Peter Brook

Más allá del espacio vacío

ESCRITOS SOBRE TEATRO, CINE Y ÓPERA

1947-1987

ALBA EDITORIAL

SOCIEDAD LIMITADA

Artes Escénicas

Título original: *The ShiftingPoint*
Publicado por Methuen Drama, Londres, de acuerdo con Harper & Row Inc., Nueva York
Título de la edición alemana:
Wanderjahre - Schriften zu Theater, Film und Oper 1946-1987
publicada por Alexander Verlag GmbH, Berlín

Copyright © Peter Brook, 1987
© de esta edición: Alba Editorial, s.l.
Camps i Fabrés, 3-11, 4.º
08006 Barcelona
www.albaeditorial.es

© de la traducción: Librerías Fausto, s.a., Buenos Aires Traducción de Eduardo Stupía
Diseño: Molí d'Alba
Primera edición: enero de 2001 Segunda edición: noviembre de 2004
ISBN: 84-8428-072-1
Depósito legal: B-46 321-04

Impresión: Liberdúplex, s.l.
Constitución, 19
08014 Barcelona
Impreso en España

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del (Copyright, bajo las sanciones establecidas por las leyes. la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo públicos.

Para Micheline Rozan
que es el punto vibrante
a partir del cual gran parte de este libro
cobró vida.

Tabla de contenido

Tabla de contenido....3
Prefacio....7
1....7
Un sentido de la dirección....7
La intuición sin forma....7
Visión estereoscópica....9
Hay una sola, única etapa....10
Malentendidos....11
Intento contestar una carta....15
Un mundo en relieve....15
2....18
Gente en el camino....18
Un «flashback»....18
Gordon Craig....18
Un encuentro, en 1956....18
La conexión Beck....20
Feliz Sam Beckett....24
Rebotando....27
Grotowski....29
Artaud y el gran enigma....33
¿Cuántos árboles hacen falta para tener un bosque?....34
Sucedió en Polonia....35
El puntapié inicial de Peter Weiss....37
3....39
Provocaciones....39
Crueldad, locura y guerra....40
Manifiesto para los sesenta....40
El teatro de la crueldad....43
El teatro no puede ser puro....46

«U.S.» quiere decir tú; «U.S.» quiere decir nosotros....47
Un arte perdido....50
4....53
Qué es un Shakespeare....53
Shakespeare no es aburrido....54
Carta abierta a William Shakespeare; o «a mi disgusto»....55
¿Qué es un Shakespeare?....56
Las dos edades de Gielgud....60
El realismo shakespeariano....64
‹‹Lear», ¿puede ser escenificada?....66
Estrellas que estallan....70
Puntos de radiación....72
Una dialéctica del respeto 73
Shakespeare es un pedazo de carbón....74
La obra es el mensaje....75
5....79
El mundo como un abrelatas....79
El Centro Internacional....79
Estructuras de sonido....82
La vida en una forma más concentrada....84
El África de Brook....86
Una entrevista con Michael Gibson....86
El mundo como un abrelatas....100
The Ik....105
Un aborigen, supongo....106
6....113
Llenando el espacio vacío....113
El espacio como herramienta....113
Les Bouffes du Nord....116
‹‹La conferencia de los pájaros»....117
El cuchillo y la mantequilla....121

«El jardín de los cerezos»....121
«El Mahabharata»....123
Dharma....125
La diosa y el jeep....127
7....128
La guerra de los cuarenta años....128
El arte del ruido....128
«Salomé»....128
«Fausto»....130
«Oneguin»....132
«Carmen»....134
El gusto del estilo....138
Una charla para después del almuerzo....138
8....141
Aleteos de vida....142
Filmando una obra....142
«El señor de las moscas»....144
«Moderato cantabile»....150
Filmando «El Rey Lear»....153
«Tell me Lies»....156
«Encuentros con hombres notables»....161
9....162
La entrada a otro mundo....162
La máscara....162
Salir de nuestro caparazón....162
La radiación esencial....174
Una cultura hecha de eslabones....178
Y así continúa la historia....181
Créditos de las fotografías....183

Para Micheline Rozan
que es el punto vibrante
a partir del cual gran parte de este libro
cobró vida.

Prefacio

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 si posee 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».*

1

Un sentido de la dirección

La intuición sin forma

Cuando comienzo a trabajar una pieza, empiezo con una profunda intuición, sin forma, que es como un aroma, un color, una sombra. Ésa es la base de mi trabajo, de mi pape.; así me preparo para los ensayos cada vez que monto una obra. Hay una intuición sin forma que es mi relación con la obra. Es la convicción que tengo de que dicha obra debe ser hecha hoy; sin esa convicción no puedo hacerla. No tengo técnica. Si estuviera en un concurso donde me dieran una determinada situación dramática y me dijeran que la pusiera en escena, no sabría por dónde empezar. Podría aplicar una suerte de síntesis de técnicas y algunas ideas elaboradas a partir de mi propia experiencia en la puesta en escena, pero no serviría de mucho. No poseo noción alguna de estructura para poner en escena una obra, porque trabajo a partir de aquella sensación vaga y amorfa; a partir de ella comienzo los preparativos.

Ahora: hablar de preparativos significa que estoy poniéndome en marcha en pos de esa idea. Comienzo por plantear un *set*_[1] lo deshago, lo hago, lo vuelvo a deshacer, lo trabajo, lo resuelvo. ¿Cómo será el vestuario? ¿Qué colores usaré? Todo ello constituye el lenguaje que busca hacer de aquella intuición algo más concreto. Hasta que, gradualmente, de todo ello surge la forma, una forma que habrá de ser modificada y puesta a prueba, pero que, de todos modos, ya ha emergido. Y no una forma cerrada, porque es apenas el *set,* y digo «apenas el *set*» porque es solamente la base, la plataforma. A partir de ese momento, comienza el trabajo con los actores.

El trabajo en los ensayos debe consistir en crear un clima en el que los actores se sientan libres para generar todo aquello que puedan aportar a la obra. Por esta razón, en la primera etapa de los

---

[1] *Set:* en la acepción más directa, debería traducirse como «escenario», pero, de acuerdo a cómo Brook utiliza el término, resulta un tanto limitada. Se ha preferido en casi todos los casos respetar el vocablo inglés -de uso habitual en castellano cuando se trata de terminología cinematográfica-, que en este contexto se refiere más propiamente a «concepto escénico». (N *del T.)*

ensayos todo es abierto y yo no impongo absolutamente nada. En cierto sentido, esto es diametralmente opuesto a esa técnica en la cual, el primer día, el director explica de qué se trata la obra, y cómo va a encararla. Yo solía hacer lo mismo años atrás, hasta que me di cuenta de que es una pésima manera de empezar...

De modo que empezamos con ejercicios, con una fiesta, con cualquier cosa, menos ideas. En algunas obras, *Marat/Sade* por ejemplo, durante las tres cuartas partes del período de ensayos alenté a los actores, y a mí mismo -siempre el proceso es de ida y vuelta-, a generar excesos, por la sencilla razón de que el tema era sumamente dinámico. Y hubo un exceso de ideas tan arrolladoramente barroco que si alguien nos hubiera visto en pleno período avanzado de ensayos habría tenido la certeza de que la puesta en escena ya estaba sumergida hasta la desintegración en un desbordamiento de eso que se llama «invención del director». Yo alentaba a todos a que pusieran de todo, bueno o malo. No censuraba nada, a nadie, ni a mí mismo. Decía: «¿Por qué no hacéis esto?», y surgían «gags», estupideces. No importaba. Lo hacíamos con la intención de obtener, de todo ello, una cantidad de material tan profusa que luego nos permitiera afinar gradualmente lo aprovechable. ¿Con qué criterio? Bueno: con el de ajustado en su relación con aquella intuición sin forma.

La intuición comienza a tener forma cuando se la confronta con toda esa masa de material; cuando emerge como el factor dominante a partir del cual ciertas nociones quedarán descartadas. El director continuamente está provocando al actor, estimulándolo, haciéndole preguntas, creando una atmósfera en la que pueda bucear, probar, investigar. Al hacerlo, vuelve del revés, tanto individualmente como con los demás, todo el entramado de la obra. En este proceso se hacen visibles ciertas formas que uno empieza a reconocer, y en la etapa final de los ensayos el trabajo del actor irrumpe en una zona oscura, que es la existencia subterránea de la obra, y la ilumina; y cuando esa zona subterránea de la obra es iluminada por el actor, el director queda en posición de ver la diferencia entre las ideas de aquél y la obra propiamente dicha.

En esta última etapa, el director elimina todo lo superfluo, todo eso que pertenece simplemente al actor y no a la conexión intuitiva que el actor ha establecido con la obra. El director, en virtud de su trabajo previo, como consecuencia de su papel, y también debido a la intuición, está en una mejor posición para decir qué es propio de la obra y qué pertenece a esa superestructura de desperdicios que cada uno trae consigo.

Las etapas finales del ensayo son muy importantes, porque es allí cuando se empuja y alienta al actor a que descarte todo lo que está de más, a que corrija, a que ajuste. Y hay que hacerlo sin miramientos, sin piedad incluso para con uno mismo, porque en toda invención del actor hay algo de uno mismo. Uno ha hecho sugerencias, ha inventado un montón de situaciones, muchas veces para ilustrar algo. Todo eso pasa, y lo que queda es una forma orgánica. Porque la forma no es un conjunto de ideas impuestas a una obra, sino la obra misma iluminada; la obra orgánica y unificada no es debido a que se haya descubierto una previa concepción unificada que se ha aplicado a la obra desde el comienzo; nada de eso.

Cuando hice *Titus Andronicus,* hubo muchos elogios que subrayaban que la puesta en escena era mejor que la obra. La gente decía que por fin una puesta en escena había logrado sacar algo de un material imposible, ridículo. Todo ello resultaba muy halagador, pero no era cierto, porque yo sabía perfectamente que nunca hubiera logrado una puesta en escena así con otra obra. Es en este aspecto en el que la gente suele confundirse con respecto a qué es exactamente el trabajo de director. Se piensa, de alguna manera, que dirigir es como trabajar de decorador de interiores, que cualquier ambiente pude embellecerse si se cuenta con dinero suficiente y con todo lo que haga falta. No es así. En *Titus Andronicus* todo el trabajo consistió en tomar las insinuaciones y las

íntimas tendencias, las líneas internas de la obra, para exprimirlas, incluso aquellas apenas embrionarias, y hacerlas visibles... Pero cuando no hay nada con qué empieza, nada puede hacerse. Alguien podría traerme un «thriller» y decirme: «Hágalo como *Titus Andronicus*», y yo por supuesto no podría, porque lo que no está, lo que no existe de manera latente, no puede ser hallado.

Visión estereoscópica

Un director puede trabajar una obra como si fuera un film, y utilizar todos los elementos del teatro: actores, diseñadores, músicos, etc., como si fueran sus sirvientes, para transmitir al mundo lo que tiene que decir. En Francia y Alemania este tipo de enfoque cuenta con una amplia adhesión, y se le llama la «lectura» que el director hace de la obra. Yo he llegado a la conclusión de que es darle a la dirección un sentido muy triste y grosero; es más honorable, si lo que uno busca es el dominio absoluto de los propios medios de expresión, usar de sirviente a la pluma, o al pincel. La opción a esta alternativa, igualmente desafortunada, es que el director se convierta él mismo en el sirviente, transformándose en el coordinador de un grupo de actores, limitándose a dar sugerencias, voces de aliento o consideraciones críticas. Los directores de esta clase son por lo general buena gente pero, como todo liberal tolerante y bienpensante, su trabajo nunca podrá ir más allá de cierto punto.

