. Cit. Pág. 79.

ser. Es, para parafrasear la fórmula *el arte como vehículo*, el vehículo que lo lleva hacia el origen⁵⁶.

Cuando se le pregunta a Brook qué busca y espera de sus actores, responde que lo más importante es que escuchen al director, que lo dejen explicar por todos sus medios de persuasión algo que él cree es absolutamente perfecto, para que luego el actor haga exactamente lo contrario, y el director se dé cuenta qué es exactamente lo que él quería. Para Brook, ésta es una verdadera colaboración creativa. No hay que confundirse. Brook no habla de un actor que hace esto porque desconfía “eso sería una calamidad, sería una mala relación y los dos sufriríamos”; se necesita una apertura, unida a una absoluta independencia.

El actor debe sostener una relación profunda y secreta con sus más íntimas fuentes de significado. Los grandes cuentistas que he visto en las casas de té de Afganistán e Irán recuerdan antiguos mitos con gran regocijo, pero también con una seriedad interior. En todo momento se abren a su público, no para complacerlo, sino para compartir con él las cualidades de un texto sagrado. Tienen el oído vuelto hacia su interior como hacia el exterior. Así debería ser para todo auténtico actor. Significa estar en dos mundos al mismo tiempo⁵⁷.

Para integrar estos dos mundos de los que habla Brook (el interior y el exterior), el actor debe ser muy paciente; debe ser consciente de su proceso interior y estar atento a lo que se produce en él, y en quienes lo rodean, teniendo en cuenta que la calidad la encontrará en los detalles. Aunque es difícil saber qué da calidad a la presencia de un actor, a su manera de escuchar y de mirar, no es imposible, porque no está más allá de su conciencia y su capacidad voluntaria. Brook dice que “el actor puede hallar esta presencia en cierto silencio

⁵⁶ BANÚ, Georges, *Hacia un Teatro Primero*, Edición Aumentada, Buenos Aires, Artes del Sur, 2006, or. 2001. Pág. 142.

⁵⁷ BROOK, Peter, *La Puerta Abierta: Reflexiones Sobre la Interpretación y el Teatro*, Barcelona, Alba, 2002. Pág. 43.

de su propio interior”. Lo que denominó Teatro Sagrado —el teatro en el que aparece lo invisible— tiene su raíz en este silencio, del que pueden surgir todo tipo de gestos familiares y desconocidos. Sea cual sea el código, la forma puede llenarse de significado, así el teatro se vuelve una búsqueda y también un modo de hacer, para que ese significado lo sea también para los demás.

El trabajo del interior en el actor requiere de voluntad y disciplina, ya que su cuerpo puede revestir un valor óptimo para él: tan sólo cuando lo mueva una incesante corriente de impulso artístico, solamente entonces podrá ser flexible, expresivo, y, lo más vital de todo, sensitivo, capaz de responder a las sutilezas que constituyen la vida creadora interior del artista. Porque el cuerpo del actor debe moldearse y rehacerse desde adentro. Todo, finalmente, depende de los cuerpos, sin ellos, el espectáculo se arriesga a terminar en alguna solución superficial, impuesta o programada. Los actores adquieren esta movilidad que, tanto en la vida como en el teatro, para Brook, define la esencia de la relación justa con el mundo. Así, los seres humanos no se aíslan y la escena logra desarrollar plenamente lo que, según él, la define: la relación: “para que sea viva, la relación debe ser móvil”

Está claro que no solo Brook se ha interesado por el trabajo interior del actor. Los grandes maestros del teatro han prestado gran interés en el trabajo psicológico y emotivo del intérprete. En su libro *Al Actor*, Michael Chéjov anota: “tan pronto como el artista comience a practicar su voluntad quedará atónito al ver cuánto y cuán ávidamente el cuerpo humano, especialmente si es el de un actor, puede allanarse y responder a toda especie de valores psicológicos⁵⁸”. Por tal motivo, para el desarrollo de un actor, los ejercicios psicofísicos deben buscarse y aplicarse. Un cuerpo sensible, una seguridad y conocimiento interior, una psicología rica y colorida, se complementan hasta crear aquella armonía tan necesaria a los fines de un actor profesional. El actor que llegue a ser dueño de sí mismo y de su arte eliminará la casualidad o el accidente de su trabajo, creando con ello un terreno