Yo pienso que uno debe partir por el medio la palabra «dirigir». La mitad de dirigir es, por supuesto, ser un director, lo que significa hacerse cargo, tomar decisiones, decir «sí» o «no», tener la última palabra. La otra mitad de dirigir es mantener la dirección correcta. Aquí, el director se convierte en un guía, lleva el timón, tiene que haber estudiado las cartas de navegación y tiene que saber si lleva rumbo norte o rumbo sur. No cesa de buscar, pero nunca de manera azarosa. No busca por la búsqueda en sí misma, sino porque tiene un objetivo; aquel que busca oro puede formular cientos de preguntas, pero todas ellas lo conducen al oro; el médico que busca una vacuna podrá realizar diversos e interminables experimentos, pero siempre con el propósito de curar ese determinado mal y no otro. Si este sentido de la dirección, de la orientación, está allí, latente, cada uno podrá desempeñar su papel con toda la plenitud y creatividad de la que sea capaz. El director podrá atender a lo que le digan los demás, aceptará sus sugerencias, incluso aprenderá de ello, modificará y transformará radicalmente sus propias ideas, cambiará constantemente de rumbo, inesperadamente podrá desviarse por uno y otro camino y, sin embargo, las energías colectivas acumuladas seguirán sirviendo al mismo, único fin. Esto permite al director decir que «sí» o que «no», y los demás estarán dispuestos a obedecerle.

¿De dónde viene este «sentido de la dirección», y cómo de hecho difiere de una impuesta «concepción directorial»? La «concepción directorial» es la imagen que precede al primer día de trabajo, mientras que el «sentido de la dirección» se cristaliza en una imagen justo al final del proceso. El director requiere solamente de una única concepción que deberá hallar en la vida, no en el arte, y que provendrá de que se pregunte qué produce en el mundo el hecho teatral, por qué está en el mundo. Obviamente, la respuesta no podrá surgir de ninguna premisa intelectual; ya demasiado teatro ha sucumbido envuelto en la vorágine de la teoría. Quizás el director deba pasarse la vida entera buscando la respuesta, con su trabajo alimentando su vida, su vida alimentando su trabajo. Pero el hecho es que actuar es un acto, y que este acto tiene acción, y que

el lugar de esta acción es la representación, que la representación está en el mundo, y que todo aquel que esté presente estará bajo la influencia de lo que es representado.

La pregunta no es tanto «¿de qué se trata?». Siempre será sobre algo, y esto es lo que aumenta la responsabilidad del director. Esto es lo que lo llevará a elegir cierto tipo de material y a descartar otro; y justamente no sólo por lo que ese material es, sino por su potencial Es ese sentido de lo potencial lo que lo guiará en su búsqueda del espacio, de los actores, de las formas de expresión; un potencial que está allí y que a la vez es desconocido, latente, sólo factible de ser descubierto, redescubierto y profundizado a través del trabajo activo de todo el equipo. Dentro del equipo, cada uno pasee apenas una sola herramienta: su propia subjetividad. Tanto el director como el actor, por mucho que se abran, no podrán salirse de su propia piel. Lo que sí podrán hacer, sin embargo, es reconocer que el trabajo teatral ex:ge que el actor y el director encaren, al mismo tiempo, muy diversas direcciones.

Uno debe ser fiel a sí mismo, creer en lo que uno hace, pero sin dejar de tener la certeza de que la verdad está siempre en otra parte. Sólo entonces uno podrá evaluar la posibilidad de estar, de ser, con uno mismo y más allá de uno mismo, y así verá que este movimiento de ir de adentro hacia afuera se acrecienta con el intercambio con "os demás, y que es el fundamento de la visión estereoscópica de la existencia que puede brindar el teatro.

Hay una sola, única etapa

Hoy en día, el teatro sufre un gran malentendido. Es la tendencia a pensar que en todo proceso teatral hay dos etapas, al igual que en otros campos. Primera etapa: la producción, la factura. Segunda etapa: la venta. Durante siglos, a excepción de ciertas formas de teatro popular y de ciertas formas particulares del teatro tradicional, efectivamente éste ha sido el proceso. El período de ensayos se dedica a preparar el objeto, y a su debido tiempo el objeto es puesto en venta. Del mismo modo que un alfarero moldea su vasija, el autor escribe su libro, el director filma su película y después la ofrece al mundo. Este malentendido no sólo abarca el trabajo del dramaturgo, sino también el del diseñador y el del director. Aun cuando la mayoría de los actores entienden instintivamente que la preparación no es la construcción, sin embargo, e incluso en el mismo título del gran trabajo de Stanislavski *La construcción del personaje,* el malentendido persiste, en la implicación de que un personaje puede ser construido como una pared; que por fin un día se coloca el último ladrillo y el personaje queda así terminado, completo. Según mi entender, es exactamente al revés. Yo diría que el proceso consiste no en dos *etapas,* sino en dos *fases.* Primera: la preparación; segunda: el nacimiento. Lo cual es muy diferente.

Si nos atenemos a reflexionar según estas premisas, muchas cosas cambian. El trabajo de preparación puede durar apenas cinco minutos, como sucede en la improvisación; o varios años, como en otras formas teatrales. No es importante. La preparación implica un estudio riguroso y consciente de todo obstáculo, de la manera de evitarlo o superarlo. Hay que barrer el camino, lenta o rápidamente, de acuerdo con el estado en que se encuentre. Aquí, me gustaría reemplazar la imagen del alfarero por la de un cohete que parte a la Luna: meses y meses se dedican a la enorme tarea de prepararlo para el despegue hasta que, por fin, un buen día... ¡POW! La preparación consiste en probar, verificar, ajustar, limpiar: el vuelo es algo de naturaleza completamente diferente. Del mismo modo, la preparación de un personaje es exactamente lo opuesto a construirlo; es demolerlo, quitar ladrillo a ladrillo todo lo que constituye la musculatura del actor,

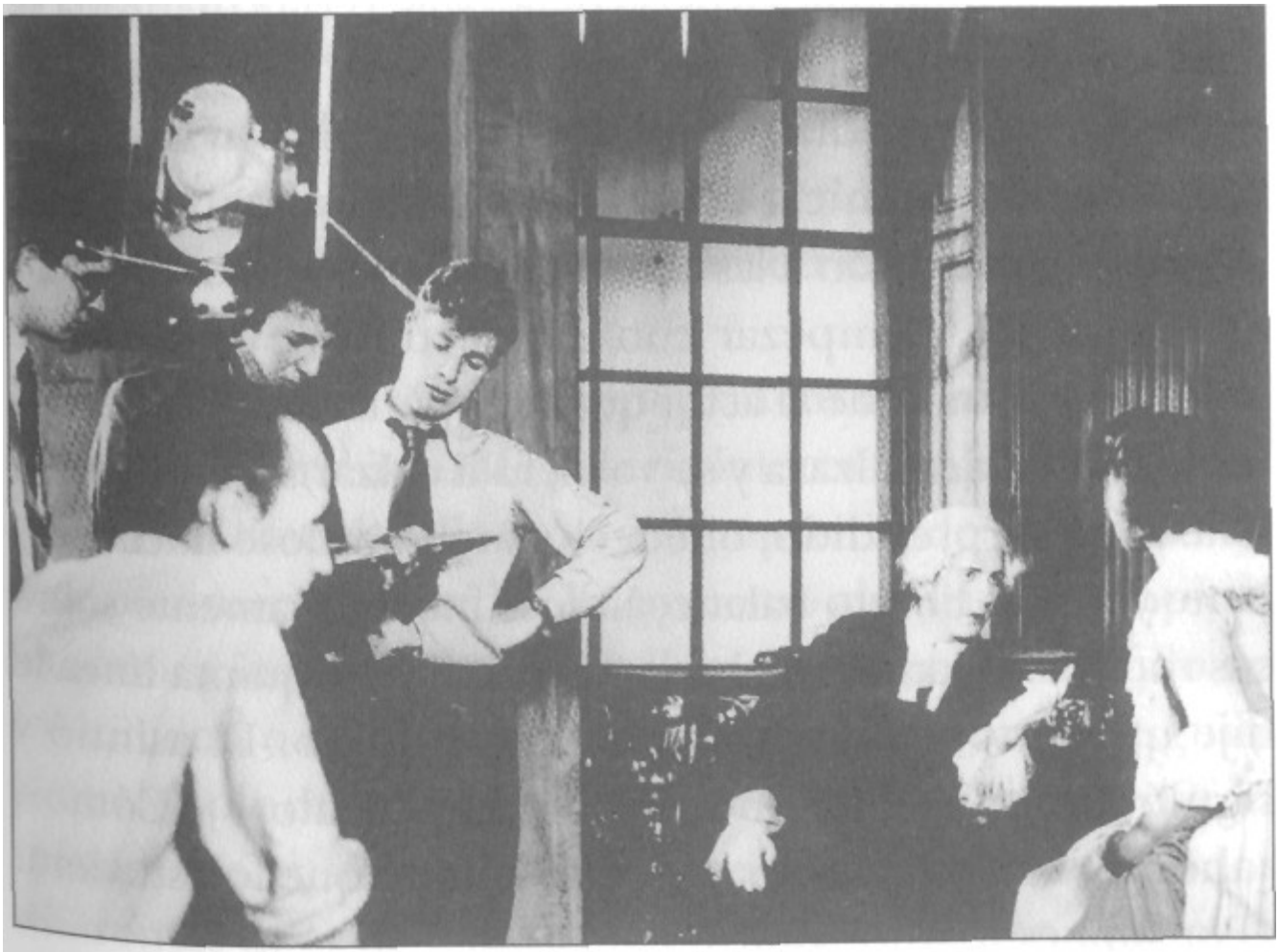
las ideas e inhibiciones que se interponen entre él y su papel, hasta que un día, como una poderosa ráfaga de aire fresco, el personaje invade todos sus poros.

Este proceso es de rigurosa aplicación en el deporte, donde a nadie se le ocurriría entrenarse para una carrera planificando a la vez la trayectoria de la misma; en mi opinión, el deporte brinda las imágenes más precisas, y las mejores metáforas, de una representación teatral. Por un lado, en una carrera o en un partido de fútbol no hay en absoluto libertad. Existe un reglamento, el juego está delimitado por líneas muy rigurosas, igual que en el teatro, donde cada participante-actor aprende su papel y lo sigue absolutamente al pie de la letra. Sin embargo, esta formulación tan esticta no le impide improvisar, llegado el caso. Cuando se inicia la carrera, el corredor apela a todos los recursos de los que dispone. Apenas empieza la representación, el actor ingresa en la estructura de la puesta en escena: él también se halla total y absolutamente involucrado; improvisa dentro de los límites preestablecidos y, al igual que el corredor, también está sujeto a lo impredecible. Así, todo es posible, todo está abierto, y para el espectador el evento ocurre en ese preciso momento; ni antes ni después. A vista de pájaro, todos los partidos de fútbol parecen iguales; pero ningún partido de fútbol podría ser repetido exactamente, al detalle.

De manera que la preparación, por estricta que sea, no puede controlar el inesperado desarrollo de la vivida textura que es el partido en sí mismo. Y sin la preparación, el evento resultaría frágil, confuso, incomprensible. Sin embargo, la preparación no implica definir una forma. La forma precisa surgirá en el momento más álgido, cuando tenga lugar el acto mismo. Si aceptamos esta premisa, comprenderemos que todo nuestro pensamiento deberá movilizarse y proyectarse a partir de este momento único, el momento único de la creación. Si entonces procedemos lógicamente, todos nuestros métodos y conclusiones quedarán patas arriba.

Malentendidos

Empecé a trabajar en el teatro sin sentir ninguna adhesión particular hacia él. Me parecía un antecedente del cine, aburrido y agonizante. Un día fui a ver a un hombre que en esa época era un importante productor. Yo había dirigido un film amateur, *Viaje sentimental,* en Oxford. Entonces, le dije a ese hombre: «Quiero dirigir cine». En aquel tiempo, era inconcebible que un joven de veinte años dirigiera una película. Pero tamaña pretensión a mí me sonaba suficientemente razonable. Al productor le debió parecer bastante ridicula, y me respondió: «Si usted quiere, puede venir a trabajar aquí. Le ofrezco trabajo como asistente. Si acepta, podrá aprender el oficio, y le prometo que al cabo de siete años le permitiré que dirija su propio film». Eso significaba que sería director a los veintisiete años. Supe que me hablaba con generosidad, y de buena fe, pero para mí esperar tanto tiempo era imposible.



Peter Brook a los diecinueve años, filmando *Viaje Sentimental*

Fue debido a que nadie quería darme una película para dirigir que me volqué con asombrosa condescendencia a la tarea de montar una obra, en el único, minúsculo teatro donde me aceptaban. Durante las semanas previas al comienzo de los ensayos, preparé escrupulosamente el libro dándole la forma de un guión cinematográfico. La pieza comenzaba con un diálogo entre dos soldados: yo resolví que uno de ellos apareciera atándose las botas, y pensé que la quinta línea de su diálogo se vería enfatízada si, al tiempo de decirla, se desataba una.

Llegó el primer día de trabajo y yo no tenía ni la menor idea de cómo se iniciaba un ensayo profesional, pero los actores me indicaron a las claras que lo que debíamos hacer era sentarnos y empezar con una lectura de la obra. De inmediato le indiqué al actor que interpretaría al primer soldado que se descalzara y se volviera a calzar a medida que leía. Algo sorprendido, obedeció, inclinándose hacia adelante y con su libreto balanceándose incómodamente sobre sus rodillas. Cuando estaba pronunciando la quinta línea le dije que entonces debía desatarse el nudo. Él asintió y siguió leyendo: «No -lo interrumpí-; hágalo». «¿Cómo?, ¿ahora?» Estaba atónito, y yo más aún de que lo estuviera. «Por supuesto. Ahora.» «Pero ésta es la primera lectura...» Todos mis temores latentes de que me desobedecieran afloraron a la superficie; esto olía a sabotaje, a una disputa por la autoridad. Insistí, y él obedeció a regañadientes. Durante el almuerzo, la señora que administraba el teatro me llevó aparte y gentilmente me dijo: «Así no se trabaja con los actores».

Fue una revelación. Yo creía que los actores, como en el cine, están para hacer sin rechistar todo lo que quiere el director. Cuando mi primera reacción de orgullo herido se disipó, pude empezar a entender que el teatro era algo muy diferente.

Recuerdo un viaje a Dublín en esa misma época. Yo había oído decir que allí había un filósofo irlandés con gran reputación en los ambientes universitarios. Yo no lo había leído y ni siquiera pude llegar a conocerlo, pero recuerdo una frase suya, citada por alguien en un bar, que me impactó de inmediato: era la teoría del «punto de vista cambiante». No se refería a un punto de vista voluble, inconstante, sino a una exploración, como sucede con el uso de cierto tipo de rayos X en los que los cambios de perspectiva dan la ilusión de densidad. Todavía recuerdo la impresión que tal idea dejó en mí.

Al principio, el teatro no era para mí ni una cosa ni otra. Era pura experiencia. Me parecía interesante, emocionante, excitante, conmovedor, pero siempre desde un punto de vista puramente sensorial. Yo era como alguien que empieza a tocar un instrumento musical fascinado con el mundo de los sonidos, o como quien empieza a pintar porque le gusta sentir el pincel y la pintura. Con el cine, me sucedía lo mismo: me gustaban los rollos de película, la cámara, los diferentes tipos de lentes. Me encantaban como objetos, y pienso que mucha gente se vuelca en el cine por esta misma razón. En el teatro buscaba crear un mundo de imagen y sonido; me interesaba establecer una relación directa, casi sexual, con los actores, con una suerte de gozo que proviniera de la energía del ensayo, de la actividad misma. Y no intentaba juzgar ni refrenar esta atracción. Simplemente estaba convencido de que debía zambullirme en el torrente; no eran las ideas, sino el movimiento mismo, lo que me llevaría al descubrimiento. Por eso me resultaba completamente imposible adherirme a ninguna pretensión teórica.

Durante aquellos años trabajé intensamente, pero también viajé mucho. Al principio consideraba que la actividad teatral era la parte menos importante de mi vida. No me guiaba ningún principio, salvo el de desarrollar un cierto entendimiento basado en la idea de rotación: la idea de alternar una actividad con otra. Tras trabajar un tiempo en un ambiente «cultural», en la ópera o en el teatro clásico (Shakespeare, etc.), me pasaba a la farsa, a lo burlesco, a la comedia barata, al musical, a la televisión, al cine... o bien emprendía un viaje. Cada vez que volvía a practicar alguno de esos géneros, sentía que inconscientemente había aprendido algo nuevo. Aun así, no era casual que el cine y el teatro me entusiasmaran tanto, por las mismas razones, pero todavía los actores no me interesaban demasiado. Mi principal interés era el de crear imágenes, crear un mundo. La escena era realmente un mundo aparte, un mundo de ilusión separado del mundo circundante, en el cual ingresaba el espectador.

De manera que, en aquella época, mi trabajo naturalmente estaba mucho más relacionado con los aspectos visuales del hecho teatral; me encantaba jugar con maquetas y diseñar *sets.* Estaba fascinado con la iluminación y el sonido, con el vestuario y con el color. Cuando dirigí *Medida por medida,* de Shakespeare, en 1956, pensaba que el trabajo de director consistía en crear una imagen que indujera al espectador a «meterse» en la obra, de manera que reproduje los mundos de El Bosco y Brueghel, del mismo modo que había hecho con Watteau en mi puesta en escena de 1950. En ese momento pensaba que debía intentar desplegar una escenificación apabullante de fluidas imágenes, que sirviera como un puente entre la obra y el espectador.

Al estudiar el texto de *Trabajos de amor perdidos,* hubo algo que me impactó y que me pareció harto evidente, pero que a la vez resultaba totalmente insólito: en el momento final de la última escena, un personaje nuevo, inesperado, llamado Mercade, hacía su aparición y cambiaba por sí solo todo el tono de la obra. Irrumpía en un mundo artificial para traer una noticia real. Entraba trayendo la muerte. Y así como sentía intuitivamente que las imágenes del mundo de Watteau

eran muy alusivas a la muerte, comencé a pensar que su obra *La edad de oro* es tan singularmente conmovedora porque, si bien es la pintura de la primavera, se trata de una primavera otoñal, porque toda la obra de Watteau tiene una increíble melancolía. Y si uno mira bien, observa que siempre, en algún lugar, se siente la presencia de la muerte, hasta que incluso se descubre que en Watteau (a diferencia de lo que ocurre con las imitaciones de ese período, donde todo es dulce y bello) hay casi siempre una figura negra, embozada, dando la espalda al espectador; hay quienes dicen que es el propio Watteau. Pero no hay duda de que ese toque sombrío es lo que otorga su verdadera dimensión a todo el cuadro.

Por ello hice que Mercade apareciera elevándose sobre el resto, al fondo del escenario; caía la tarde, las luces disminuían y de repente aparecía allí una figura de negro. Una figura de negro que irrumpía de pronto en una bucólica escena estival, con los demás personajes vestidos en tono pastel, a la manera de Watteau y Lancret, y una luz dorada que iba atenuándose paulatinamente. El efecto era muy perturbador, y el espectador sentía de repente que el mundo entero se había transformado.

Creo que todo cambió para mí en la época de *Rey Lear.* Justo antes del momento en que debíamos iniciar el período de ensayos, deshice el diseño escénico. Lo había pensado en hierro oxidado; era muy interesante, y muy complicado también, con puentes que subían y bajaban. Me gustaba mucho. Pero una noche descubrí que ese maravilloso juguete era inútil. Desmonté la maqueta casi completamente, sin dejar prácticamente nada, pero lo poco que quedó era muchísimo mejor. Éste fue, para mí, un momento decisivo, especialmente porque en esa época era convocado muy frecuentemente para trabajar en anfiteatros y no lograba imaginarme cómo sería eso de trabajar sin proscenio ni mundo imaginario.

De repente, algo hizo «clic». Empecé a entender por qué el teatro era un evento. Porque no dependía de una imagen, o de un contexto particular; el evento, por ejemplo, consistía simplemente en que un actor cruzara el escenario. Todo el trabajo que desarrollamos durante nuestra primera temporada experimental en el Teatro LAMDA, en 1965, fue consecuencia de ello; y quizás el ejercicio más significativo que practicamos en público haya sido mostrar a alguien no haciendo nada; nada de nada.

Para la época, era un experimento muy novedoso e importante: un hombre está en escena sentado, dándole la espalda al público, y durante cuatro o cinco minutos no hace nada. Cada noche probábamos distintos ejercicios de concentración actoral para ver si lográbamos profundizar la situación, si existía una manera de hacer que esa aparente «nadidad» fuera aún más intensa. Estábamos muy atentos para detectar el momento en que el público comentaba a aburrirse y a protestar. Los experimentos teatrales de Bob Wilson, durante la década de los setenta, demostraron que el movimiento extremadamente lento, casi inexistente, que la inmovilidad casi total, cuando es mostrada de determinada manera, puede convertirse en algo interesantísimo, y hasta irresistible, sin que el espectador sepa por qué.

Desde aquel momento -el experimento había llegado a niveles verdaderamente extremos- comencé a interesarme intensamente por todo lo que fuera un elemento directo en la representación. Cuando uno comienza a avanzar por ese camino, todo lo demás se derrumba.

Ahora me doy cuenta de que hace diez años por lo menos que no muevo un foco, cuando antes me pasaba la vida subiendo y bajando escaleras para ajustarlos, etc. Ahora me limito a decirle al iluminador: «¡Mucha luz!». Quiero que se vea todo, que se distinga todo claramente, sin la más mínima sombra. La misma idea nos ha llevado con mucha frecuencia a desplegar, como único escenario y único *set,* una simple alfomnbra. Y no he llegado a esta conclusión por puritano, ni tampoco es mi intención criticar los vestuarios cargados ni la iluminación parcial o con

claroscuros. Simplemente, he descubierto que el verdadero interés puede estar en cualquier otra parte, en el evento mismo, en cada momento de su suceder, inseparable de la respuesta del espectador.

Intento contestar una carta

Estimado Mr. Howe,

Su carta llega inesperadamente y me pone en aprietos. Se pregunta usted cómo ser director. Los directores de teatro son sus propios empleadores. Un director que está sin trabajo es un contrasentido explícito; es como decir que un pintor está sin trabajo, y muy diferente a decir que es un actor quien está sin trabajo; el actor es siempre víctima de circunstancias ajenas. Uno se hace director creyéndose director, y después convenciendo a los demás de que eso es verdad. De manera tal que, en cierto modo, conseguir trabajo es un problema que tiene que ser resuelto apelando a las mismas habilidades y recursos que hacen falta para ensayar. No conozco otra manera que no sea la de convencer a la gente para que trabaje con usted, lograr así emprender algún trabajo -incluso sin recibir paga por ello-y presentarlo al público; donde sea, en un sótano, en la trastienda de un *pub,* en la guardia de un hospital, en una cárcel. La energía que produce el trabajo es más importante que ninguna otra cosa.

De manera que no permita que nada ni nadie le impida estar en activo, aun en las condiciones más precarias, en vez de perder tiempo buscando las condiciones ideales, que quizá nunca lleguen. En última instancia, el trabajo llama al trabajo.

Sinceramente,

Un mundo en relieve

Hablamos de «dirigir». La noción es vaga y abarca demasiado. Por ejemplo, aunque la dirección de una película es una actividad colectiva, la autoridad del director es absoluta, y el resto de quienes participan no están en igualdad de condiciones con él. Son meros instrumentos, a través de los cuales tomará forma la visión del director. Y a quien se le pregunte sobre esta cuestión dirá que lo mismo ocurre en el teatro. El director asimila todo un mundo, incluido el del autor, y lo reproduce transformado.