⁵⁸ CHEJOV, Michael, *Al Actor*, Barcelona, Alba Editores, 2004.

firme para su talento. Solamente un absoluto dominio sobre su cuerpo y su psicología le darán la indispensable confianza en sí mismo, así como la independencia y armonía necesarias para su actividad creadora. Porque en la moderna vida cotidiana no hacemos un uso suficiente o adecuado del cuerpo, y el resultado es que la mayoría de nuestros músculos se truecan en cosas gastadas, inflexibles y reacias a toda sensación. Por ello, debemos reactivarlos y hacerlos elásticos. Además, no hay que negar el trabajo de las emociones; hay que trabajar en ellas y con ellas.

3.2. Citas

El problema 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 de intensidad a ese momento comprimido, destilado. Porque la comprensión y la condensación no bastan. Siempre se puede acortar una obra demasiado larga o prolija, pero no por ello dejara de ser aburrida. 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 todo momento⁵⁹.

En el teatro Nō un actor tarda cinco minutos en llegar al centro del escenario. ¿Por qué un alguien que no es actor no consigue mantener nuestra atención, mientras que un actor verdadero, haciendo lo mismo mil veces más despacio, resulta tan irresistible? ¿Por qué, cuando lo contemplamos, nos sentimos conmovidos, fascinados? Mejor aún, ¿por qué incluso el modo de caminar ha de resultar más atrayente en un maestro Nō que en un actor Nō menor, cuando tan solo un cuarto de siglo de experiencia los separa? ¿Cuál es la diferencia? Estamos hablando del más sencillo de los

⁵⁹BROOK, Peter, *La Puerta Abierta: Reflexiones Sobre la Interpretación y el Teatro*, Barcelona, Alba, 2002. Pág. 25.

movimientos, caminar, y sin embargo hay una diferencia fundamental entre lo que conduce a una intensidad de vida y lo que es meramente tópico⁶⁰.

En una aldea de Bengala tuve ocasión de contemplar una ceremonia de gran intensidad llamada *chau*. Los participantes, gentes de la aldea, escenificaban batallas moviéndose hacia adelante a pequeños saltos. Los hacen mirando fijamente frente a ellos. En su mirada hay una fuerza extraordinaria, una intensidad increíble. Pregunté a su maestro: ¿qué hacen? ¿En que se concentran para tener una mirada tan intensa? Él me respondió: “es muy sencillo. Les digo que no piensen en nada. Sólo tienen que mirar hacia delante y mantener los ojos bien abiertos”. Comprendí que jamás lograrían esa intensidad si se concentraran en cosas como *¿qué siento?* o si hubieran llenado el espacio de ideas. Para una mente occidental esto resulta difícil de aceptar, porque hemos convertido las *ideas* y la mente en deidades supremas desde hace siglos. La única respuesta se halla en la experiencia directa, y 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 pensamientos⁶¹.

Llegamos pues a la cuestión del actor como artista. Podemos decir que el verdadero artista esta siempre dispuesto a realizar cualquier sacrificio por alcanzar un momento de creatividad. El artista mediocre prefiere no correr riesgos, por eso es convencional. Todo lo que es convencional, todo lo que es mediocre, está relacionado con ese miedo. El actor convencional sella su trabajo, y sellar es un acto defensivo. Para protegerse a uno mismo, uno *construye* y *sella*. Para abrirse se han de derribar todos los muros⁶².

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. En Francia

⁶⁰ BROOK, Peter, *La Puerta Abierta: Reflexiones Sobre la Interpretación y el Teatro*, Barcelona, Alba, 2002. Pág. 25.