Por desgracia, quien así piensa desconoce la verdadera riqueza que está latente en la forma teatral. De acuerdo con esa idea, generalmente aceptada, el director está para aprovechar los diversos elementos de los que dispone -iluminación, color, *set,* vestuario, maquillaje, así como el texto y la actuación-Jugando con la integración de todos ellos como si estuviera frente a un teclado. Al combinar estas formas de expresión va conformando un lenguaje particular, propio de cada director, dentro del cual el actor no es nada más que un sustantivo, importante, pero dependiente de todos los demás elementos gramaticales para adquirir su sentido. Ésta es la concepción del «teatro total», expresión acuñada para aludir al teatro que ha alcanzado su condición de máxima evolución.

Claro que, de hecho, el teatro posee la capacidad potencial -desconocida en otras formas artísticas- de reemplazar el punto de vista único por una miríada de visiones diferentes. El teatro

puede mostrar un mundo en varias dimensiones al mismo tiempo, mientras que el cine, pese a que afanosamente intenta ser estereoscópico, se halla aún confinado a un único plano. El teatro recupera toda su fuerza y su intensidad en la medida en que se aplica devotamente a crear esa maravilla: la de un mundo en relieve.

En teatro ocurre un fenómeno semejante a la holografía (ese procedimiento fotográfico que otorga relieve a los objetos mediante el entrecruzamiento de rayos láser). Si recibimos la impresión profundamente convincente de que un fragmento de vida ha sido absoluta y totalmente capturado en escena es debido a que las diversas fuerzas que emanan tanto del público como de los actores han confluido en un mismo punto y en el mismo momento.

Cuando un grupo de gente se encuentra por primera vez, lo primero que se percibe son los obstáculos creados por los diferentes puntos de vista. Si no rechazamos estas diferencias, si las vemos como algo positivo, permitiremos que tales puntos de vista contradictorios se agudicen entre sí, se afilen uno contra el otro.

El elemento básico de una pieza es el diálogo. Diálogo significa tensión, implica que hay dos personas que no están de acuerdo. Esto significa conflicto; no importa que sea encubierto o explícito. Cuando chocan dos puntos de vista, el autor está obligado a otorgarle a cada uno un mismo grado de credibilidad. Si no es capaz de hacerlo, el resultado será frágil. Debe explorar las dos opiniones contradictorias con una idéntica cuota de comprensión. Si el autor posee el don divino de la generosidad infinita, si no está obsesionado con sus propias ideas, logrará dar la impresión de hallarse en total empatia con todos los personajes. Como Chéjov, por ejemplo.

Más allá de eso, si los personajes son veinte y el autor se las arregla para dotar a cada uno de ellos de un idéntico poder de convicción, tenemos el milagro de un Shakespeare. Una computadora se vería en apuros si tuviera que programar todos los puntos de vista que contienen sus obras.

Frente a una escala de valores tan abundante, a un material de tanta densidad, podemos entender mejor la tarea que le espera al director. Y nos damos cuenta de que aquel que se contente con expresar un único punto de vista, con todo lo fuerte que pueda ser, terminará por empobrecer el todo.

Por el contrario, el director debe fomentar el surgimiento de todas las corrientes que chocan entre sí en el interior del texto. Es muy fácil que los actores se sientan tentados de imponer sus propias fantasías, sus teorías personales y obsesiones, y el director debe saber qué alentar y qué descartar de ello. Debe ayudar al actor a que sea él mismo, y a la vez a que vaya más allá de sí mismo, de manera tal que la comprensión que logre pueda superar la limitada noción de la realidad que tiene toda persona.

Hay una regla de oro. El actor jamás debe olvidar que la obra es más grande que él. Si cree que puede dominar la obra no hará otra cosa que adaptarla a su medida. Si, por el contrario, respeta el misterio de la obra -y, por consiguiente, el de su propio personaje- como algo que estará siempre fuera de su control, terminará por entender que sus «sensaciones» pueden llevarlo por el camino equivocado. Comprenderá que un director amable y sensible, pero riguroso, puede ayudarlo a separar las intuiciones, que conducen a la verdad, de los «sentimientos», siempre tan autoindulgentes. Mas allá del célebre «Consejo a los actores», la escena de Hamlet de gran importancia para un intérprete es aquella donde Hamlet critica furiosamente la noción de que el misterio que yace en todo hombre puede ser auscultado simplemente colocando «los dedos en las llaves», como si se tratara de un instrumento de viento.

Hay una relación muy extraña entre las palabras de un texto y lo que subyace entre ellas. Cualquier idiota puede reclamar la palabra escrita. No obstante, revelar qué pasa entre una palabra y la siguiente es algo tan sutil que en la mayoría de los casos es casi imposible saber con certeza qué viene del actor y qué del autor. En el siglo XIX era frecuente ver grandes actuaciones apoyadas en textos mediocres; hay páginas y páginas escritas que describen la extraordinaria variedad de emociones contrarias que Sarah Bernhardt era capaz de convocar apenas en el instante que meditaba entre la entrada de su amante en su cuarto de enferma y su grito de «¡Armando!».

Esta acumulación de expresiones faciales intensamente sobrecargadas, y gestualidad profusa y detallista, parece haber sido la característica principal del estilo de actuación del siglo XIX; cuanto más endeble fuera el texto, mayor margen para que el actor le insuflara carne y sangre. Recuerdo cuando trabajé con Paul Scofield en una adaptación de Denis Cannan de *El poder y la gloria,* de Graham Greene. Al comenzar los ensayos nos topamos con una escena corta, pero vital, que nos pareció mal escrita. Paul y yo estábamos muy disconformes, por su poca prolijidad; parecía un primer borrador. Así y todo, al autor le exigió varias semanas su reescritura.

Cuando finalmente Paul Scofield recibió la nueva versión, notablemente mejorada, volvió a rechazarla. Yo me sorprendí mucho, porque sabía que Scofield no es nada caprichoso,

Entonces capté su lógica de actor. Durante el período en que habíamos ensayado la primera versión, él había descubierto muchos impulsos secretos que le daban la posibilidad de mejorar las falacias del texto, dándole una rica vida interior Y esta estructura estaba tan interrelacionada con las palabras y los ritmos que no podía extirparla con el nuevo esquema. En una palabra: el texto corregido, diciendo más, expresaba menos. De manera que optó por conservar la escena en su primera versión, que más tarde, en plena actuación, se reveló enormemente fuerte. Muy frecuentemente, cuando un actor o un director han dado con la manera más impactante de representar una escena es imposible saber si ese ingrediente vital proviene de su creatividad o si ya estaba allí desde siempre, simplemente aguardando a que alguien lo despertara.

El *set,* el vestuario, la iluminación, y todo el resto, ocupan su lugar, naturalmente, tan pronto como durante los ensayos se haya generado algo real. Sólo entonces podremos decir qué música, qué forma y qué color necesitan verse reforzados. Si estos elementos son concebidos prematuramente, si el compositor o el diseñador ya tienen ideas cristalizadas, incluso antes del primer ensayo, estas formas se impondrán pesadamente a los actores, asfixiando con suma facilidad sus intuiciones, siempre tan frágiles, en su anhelo de hallar pautas más profundas.

A las pocas semanas de haber empezado a ensayar, el director ya no es el mismo. Se ha visto enriquecido gracias a su trabajo con la gente; tiene más recursos. De hecho, y al margen de la comprensión que pudiera haber logrado del texto antes de los ensayos, ahora ha contado con la ayuda de los otros para verlo de un modo enteramente nuevo. De manera que el momento decisivo de ajuste de la forma de la obra debe producirse lo más tarde posible; en realidad nunca antes del estreno. Cualquier director, alguna vez, ha pasado por esto: en el último ensayo, la representación parece coherente, pero ante el público dicha coherencia se deshace. O, a la inversa, una buena puesta en escena puede hallar su coherencia definitiva precisamente en la primera prueba de fuego de ser exhibida al público; sin embargo, sigue todavía en peligro porque toda representación busca su forma definitiva en cada oportunidad en que se ejecuta. El proceso es circular. En un principio, tenemos una realidad sin forma. Al final, cuando se completa el círculo, esta misma realidad puede reaparecer de repente -aprehendida, dominada, canalizada y digerida- dentro del círculo de participantes que se hallan en comunión, bajo la división sumaria

de espectadores y actores. Es justo en ese momento cuando la realidad se convierte en una cosa concreta y surge el verdadero significado de la obra.

2

Gente en el camino.

Un «flashback»

Estoy convencido de que estamos aquí para recibir influencias. Constantemente, los demás influyen sobre nosotros *y,* en su debido momento, nosotros influimos sobre los demás. Por esta razón, en mi opinión, no hay nada peor que asignarnos una «marca de fábrica», que adquirir una marcada fisonomía, que nos reconozcan por determinadas características. Al pintor se lo reconoce por su particular estilo, y esto se convierte en su prisión. No puede asimilar ningún trabajo ajeno sin perder identidad. En el teatro, esto no tiene sentido. Trabajamos en un campo que debe ser de libre intercambio.

Gordon Craig

Un encuentro, en 1956

«K K... K... KATIE... en el c... c... c... corral...» canta. Enseguida, hace una pausa, piensa un momento. «¡Maravilloso! -exclama.- ¡Es maravilloso!» Con esa palabra, su favorita, expresa su perpetua sorpresa ante los despropósitos del mundo y a la vez cómo disfruta de ellos.

Es un malicioso personaje de ochenta y cuatro años, con piel de bebé, largo pelo blanco suelto, la cabeza levemente erguida hacia un lado como los muy sordos y un elegante corbatín en el cuello. Vive en una estrecha habitación de una minúscula *pensión* de *famille en* el sur de Francia. Aquí es casi imposible moverse: pegada a la cama hay una mesa que tiene atornillada a un costado una suerte de cajonera donde guarda las bandas elásticas de todo tamaño que atesora como una ardilla: debajo, varios utensilios de artista grabador; sobre la mesa, una lente de aumento, un libro -una extraña farsa victoriana, *Two in the Morning,* o *My Awful Dad-,* una cuchara y una bolsa llena de semillas de mostaza. En el suelo, montones de libros y revistas; en un aparador, abundantes paquetes de papel dirigidos «a Duse», «a Stanislavski», «a Isadora Duncan» que contienen cartas; en las paredes, en la cabecera de la cama, alrededor del espejo, decenas de recortes de periódicos fijados con clavos o tornillos, marcados con punzantes observaciones escritas en lápiz rojo grueso: «¡estupideces!», «¡disparates!», o, muy de vez en cuando, «¡por fin!».

Gordon Craig es dos personas. Una es el actor, que queda evidenciado por sus sombreros de ala anchísima y su chilaba con la que le gusta alardear, como si fuera un capote. Es un hombre de teatro hasta la médula, su madre fue Ellen Terry, su primo es John Gielgud; siendo joven trabajó con Henry Irving. Ésta fue para él una experiencia inolvidable. Su mirada se enciende y con total excitación se pone de pie de un salto para mostrar, con vivida pantomima, cómo se ataba las botas Irving en *The Bells* o los saltos y las patadas al aire que daba al ver a su enemigo dirigiéndose hacia la guillotina en *The Lyons Mail*

El otro Gordon Craig está en abierta contradicción con éste. Es quien ha escrito que no debe haber más actores, que en su lugar deberán emplearse marionetas; el hombre que ha dicho que no debe haber más escenario, simplemente pantallas móviles. Craig admira el teatro de Irving -sus bosques pintados, sus truenos hechos de chapa, su melodrama «naif»- y al mismo tiempo sueña con otro teatro, en el que todos los elementos resulten armónicos y cuyo arte sea una religión. Esta noción del arte por el arte ha desaparecido. Hoy, un buen artista es por lo general un personaje próspero y exitoso, en medida tal que se hace difícil recordar que hasta no hace mucho tiempo los artistas todavía eran considerados seres especiales, y que su arte era visto como algo claramente separado de la vida.