⁶¹ Ob. Cit. Págs. 32-33.

⁶² Ob. Cit. Pág. 34.

tuve que insistir en esto a causa de la tendencia de muchos actores a sumergirse inmediatamente en el deleite de dejarse llevar. Aunque el texto este escrito para ser dicho con firmeza, 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. Con frecuencia resulta útil mejorar un texto con otras palabras, otros movimientos, porque así se consigue la libertad para sentir una relación. Pero, claro está, todo esto no es más que una etapa temporal, que sólo sirve para alcanzar esa cosa tan difícil y esquiva que consiste en mantenerse en contacto con el interior más íntimo de uno mismo al tiempo que se habla en voz alta⁶³.

Un trabajador de teatro pragmático, allá donde se halle, está obligado a abordar las grandes formas tradicionales, sobre todo las que pertenecen a oriente, con la humildad y el respeto que merecen. Estas formas lo conducirán quizá más allá de sí mismo, más allá de la inadecuada capacidad para la comprensión y la creatividad que el artista del siglo XX debe admitir como su auténtica condición⁶⁴.

A veces nos topábamos con antropólogos y en esas ocasiones siempre estábamos en desacuerdo, porque ellos sostenían que todo gesto, toda costumbre, es una expresión de una cultura. El teatro, contestábamos nosotros, muestra exactamente lo contrario, y nuestra experiencia cotidiana lo demostraba. El besarse con los labios o frotarse la nariz pueden en efecto ser convenciones arraigadas en entornos específicos, pero lo que importa es el cariño que expresan⁶⁵.

“¿Qué es el amor? Si tiene sustancia mostrádmela”, dice el conductista escéptico. El actor no necesita replicar; lo que anima sus acciones continuamente son sentimientos

⁶³ Ob. Cit. Págs. 44-45.

⁶⁴ BROOK, Peter, *La Puerta Abierta: Reflexiones Sobre la Interpretación y el Teatro*, Barcelona, Alba, 2002. Págs. 104-105.

⁶⁵ Ob.

invisibles. Los musulmanes se llevan la mano al corazón, los hindúes juntan las palmas, nosotros nos damos la mano, otros se inclinan o tocan el suelo; cualquiera de esos gestos puede expresar el mismo significado, a condición de que el actor sea capaz de hallar la necesaria calidad en el interior de su movimiento. Si esa calidad no está, cualquier gesto es vano y no porta significado alguno⁶⁶.

⁶⁶ BROOK, Peter, *Hilos de Tiempo*, Madrid, Siruela, 2003, or. 1998. Pág. 237.

4. CONCLUSIONES

El espacio vacío, el recurso mínimo, la relación actor-público, la participación del público en el momento dramático y el adiestramiento del mundo interior del actor a partir del trabajo físico, son algunos de los postulados que la pedagogía brookiana sostiene. Estos son producto de toda una vida al servicio de las artes escénicas –vida privilegiada, debido a los múltiples escenarios en los que Brook ha tenido la fortuna de presenciar mágicas formas teatrales. Resalta en la vida del maestro el recorrido investigativo realizado por el África, en el año 1972, acompañado 30 personas (actores, técnicos y asistentes, pertenecientes al Centro de Internacional de Investigación Teatral de París). Durante este viaje el grupo asistió a diversas manifestaciones rituales –experiencias directas entre el público y los oficiantes en las que el vínculo emotivo era total– llevándose consigo una serie de preguntas sobre el oficio del Teatro tal y como se concibe en Occidente, entre ellas: ¿cómo lograban los intérpretes de estas culturas consideradas por muchos como primitivas una interpretación capaz de producir catarsis? Décadas de investigación teatral le permitieron al maestro consolidar una forma teatral en la que el actor es el elemento fundamental del hecho escénico; todo lo demás interviene solo para apoyar su calidad interpretativa; el actor brookiano debe ser lo suficientemente versátil como para producir en el público un nexo sensorial que fecunde la imaginación de cada espectador como una lluvia de imágenes y sugerencias que inunda el espíritu del intérprete y el público en un mismo mar atemporal y extra-cotidiano, en el que, como peces, los hombres observan su imagen en un infinito espejo capaz de reflejar el presente. Para lograr esto, Brook afirma que el actor debe poseer una creatividad infantil, un rico y diverso mundo interior, y una destreza física capaz de permitirle urdir un mundo imaginario que el público acepte, y en el que desee integrarse, una suerte de sueño compartido.