Hace alrededor de medio siglo, Craig dejó de actuar para poder dedicarse a crear y dirigir una muy reducida cantidad de producciones con las cuales se proponía simplemente poner en escena algo muy bello. Dichas puestas en escena fueron presenciadas exclusivamente por un núcleo muy pequeño de personas, pero gracias a los textos teóricos y a los dibujos que se publicaron en aquel mismo momento su influencia se extendió por todo el mundo, en todos aquellos teatros con pretensiones de trabajar en serio. Hoy en día hay muchos lugares en los que ni se recuerda el nombre de Craig, pero los directores, productores y diseñadores justo ahora están comprendiendo sus teorías. Por supuesto que en el Teatro de las Artes de Moscú, donde montó *Hamlet,* sí que lo recuerdan. Los veteranos hablan de él con veneración y sus maquetas se guardan religiosamente en el museo del teatro.

Todavía no había estallado la Primera Guerra Mundial, cuando Craig ya había montado su última puesta en escena. Después viajó a Italia, publicó una revista, *The Masque,* desde la cual disparaba a discreción contra todo lo que consideraba falso y vulgar, ideó él mismo un modelo y comenzó a experimentar con un sistema de despliegue escénico basado en luces y pantallas. La pureza de las pantallas, la belleza formal de las ecuaciones a partir de las cuales provenían, lo fascinaban completamente; pese a las muchas ofertas que recibía, jamás volvió a trabajar en el teatro.

Se ha dicho maliciosamente que quería evitar tener que poner a prueba en la práctica sus ideas irrealizables, lo cual es cierto. Craig jamás retornó al teatro porque se negaba a comprometerse con la práctica. Lo único que le interesaba era la perfección, y viendo que no había manera alguna de lograrla en el teatro comercial se volcó a buscarla en sí mismo.

Ahora, en su minúscula habitación, igual que otras habitaciones suyas en Florencia, en Rapallo, en París, mientras los años pasan, su vida es la de alguien dueño de sí mismo. Estudia, escribe, dibuja; devora catálogos de libros, colecciona ignotas farsas victorianas, encuadernándolas con extrañas y hermosas tapas que él mismo diseña. Está escribiendo una obra, *Drama for Fools,* 365 escenas para marionetas, para la cual ha diseñado también la escenografía y el vestuario, con dibujos encantadores, iluminados con brillantes colores primarios, junto a otros bosquejos de trabajo, igualmente inmaculados, que muestran cómo construir los escenarios y cómo desplazar las cuerdas de las marionetas a través de las puertas, en cada entrada y salida de escena. Continuamente está revisando lo escrito, sacando de una de las cajas que hay por el suelo el papel con el texto de una escena, cambiándole una palabra aquí, un punto y coma allá, hasta que queda lo más perfecto posible. Quizá nunca nadie lo lea, quizá nunca nadie lo ponga en escena, pero es perfecto.

Durante muchísimo tiempo, Craig fue ignorado en su propio país. Pero él no alberga ningún resentimiento. Por supuesto, hay días en los que está triste, se siente viejo, cansado, y siempre terriblemente pobre. Pero entonces come una cucharada de semillas de mostaza e inmediatamente su enorme espíritu reaparece: ya sea porque llega una nueva visita, por el color

de la luz, por el sabor de la batalla o por el aroma del vino; y otra vez vuelve a estar en la cima del mundo. «Es infernal el teatro -dice-, pero, de todos modos, es mejor que la iglesia.» Un instante después, ya está soñando con una nueva puesta en escena de *La tempestad* o de *Macbeth,* y empieza a esbozar algunas notas, quizás uno o dos dibujos.

Se suele decir que el oro perdido en los recodos del río es la base de la prosperidad de la nación, y que el sacerdote que guarda la llama oculta es aquel gracias a quien sigue viva la religión. El teatro tiene muy pocos sabios, y son muy escasos aquellos que defienden celosamente sus ideales. Honor y gloria a Gordon Craig.

La conexión Beck

La puesta en escena de Julian Beck y Judith Malina de la obra de Jack Gelber *La conexión* en Nueva York es fascinante porque representa una de las escasas propuestas claras de innovación que tiene nuestro teatro. Creo que coincidiremos en la apreciación de que todas las formas teatrales están atravesando una profunda crisis. ¿Quién es el culpable? ¿La apatía del público? ¿O esta apatía es consecuencia de un erróneo diseño de las salas teatrales? ¿Es la influencia mercantilista de los empresarios? ¿Es la falta de audacia de los autores? ¿Se han agotado de repente el talento y la poesía? ¿Será esencialmente antiteatral esta era de *managers* y técnicos? ¿Tendrá la respuesta la comedia musical? ¿Habrá que buscarla en alguna nueva forma de naturalismo? Lo único cierto es que las formas prestigiadas a lo largo de los tiempos han sufrido un colapso; agonizan y mueren delante de nuestros propios ojos.

Es bien sabido que el primer movimiento artístico de posguerra fue un torpe intento de revitalizar los valores culturales vigentes antes del cuarenta, y a esto le siguió un «cuestionamiento», como dicen los franceses. La revolución del teatro inglés, al igual que el movimiento equivalente que tendría lugar en el cine francés, ha consistido en una revaloración de la historia, de la estructura, de la técnica, del tiempo, de los grandes finales, de los momentos efectivos, de las grandes escenas, de los climas; todo ello simultáneamente se volvió tan sospechoso como la familia real, los héroes, los políticos, la moralidad, etc. Técnicamente hablando, la solución consiste en apartarse de la «mentira».

¿Qué es «la mentira»? Bueno: toda esa cháchara sin sentido y altisonante que aprendimos en la escuela de una u otra forma. Pero también todo lo que nos dijeron los viejos actores cuando empezamos en el teatro; esto también era otra forma de mentira. ¿Por qué, después de todo, el telón debía bajar siempre en un «momento fuerte»?, ¿por qué un buen parlamento debía ser «enfatizado»?, ¿por qué una carcajada debía ser «natural»?, ¿por qué debíamos hablar «en voz alta»? Contra lo que entiende el sentido común más ordinario y cotidiano como «verdadero» o «cierto», toda retórica es «mentira». Lo que alguna vez fue lenguaje, ahora es visto como algo muerto y completamente inútil para expresar lo que verdaderamente le pasa al ser humano; lo que alguna vez se consideró una trama, ahora es cualquier cosa menos eso; lo que alguna vez fue creíble como personaje, ahora no es más que una máscara o una serie de estereotipos.

Podemos darle las gracias al cine y a la televisión por haber acelerado ese proceso. El cine está en decadencia porque, como suele ocurrir con los grandes imperios, se ha inmovilizado; repite sus mismos rituales una y otra vez, idénticamente; ha pasado el tiempo y estos rituales han quedado vacíos de significado. La televisión llegó justo en el preciso momento en que los clichés

dramáticos del cine estaban siendo engullidos y digeridos por enésima vez. Comenzó exhibiendo viejos films y puestas en escena deplorables, pretendidamente cinematográficas, y dio la oportunidad al espectador de que juzgara las películas de una manera totalmente novedosa. En el cine, la sala a oscuras, la pantalla enorme, la música a gran volumen, las mullidas alfombras, incuestionablemente facilitan la hipnosis. En la televisión, los tópicos se observan al desnudo: el espectador es independiente, puede levantarse y apartarse del aparato, no ha pagado entrada (lo cual hace que sea mucho más fácil decidir no ver nada más), puede incluso manifestar en voz alta su desaprobación sin que nadie lo haga callar. Más aún, está obligado a juzgar, y a juzgar rápidamente. Apenas enciende el receptor, ya está juzgando lo primero que ve, el primer rostro. Juzga, por ejemplo, si es un actor c alguien «real»; si es atractivo o no, bueno o malo, cuál es su clase social, su origen, etc.; si lo que ve es una escena de ficción, en cuyo caso apelará a su experiencia en clichés dramáticos para adivinar la parte de la historia que se ha perdido (dado que, por supuesto, no puede ver la función dos veces, como en el cine). El gesto más insignificante basta para identificar al villano, a la adúltera, etc. El hecho fundamental es que ha aprendido, por necesidad, a observar, a juzgar por sí mismo.

Y aquí es donde aparece Brecht, muchos de cuyos trabajos me parecen admirables, mientras que hay muchos otros con los que estoy completamente en desacuerdo Estoy convencido de que prácticamente todo lo que Brecht dijo acerca de la naturaleza de la ilusión puede ser aplicado al cine, y sólo con muchas salvedades al teatro. Brecht sostenía que el espectador está en un estado de trance, de total entrega, torpe, onírica, a la ilusión. Creo que esta forma de semidrogada sumisión sí se daba en la relación espectador-pantalla en la época de apogeo del cine. A todos nos ha ocurrido alguna vez el habernos conmovido con una película, e inmediatamente después sentirnos engañados, avergonzados.

Pienso que el cine actual explota inconscientemente esta nueva independencia del espectador que ha generado la televisión. Es el alimento de un público capaz de juzgar la imagen -pondría a *Hiroshima, mon amour* como el ejemplo perfecto de eso-. La cámara ya no es un ojo; no nos transporta a la realidad geográfica de Hiroshima, como aquel famoso plano inicial de *La Bête Humaine,* que nos chupaba de la butaca para ubicarnos en alguna estación ferroviaria de Francia. En *Hiroshima,* la cámara nos presenta una sucesión de documentos que nos colocan cara a cara con la realidad completa y total -histórica, humana, emocional- de Hiroshima, de una manera que nos conmueve, exclusivamente porque nos obliga a aplicar nuestro juicio objetivo. Nos sumergimos en ello con los ojos bien abiertos.

Y esto, aunque no lo parezca, me lleva directamente a *La conexión.* Cuando uno va a presenciar la puesta en escena de *La conexión* en Nueva York sabe, apenas entra en la sala, que esa noche no va a ver muchas cosas. No hay proscenio (¿ilusión? Bueno, sí: el escenario muestra una escuálida habitación, pero es como si no se tratara de una escenografía, es casi como si la sala misma fuera una extensión de esa habitación) , no hay texto en el sentido de la dramaturgia convencional, no hay construcción y, sobre todo, no hay tempo. Ese supremo artificio del teatro -ese dios omnímodo a quien todos adoramos, ya sea en comedias musicales, en melodramas o en los clásicos-, eso tan maravilloso también llamado ritmo, ha desaparecido. Así que, frente a este compendio de valores negativos, lo que parece que a uno le espera es una velada tan aburrida como debe ser la vida de un monje joven y todavía no muy convencido sentado a la orilla del Ganges. Sin embargo, el que persevera triunfa; del cero uno puede obtener el infinito.

¿Cómo? Bueno, el proceso mental es más o menos así. Al principio uno se acaba de creer que la reacción contra todas las «mentiras» del teatro pueda ser tan absoluta y total. Después de todo, en Pinter, en Wesker, en Delaney hay nuevos artificios que reemplazan a los viejos, en

cuanto éstos todavía pueden parecer próximos a la «verdad». En *Raíces* sabemos que el descarte no seguirá indefinidamente porque sentimos la presencia de un dramaturgo con una intención precisa. En *Un sabor a miel* sabemos que el instinto de Shelagh Delaney le indicará el momento exacto en que debe interrumpirse un diálogo para que no resulte excesivo. Pero en *La conexión,* el tempo es el mismo tempo de la vida. Un hombre entra -sin ningún motivo- con un tocadiscos (oh, sí que hay un motivo. Quiere conectarlo a un enchufe). Quiere (eso parece, porque no lo dice) escuchar un disco. Es un L.P. y tendremos que escucharlo todo, hasta que termine; un cuarto de hora, más o menos. En un principio, nuestra actitud como espectador se ve saboteada por nuestra expectativa. Somos incapaces de saborear el momento (escuchar el disco, disfrutarlo tal corno es, como si estuviéramos en una habitación) porque muchos años de convenciones teatrales nos han condicionado a un tiempo diferente: un hombre pone un disco, empieza la historia, ¿y ahora, qué pasa? (Increíblemente, no podemos disfrutar del disco como haríamos si estuviéramos en casa, porque hemos pagado una entrada). Allí sentados, aguardamos que surja la próxima situación que, con toda naturalidad, habrá de interrumpir el disco para que continúe... ¿Para que continúe qué? Ése es el punto.

Porque en *La conexión* no hay nada que tenga que «continuar>. Estamos allí, frustrados, irritados, aburridos en nuestra butaca, cuando de repente nos hacemos preguntas. ¿Por qué estamos frustrados? ¿Por qué estamos irritados? ¿Por qué estamos aburridos? Porque no nos están dando la comida en la boca. Porque nadie nos dice qué debemos mirar, porque nadie nos ha programado las actitudes, las emociones, los juicios; porque somos independientes, adultos, libres. Entonces, súbitamente, nos damos cuenta de qué es verdaderamente aquello que tenemos delante. *La conexión* -y esto quizá ya lo he dicho antes- es una obra sobre adictos a la droga. Pasan el tiempo escuchando jazz, de vez en cuando hablan, pero principalmente se quedan sentados sin hacer nada. Los actores que interpretan a estos personajes se han sumergido totalmente y más allá del Método en una suerte de naturalismo saturado; no están actuando, están «siendo». Entonces, uno descubre que las dos posibilidades -aburrimiento o interés- no son en este caso posibles posturas críticas frente a la pieza, sino críticas a nosotros mismos.

¿Somos capaces de contemplar a gente que no conocemos, gente con una forma de vida completamente diferente a la nuestra, con interés? La escena nos ofrece el supremo tributo de tratarnos a todos como a artistas, como a testigos creativos independientes. Y la velada será tan interesante como nosotros queramos que sea. Es como si nos hubieran llevado de verdad a una habitación llena de adictos perdidos: podríamos ser Rimbaud y desplegar nuestra fantasía a partir de sus actitudes; podríamos contemplar, como lo harían un pintor o un fotógrafo, la extraordinaria belleza de esos cuerpos tumbados en las sillas; o podríamos considerar su comportamiento según nuestras convicciones políticas, psicológicas e incluso médicas. Pero si meramente nos encogemos de hombros frente a este catálogo de extraños seres humanos hundidos en la desgracia y la perdición, aunque será difícil, deberemos reconocer que el fallo está en nosotros. Después de todo *La conexión,* pese a ser «anti» en términos de convenciones teatrales, es extremadamente positiva, porque asume que el hombre está apasionadamente comprometido con el hombre mismo.

Como dije antes, reaccionamos contra la «mentira» en nombre de la verdad, pero eso no es más que instaurar convenciones nuevas en lugar de las anticuadas; en tanto nuevas, parecen más «verdaderas». Pero *La conexión* parece absolutamente real. A la vez, el hecho de que algo suceda en la obra -llega el hombre con la droga, en el segundo acto proporciona una dosis a todos y un personaje se pone violento-es una forma de trama. Igualmente, la elección del tema es asimismo extraña, teatrística, romántica. Dentro de veinte años parecerá que *La conexión* tiene una trama,

que está concienzudamente construida. Quizás entonces seamos capaces de contemplar a cualquier persona normal en una situación normal con igual interés. Quizás.

Nótese de paso que este espectáculo es brechtiano, particularmente en un sentido: lo contemplamos, lo remitimos a nuestros prejuicios y juzgamos. Y nótese además este interesante corolario: la imagen escénica es una especie de ilusión; hay una habitación y los actores intentan pasar por personas reales; es la última etapa del teatro hipernaturalista, y sin embargo durante toda la representación nos sentimos completamente «distanciados». De hecho, podemos apelar a unos cantos eslóganes brechtianos para saber qué actitud emocional adoptar, y después es muy probable que igualmente se nos sorprenda atrapados en plena ilusión

La conexión es, para mí, la prueba fehaciente de que el desarrollo de la tradición naturalista dependerá de que se tenga permanentemente en la mirada a la persona, al individuo, a la gente, y de la progresiva capacidad de deshacernos de apoyaturas tan caras a nuestro interés como la historia y el diálogo. Creo que demuestra que más adelante habrá un teatro hipernaturalista en el cual podrá existir, y por derecho propio, el puro comportamiento, como en el ballet existe el puro movimiento o el puro lenguaje en la declamación.

El film que acabo de rodar, *Moderato cantabile,* es un experimento en tal sentido. Es el intento de contar una historia con el mínimo de aparatos de ficción, utilizando los poderes de personificación de los actores, en el sentido de mediación de la palabra; apoyándome en ellos. En otras palabras, con los actores no se hizo hincapié en los aspectos del personaje que fueran útiles a la historia; en cambio, los actores se saturaron con los personajes ensayando escenas que no quedaron en el film. Se convirtieron en otras personas a través de la relación en la ficción. De todas maneras, desde ese momento se les observó; la cámara registró sus actitudes y comportamientos. El interés -de haber alguno- reside en el ojo del espectador. El experimento consiste en que toda la trama, la exposición, lo narrativo, existe en los detalles de comportamiento que debemos descubrir y juzgar nosotros, por nuestra cuenta, igual que en la vida.

Tal como se ve, el tema es muy vasto, y verdaderamente quisiera dejar establecido que considera *La conexión* como un punto de partida. Creo que el futuro del teatro depende de su capacidad de trascender la superficie de la realidad, y estoy convencido de que *La conexión* demuestra que el naturalismo puede llegar a ser tan profundo -siempre de acuerdo con la intensidad del actor (estoy seguro de que como texto *La conexión* no es gran cosa)- como para trascender lo aparente. Y es allí donde encaja con toda la nueva escuela de narrativa francesa -Robbe-Grillet, Duras, Sarraute- que rechaza el análisis y plantea hechos concretos, como por ejemplo objetos o diálogos o relaciones o comportamientos, al espectador, sin explicaciones ni comentarios.

Pero hay otras formas de trascender las apariencias. Sería interesante saber por qué hoy en día el teatro, en su búsqueda de formas populares, ignora el hecho de que en pintura la abstracción es el estilo más popularizado. ¿Por qué una exposición de Picasso en la Tate Gallery es un éxito masivo de público, de un público de todas las extracciones sociales que jamás iría a la Royal Academy? ¿Por qué esas abstracciones parecen tan reales? ¿Por qué la gente siente que se refieren a cosas concretas, vitales? Sabemos que el teatro está en desventaja con respecto a las otras artes, debido a su constante necesidad de éxito inmediato, que lo somete al arbitrio de los componentes menos dinámicos del público. ¿Pero no hay nada en la revolución que tuvo lugar en el terreno de la pintura cincuenta años atrás que pueda aplicarse a nuestra propia crisis actual?

¿Sabemos dónde estamos parados en relación a lo real y lo irreal, a la fisonomía de la vida y sus corrientes secretas, a lo abstracto y a lo concreto, a la historia y al ritual? ¿Qué son los «hechos», hoy? ¿Son concretos, como los precios o las horas de trabajo; o abstractos como la violencia o la soledad? ¿Y estamos absolutamente seguros de que, en relación con la vida del siglo XX, las grandes abstracciones -la velocidad, el esfuerzo, el espacio, el frenesí, la energía, la brutalidad-no son en realidad más concretas, más inmediatamente proclives a afectar nuestra vida que aquellos llamados «hechos concretos»? ¿No tendríamos que relacionar esto con el actor y con el ritual de la actuación para, eventualmente, poder hallar el modelo de teatro que necesitamos?

Feliz Sam Beckett

Quería escribir sobre la nueva obra de Beckett, *Días felices,* porque acababa de verla, porque me llenó de entusiasmo y de excitación y porque a la vez me sorprendió enormemente la indiferencia con que la recibió Nueva York. En el ínterin fui a ver el film de Alain Resnais *El año pasado en Marienbad.* Después leí las declaraciones de Robbe-Grillet en defensa de su guión y descubrí que cuanto más pensaba en Beckett más quería hablar de *Marienbad.* Creo que el eslabón entre Beckett y *Marienbad* es que ambos están tratando de expresar en términos concretos lo que a primera vista parecen ser abstracciones intelectuales. Mi interés se concentra en la posibilidad de lograr en el teatro una expresión ritual de las verdaderas fuerzas rectoras de nuestro tiempo, ninguna de las cuales, creo, alcanza a ser revelada en la anécdota o en la caracterización, ni por los personajes ni por las situaciones, en el llamado teatro realista.

Lo maravilloso de la obra de Beckett es su objetividad. Lo mas grande de Beckett es el poder que tiene de desplegar una imagen escénica, una relación escénica, una maquinaria escénica, a partir de sus experiencias más intensas, que en una súbita inspiración existen, cobran vida, se plantan allí en su absoluta entidad, sin declamar, sin dictaminar, simbólicas sin simbolismos. Los símbolos de Beckett son poderosos precisamente porque no podemos atraparlos: no hay señales, no son libros de texto ni gráficos explicativos; literalmente, son creaciones. Años atrás dirigí una puesta en escena de *A puerta cerrada* de Sartre. Hoy no puedo recordar ni una sola palabra del diálogo, ni ningún detalle de su filosofía. Pero la imagen central de la pieza -el infierno bajo la forma de tres personas eternamente encerradas en un cuarto de hotel- todavía me acompaña. No ha surgido de la inteligencia de Sartre, como sí sucede con otras de sus obras, sino de algún otro lugar; en un ramalazo de inspiración, el autor ha dado con una situación escénica que en rigor se ha convertido en referencia obligada de toda nuestra generación. Para todo aquel que haya visto la obra, la palabra «infierno» remitirá mucho más a aquel cuarto cerrado que a las imágenes de hogueras y tridentes.

Antes de que Edipo y Hamlet hubieran nacido en la mente de sus autores, todas las cualidades que dichos personajes reflejan debían ya existir bajo la forma de nebulosas e informes corrientes de experiencia. Luego tuvo lugar un acto generador extraordinariamente poderoso y surgieron los personajes, otorgando forma y sustancia a esas abstracciones. Hamlet está allí, podemos referirnos a él, acudir a él. De repente, el primer *angry young man*[2]*,* Jimmy Porter, está allí, no

[2] [1] Alude a los «Angry Young Men», un grupo de escritores jóvenes de la Inglaterra de posguerra, fuertemente críticos con las prácticas y valores de las clases media y alta. (N. *del T.)*

podemos echarlo por la borda. En un momento dado, la Provenza de Van Gogh adquiere existencia real, ineludible, como el desierto de Dalí.

¿Podemos definir la obra de arte como aquello que trae al mundo un nuevo «objeto», algo que puede gustarnos, o que podemos rechazar, pero que inoportunamente persiste en querer ser y así, para mejor o peor, se vuelve parte integrante

de nuestro campo referencial? Si esto es efectivamente así, otra vez debemos volver a Beckett. Él no hizo otra cosa con esos dos vagabundos bajo el árbol. El mundo entero contempló cómo lo vago se hacía tangible en aquella imagen absurda y desagradable. Y esos padres en el cubo de la basura...