El teatro brookiano marca un precedente en la historia dramática del Occidente al apelar, de manera no fortuita, a la búsqueda de las raíces teatrales en lugares tan remotos y ajenos

como el África y el Oriente. Brook se inicia en el mundo de las tablas como todo un joven genio de la escena inglesa, capaz de dirigir ópera y teatro en los locales más cotizados del *West End* londinense, vida a la que renuncia, aun cuando su nombre era sinónimo de gloria, para embarcarse en una aventura que lo confronta, desde sus inicios, con lo invisible, lo innombrado, lo que subyace tras los tejidos del alma humana, y al final, luego de deparar junto a un grupo de investigadores de diversas nacionalidades por los senderos del fracaso y la revelación, luego de compartir experiencias públicas y privadas llenas de un nutrido acervo teatral, al final del viaje de una vida de trabajo, retornar a lo simple y lo elemental como metáfora de lo contundente, al vacío espacial como lienzo de trabajo del intérprete creador, el cual, gracias al arte que la vida le ha delegado realizar para los demás hombres del mundo. El legado que Peter Brook deja a las futuras generaciones de directores es invaluable; pero como el mismo maestro aconseja: “cada vez que hablo con alguien joven que se quiere dedicar a la dirección teatral, le suplico que no tome como ejemplo lo que para mí ha supuesto el resultado de 50 años de trabajo. Así que, volviendo a la cuestión de la sencillez y el despojamiento, no es bueno que alguien que empieza apueste directamente por eso. Para llegar a la sencillez, antes hay que haber pasado por las formas más barrocas y extravagantes imaginables, yo lo hice: hay que tener un montón de verduras encima de la mesa para saber con cual quedarse, cuál es la mejor⁶⁷”.

⁶⁷ BORJA, Hermoso, *Diario El País (entrevista)*, España, 18 de Abril del 2010.

BIBLIOGRAFIA

Libros:

BROOK, Peter, *El Espacio Vacío*, Península, 2001, or. 1968.

BROOK, Peter, *Hilos de Tiempo*, Madrid, Siruela, 2003, or. 1998.

BROOK, Peter, *Más Allá del Espacio Vacío: Escritos sobre Teatro, Cine y Ópera*, (1947-1987), Barcelona, Alba, 2001.

BROOK, Peter, *La Puerta Abierta: Reflexiones Sobre la Interpretación y el Teatro*, Barcelona, Alba, 2002.

BANÚ, Georges, *Hacia un Teatro Primero*, Edición Aumentada, Buenos Aires, Artes del Sur, 2006, or. 2001.

CHEJOV, Michael, *Al Actor*, Barcelona, Alba Editores, 2004.

PAVIS, Patrice, *Diccionario del Teatro*, Paidós, 1998.

Obras Cinematográficas:

BROOK, Peter (director), BIRKETT, Michael (productor), *The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat as Performed by the Inmates of the Asylum of Charenton Under the Direction of the Marquis de Sade*, UK, United Artist Corporation, 116 min, 1967.

BROOK, peter (director), DAVIS, yvon (productor) *The Tragedy of Hamlet*, Reino Unido/ Francia/Japon, Facest video, 134 min, 2005

Representaciones Teatrales Presenciadas:

BROOK, Peter (director), Schauspielhauses Zürich (producción)
Warum-Warum, Obra de Teatro Presentada en el Festival de Teatro de Bogotá,
CIIT, Francia, 2010.