Y ahora lo ha vuelto a hacer. Hay una mujer sola en medio del escenario. Está cubierta por un montículo de tierra hasta los (abundantes) pechos. A un lado tiene un enorme bolso de mano, del cual extraerá todas las pequeñas cosas que podría necesitar, incluido un revólver. Brilla el sol. Ella está ¿dónde? ¿En una especie de tierra de nadie? ¿Después de que haya explotado la bomba? No se sabe. Detrás de ella, en una dudosa región anal, su esposo lleva penosamente alguna clase de existencia. De vez en cuando aparece, siempre a cuatro patas, menos una vez en la que emerge con sombrero y frac; la mayor parte del tiempo no es más que un gruñido, un murmullo, o apenas un leve chillido. Suena una campana: es de día. Suena la campana: es de noche. La mujer sonríe. El tiempo, cree ella, no pasa. Todos los días son días felices.

En el último acto, la tierra ya le llega al cuello, no puede mover los brazos, también cubiertos, pero conserva libre la cabeza, que sigue tan rotunda y animada como siempre.

¿Tendrá sospechas de que quizá no todo sea para bien? Sí, fugazmente, en volátiles segundos maravillosamente registrados. Su marido gatea por última vez. Va alzándose del suelo penosamente... ¿en dirección al rostro de ella? ¿En pos de la pistola, a escasos centímetros? No se sabe.

¿Qué significa todo esto? Si debo encarar algún tipo de explicación, permítaseme aclarar sin pérdida de tiempo que no se tratará de *la* explicación; mi admiración por la pieza se basa justamente en que no es un tratado, un ensayo, de manera que cualquier explicación no es más que una visión parcial.

Ciertamente, estamos en presencia de una obra sobre cómo el hombre desperdicia su vida; es una obra sobre las posibilidades perdidas; cómica, trágicamente, nos muestra que el hombre es un ser atrofiado, paralizado, casi completamente inútil, casi completamente muerto, y a la vez, grotescamente, nos revela que el hombre se da cuenta solamente de la suerte que tiene de estar vivo. Es un retrato de nosotros riéndonos con nuestra complaciente y permanente sonrisa, que no es como la risa de Pagliacci, que quiere disimular un corazón destrozado, sino la risa de quien no se ha enterado todavía de que hace rato que está muerto.

Se trata de un tema indudablemente perturbador, de enorme vigencia para todos los públicos, especialmente el público de Nueva York, que lo ha rechazado. No veo cómo un tema como éste podría ser expresado en términos más «realistas». Es un grito desesperado, pero al mismo tiempo hay en él algo muy positivo, quizá más positivo que en cualquiera de las otras obras de Beckett. Hay aquí un paraíso perdido que alude al hombre, sólo al hombre, a lo humano y a ningún otro Estado; y al mostrar al hombre despojado de casi todos sus órganos quiere señalarnos que las posibilidades estaban allí, al alcance, y que todavía están, enterradas, ignoradas. A diferencia de las otras obras de Beckett, ésta no es solamente una visión de nuestra perdición sino la denuncia de nuestra mortal ceguera.

En sí misma conlleva la respuesta a la obvia acusación de que es otra más de esas obras llenas de pesimismo y oscuridad. Porque esa mujer que nos mira confortablemente metida dentro de ese montículo de tierra, tan acomodada como nosotros mismos en nuestras butacas, es el vivo retrato del optimismo fácil. Por un lado tenemos al público (y a los críticos) de cualquier obra teatral (o film) que después de dos horas se van con todas las respuestas y que con su palabrería afirmarán una vez más que la vida es hermosa, que la esperanza es lo último que se pierde y que las cosas van a mejorar sin lugar a dudas. Por otro lado, está la mayoría de nuestros políticos sonriendo de oreja a oreja enterrados hasta el cuello.

De aquí a *El año pasado en Marienbad* hay un salto enorme, y a la vez un pequeño paso. Para aquellos que no lo han visto, la película es un intento de romper esa pura convención de que el tiempo es consecutivo. Sus autores, a partir de la sensibilidad y la experiencia propias de mediados de siglo, refutan la noción de que el pasado es el pasado y de que los eventos del presente se suceden unos a otros en orden cronológico. En el cine hay quienes se empeñan en decir que el tiempo transcurre de esta manera, lo que no es más que una mera convención de cineastas, muy arbitraria, superficial y falsa. Para el hombre, el tiempo puede ser una superposición de experiencias fugitivas, algo que no tiene nada que ver con el tiempo de los objetos, porque éstos permanecen intactos ante el transcurrir de los acontecimientos. El tiempo en el cine es el momento en que se está contemplando un plano, y no puede haber ninguna diferencia entre un plano que tenga lugar en el presente y otro en el futuro. El acto de ver un film es un encadenamiento de ‹‹ahoras››. Un film es una apasionada conjunción de «afloras». El montaje no es orden sino relaciones.

En *Marienbad,* en un castillo bávaro con una ornamentación casi exasperante -a todas luces un hotel-, un hombre y una mujer intercambian fragmentos de relaciones en estado puro; la secuencia no es de tiempo, ni de sentido, sino la suma de una actitud más otra actitud. El pasado y el presente coexisten, jugando en el mismo momento el uno con el otro, el uno contra el otro, en incesantes repeticiones y modulaciones.

El film en su totalidad es un experimento con el tiempo, y se arriesga a cosas que hace mucho deseaba ver. Ojalá pudiera decir que me gustó el resultado. Pero, curiosamente, tras (en mi opinión) un punto de partida absolutamente perfecto, y a pesar de una factura incuestionablemente soberbia (la dirección, la fotografía y el montaje son magníficos), queda algo completamente chato. Algo que me parece vacío y pretencioso, ostentoso y falso.

El problema es que los autores se quedaron con la fascinación de su experimento y nada más. La sucesión de imágenes que nos presentan -y aquí la comparación con Beckett es inevitable, y salen perdiendo- no tiene ningún sentido; es lo abstracto/abstracto en contra de lo abstracto/real. Se podrá señalar que mi visión es puramente subjetiva, que las que para mí son imágenes sin ningún sentido, a otra gente podrían parecerle sumamente perturbadoras. Es posible, pero lo que estoy tratando de establecer es que hay una enorme diferencia -y todos estamos muy bien preparados para poder juzgar esto- entre lo real y aquello sin sentido, entre un Picasso y el mono que pinta con un pincel atado a la cola.

Creo que el mundo de *Marienbad,* en el cual la mortal monotonía de los ricos está simbolizada por una serie de figuras con cara de zombies vestidas de smoking o con ropa de Chanel, sentadas en grupos de congelada elegancia o embarcadas en juegos infinitos, sin decir palabra, es una ilustración intelectual que se vale de un material visual que va hemos visto hasta el cansancio en el ballet, en los films de Cocteau y así sucesivamente, una y otra vez. Esto está a años luz de las inquietantes, desafiantes y obsesionantes imágenes con las que golpea Beckett.

Aun así, el film es un experimento radicalizado, y lo que me interesa de él es su relación con el teatro.

Me ha servido para reforzar mi convicción de que en el teatro, más aún que en el cine, ya no necesitamos de ninguna manera estar atados al tiempo, al personaje o a la trama. Podemos no utilizar ninguna de estas muletillas tradicionales, y al mismo tiempo seguir siendo reales, dramáticos y profundos.

El arte de la música secuencial consiste en tomar una serie de notas, una disciplina, y confrontarla luego con la sensibilidad, el deseo, la intención del compositor. La radical ausencia de forma choca con una forma rígida, y así se forja un nuevo encadenamiento de relaciones. Tomemos un escenario y cuatro personajes: en este átomo ya hay infinidad de posibilidades (en cierto sentido, eso es *Beyond the Fringe,* y vaya si surgen brillantes variaciones de esta situación). Cuatro personajes-cuatro actores, mejor, porque un actor puede ser joven o viejo, consistente o inconsistente, una persona o varias- y ya tenemos toda una serie de relaciones de las cuales, como en un juego de cajas chinas, crecerán otras relaciones, tiernas, farsescas o dramáticas. Aquí el valor del trabajo -como en la pintura abstracta o en la música secuencial- consiste directamente en instaurar una reflexión sobre la naturaleza del mismo dramaturgo; sobre su naturaleza en el sentido más profundo de la palabra: su imaginación, su experiencia y el infinito intercambio que en él se manifiesta entre la sociedad y su íntimo temperamento.

Rebotando

Hacer planes no sirve de nada. En el teatro, cada momento libre que tenemos lo dedicamos a reunirnos para discutir, para almorzar, para tomar un trago o bien para hablar por teléfono, día y noche, soñando con proyectos, y aunque creemos firmemente en ellos y así los anunciamos, nunca resultan lo que finalmente llevamos a cabo. Somos como pelotitas de ping-pong que rebotan en la red de los acontecimientos. Siempre me descubro en los lugares más inesperados rebotando de un sitio a otro, chocando con los obstáculos que surgen de repente.

Este año, 1958, me lo he pasado en el aire, volando entre Londres, París y Nueva York, y todo por culpa de la policía francesa, de un público indignado en Nochebuena, de los ciudadanos de Dublín y de una niebla espesa sobre el Canal de la Mancha.

Si mi amiga Simone Berriau, directora del Théâtre Antoine de París, donde iba yo a montar mi puesta en escena de *El balcón* en enero, no hubiera tenido la ocurrencia de acudir a la comisaría de policía para discutir un problema de aparcamiento, yo bien habría podido ir a parar a una cárcel francesa. Porque cuando ella estaba en plena discusión con la policía, alguien la condujo a una dependencia interna donde le informaron extraoficialmente de que si seguía adelante con esa puesta en escena estallaría una manifestación (organizada por la policía, naturalmente) que obligaría a clausurar el teatro. Cabe anotar que la misma obra se había representado en Londres sin ningún escándalo, pero mostraba a un cura y a un general en un burdel, y eso era mucho más de lo que los franceses podían razonablemente tolerar.

De manera que, frente a tal amenaza, no tuvimos más remedio que posponer *El balcón* de Jean Genet. Yo ya la había dirigido en Inglaterra hacía un año, y en dicha oportunidad había sido censurada por las autoridades porque dos hombres se besaban; para los franceses, esta situación no resultaba particularmente chocante.

Jamás permito que nadie ajeno al ensayo lo presencie. Sin embargo, cuando estábamos representando la obra en Londres una noche descubrí que Marilyn Monroe había logrado colarse en la platea. Me levanté furioso para echarla, pero inmediatamente quedé desarmado por su mirada absorta: «Es la primera vez que veo un ensayo», dijo. Y en seguida añadió sus críticas. «Esa chica-dijo, señalando a Mary Ure- es una maravillosa actriz. Pero en la obra de Arthur se supone que debe aparentar dieciséis años. Y una chica de dieciséis años no se menea así.» Pensé que Marilyn sabía lo que decía y le indiqué a Mary que se moderara.

Tiempo después, en otro ensayo, me tocó estar sentado en la platea del Théâtre Antoine al lado de Marcel Aymé, el prestigioso escritor francés, que estaba absolutamente indignado por la excesiva inocencia que desplegaba Evelyne Dandry interpretando ese mismo papel. «La chica se tiene que mover como si sintiera que es atractiva -exclamaba. apretándome el brazo-. Después de todo, a los dieciséis años uno ya sabe lo que es la vida.» Por supuesto, tenía razón. Eran diferentes aspectos de la misma verdad. En Francia, uno puede ser más honesto, más fiel a la vida que en Inglaterra. Aquí todos formamos parte de una conspiración para negar la verdad, para ocultárnosla tras una nube de candidez e ilusión. Por esos los ingleses no toleraron *La visita.* Yo había descubierto *La visita* mientras trabajaba en Francia; era una obra de un autor suizo, Friedrich Dürrenmatt, y debutamos con ella con los Lunt en el reparto en Brighton, en Nochebuena. El público era de tíos y tías ya bien entonados por el oporto y las nueces, de chispeante humor, virtualmente todos con sus imprescindibles sombreritos de papel, ansiosos por ver a los Lunt. Estaban totalmente convencidos de que iban a gozar indudablemente de una dulce fábula con velas encendidas y champán que les transmitiría la nostálgica reafirmación de que las virtudes del buen gusto y la elegancia, tan aristocráticas, todavía reinaban en el mundo. Muy por el contrario, se encontraron con una obra amarga y profunda sobre lo cobarde y deshonesto del carácter provinciano. Cuando cayó el telón sobre el cuerpo de Alfred Lunt, arrastrado bajo las centelleantes luces navideñas, fue como si a cada espectador le hubieran dado un puñetazo en la boca. En absoluto silencio salieron indignados de la sala.

Fuera donde fuera, cada vez que montábamos esta pieza había escándalo, y en Londres los empresarios teatrales se las arreglaban para encontrar rápidamente cualquier motivo lo suficientemente válido como para impedir que tuviéramos sala. Hasta que llegó el momento en que nos vimos frente a la necesidad de tener que tomar una decisión definitiva con respecto a cómo lograr conseguir un escenario para los Lunt; justo ese día una espesa niebla cubría todo París, los vuelos estaban suspendidos. Yo decidí tomar fuera como fuera la combinación tren y ferry de la Golden Arrow, furioso porque iba a perder un día entero. El buque cruzaba el Canal a marcha muy lenta, mientras aullaba la sirena de niebla y yo me paseaba impaciente por la cubierta.

De repente vi una figura, inmóvil, el perfil de una prominente mandíbula que se recortaba contra la blanca bruma, alguien a quien no había vuelto a ver desde mi última estancia en Nueva York, un magnate del negocio inmobiliario, uno de esos hombres que demuelen y reconstruyen ciudades enteras. «Estoy terminando un nuevo teatro en Broadway -me dijo-. Nos va a costar un millón de dólares, Me gustaría mucho tener algo realmente extraordinario para la inauguración.» Pocos días después yo ya estaba en Dublín, donde en ese momento actuaban los Lunt, en compañía de otro magnate, Roger Stevens, el mismo que una vez compró el Empire State, un hombre que amaba verdaderamente el teatro. El administrador del teatro nos explicó que la obra no marchaba bien porque el público católico estaba indignado. «Es el ataúd», agregó lúgubremente. Roger Stevens tuvo que presenciar una triste representación en una sala casi vacía. «Esta obra hará sensación en Nueva York», dijo.

De manera que todos los planes se modificaron radicalmente. Londres, descartado; *Irma la dulce,* postergada, y para llegar a tiempo a Nueva York tenía que tomar el vuelo que salía de París la misma noche del estreno de *Panorama desde el puente.* Desde el aeropuerto de Orly telefoneé al teatro y escuché los aplausos que mostraban que todo había salido bien. Pocas semanas después, ese mismo sonido tan estimulante indicaba que Nueva York había recibido muy favorablemente esa pieza tan dura y violenta en la nueva sala a la cual los Lunt le habían dado ya un nombre: el suyo.

Al día siguiente estaba de regreso en Londres para trabajar en *Irma la dulce.* Y aquí es donde se cierra el círculo. Si no hubiera tenido que trabajar en Londres jamás me habría topado con *Panorama desde el puente* para llevarla a París; si no hubiera trabajado en París jamás me hubiera topado con *Irma la dulce* para llevarla a Londres.

Y otra vez empezaron las discusiones. Esta vez los indignados eran los norteamericanos. Muchos la habían visto en París y pensaban que, aunque Broadway podía tolerar piezas ásperas y violentas, no aceptaría esta inocente fábula sobre una prostituta. Fuimos a la oficina de lord Chamberlain y él, para sorpresa de todos, nos devolvió el libreto intacto. Lo único que eliminó sin dar ninguna explicación fue la palabra «kiki», y yo no me atreví a explicarle que eso en el argot callejero de París simplemente quería decir «cuello». Debutamos en Bournemouth. Un verdadero enjambre de periodistas se agolpaban ansiosos, ¿rechazaría Bournemouth la obra?, querían saber. Pero no, por supuesto que no; Bournemouth la recibió calurosamente. Después se estrenó en Londres, y otra vez el escándalo. El escándalo de aquellos verdaderamente indignados y el escándalo de aquellos que esperaban escandalizarse y descubrían que no había nada en la pieza de qué escandalizarse...

Al día siguiente volvía a tomar un avión, llevando como único proyecto la firme resolución de que, pasara lo que pasara, no volvería a pisar un teatro por lo menos durante un año. Y como todos los planes, lo más probable es que se modifique radicalmente en cualquier momento.

Grotowski

Grotowski es único. ¿Por qué? Porque, hasta donde yo sé, nadie desde Stanislavski ha examinado la esencia de la actuación, su fenomenología, su significado, la naturaleza y la ciencia de sus procesos mentales-físicos-emocionales tan profundamente y de manera tan completa como Grotowski.

A su teatro, él lo llama Teatro Laboratorio. Y lo es. Es un centro de investigación. Quizá sea el único teatro de vanguardia cuya pobreza no es una desventaja, donde la escasez de fondos no *es* una excusa para carecer de medios adecuados, lo que automáticamente sabotearía cualquier experimento. En el teatro de Grotowski, como en todo verdadero laboratorio, los experimentos son científicamente válidos porque lo que se investiga, lo que se escudriña, son las condiciones esenciales. En este teatro, un grupo muy reducido practica la más absoluta concentración en un

tiempo ilimitado. Y todo aquel que esté interesado en sus descubrimientos deberá viajar a un pequeño pueblo de Polonia.

O hacer lo que hicimos nosotros: traer a Grotowski a Inglaterra.

Estuvo trabajando con nuestro grupo durante dos semanas. No voy a describir ese trabajo. ¿Por qué no? En primer lugar, porque será un trabajo libre sólo si es confidencia, y lo confidencial depende justamente de que no se revelen las confidencias. En segundo lugar, porque es un trabajo esencialmente no verbal. Verbalizar significa complicar e incluso hasta destruir ejercicios que son claros y simples cuando se indican con un gesto o cuando se ejecutan con la mente y el cuerpo en una unidad integral.



Peter Brook con Jerzy Grotowski

¿Y qué generó ese trabajo?

Enfrentó a cada uno de los actores con una sucesión de impactos.

El impacto de enfrentarse cara a cara con desafíos tan simples como irrefutables. El impacto de tener noción de sus propias evasiones, de sus trampas, de sus trucos, de sus clichés. El impacto de percibir algo del enorme bagaje de los recursos propios, todavía desconocidos. El impacto de verse obligado a preguntarse, de verdad, por qué uno es actor. El de verse obligado a reconocer que tales interrogantes sí que existen y que -a pesar de la arraigada tradición inglesa de evitar toda seriedad o solemnidad en el arte teatral- llega un momento en el que deben afrontarse. Y el de descubrir que se desea afrontarlos; el de darse cuenta de que, en algún lugar del mundo al menos, la actuación es un arte de dedicación absoluta, monástico y total. Que la frase de Artaud -que parece ahora tanto gastada- que habla de ser «cruel conmigo mismo» es genuinamente todo un sistema de vida, en algún lugar del mundo al menos, para no más de una docena de personas.

Con una salvedad. Esta dedicación a la actuación no la convierte en un fin en sí misma. Al contrario. Para Jerzy Grotowski, la actuación es un vehículo. ¿Cómo podría decirlo? El teatro no es una escapatoria, un refugio. Un sistema de vida es un sistema *para* la vida. ¿Suena esto demasiado a eslogan religioso? Pues lo es. Y esto es casi todo lo que puede decirse. Ni más ni menos. ¿Resultados? Improbables. ¿Nuestros actores, ahora, son mejores? ¿Son mejores como personas? No en ese sentido, hasta donde he podido comprobar, no como muchos se han apresurado a afirmar. (Y por supuesto no todos se mostraron satisfechos con la experiencia. Muchos se aburrieron.) Pero, como dice John Arden en *Sergeant Musgrave's Dance.*

La manzana contiene la semilla latente
que crecerá vital y en plenitud extensa
hasta brotar en un árbol de frutos floreciente eternamente.[3]

El trabajo de Grotowski y el nuestro tienen paralelismos y puntos de contacto. A partir de éstos, de la simpatía y del respeto, nos hemos encontrado.

Pero la vida de nuestro teatro es, bajo cualquier punto de vista, diferente de la del suyo. Él dirige un laboratorio. Sólo ocasionalmente necesita tener público, y un público reducido. Su tradición es católica, o anticatólica; en este caso, los extremos se juntan. Lo que él está creando es una forma de servir. Nosotros trabajamos en otro territorio, en otro lenguaje, con otra tradición. Nuestro objetivo no es una nueva misa, sino una nueva relación isabelina, que vincule lo privado con lo público, lo íntimo y lo multitudinario, lo secreto y lo revelado, lo vulgar y lo mágico. Para ello necesitamos una verdadera multitud en escena y una multitud de espectadores, y dentro de ese escenario atestado individuos que ofrezcan sus verdades más íntimas a individuos de entre multitud de espectadores, compartiendo con ellos una experiencia colectiva.

Ya hemos avanzado bastante en la conformación de un modelo, de un esquema global, integrador; la idea de un grupo, de un *ensemble.* Pero nuestro trabajo está permanentemente

---

[3] *For the apple holds a seed willgrow,*

In live and lengthy joy

To raise flourishing tree of fruit,

For ever and a day.

sujeto a prisas y es siempre demasiado árido como para permitir el desarrollo de esa suma de individualidades a partir de las cuales se compone.

En teoría, sabemos que cada actor debe poner en cuestión su arte todos los días -como los pianistas, los bailarines, los pintores- y, que si no lo hace, casi con toda seguridad quedará estancado, generando clichés, acelerando eventualmente su decadencia. Pero, pese a que reconocemos esto, casi no podemos hacer nada para evitarlo; por eso quizá nos empeñamos incesantemente en la búsqueda de sangre nueva, de vitalidad juvenil. Con la excepción, por cierto, de las más dotadas excepciones, aquellos que, por supuesto, siempre tendrán las mejores posibilidades y absorberán la mayor parte del tiempo disponible.

El trabajo de Grotowski nos sirvió de advertencia: lo que él logra casi milagrosamente con un grupo de actores debe ser desarrollado en toda su profundidad por cada uno de los integrantes de nuestras dos grandes compañías Royal Shakespeare en dos teatros ubicados a noventa millas de distancia uno del otro.

La intensidad, la honestidad y la precisión de su trabajo sólo puede generar una cosa: desafíos. Y no por algunos días, ni apenas una vez en la vida, sino siempre.

Artaud y el gran enigma

Se supone que todo trabajo está encaminado a plantear interrogantes. Cuando descubrimos que algunos de los interrogantes que planteamos también son planteados por otros, nuestro interés se reaviva inmediatamente. El hecho de que en la otra punta del planeta alguien esté ensayando el mismo experimento nos impulsa a querer saber qué resultados está obteniendo. Es muy simple.

Cuando en 1964 fundamos nuestro propio grupo de investigación teatral, en el LAMDA, en Londres, faltaba todavía bastante para la visita de Grotowski, y en aquella época el trabajo en grupo no era algo tan generalizado. Recuerdo muy bien que en determinada etapa de nuestro trabajo, que consistía en experimentar con sonidos, voces, gestos, y movimientos, un amigo me dijo: «Estuve en Polonia hace muy poco tiempo y conocí a alguien que está haciendo un trabajo experimental que puede interesarte mucho». Por supuesto, me interesó mucho: tenía que ver qué estaba haciendo Grotowski.

Grotowski, en su momento, me contó que en una ocasión en la que estaba trabajando con ciertos elementos que le parecían interesantes, alguien le dijo: «¡Todo lo que usted hace está basado en Artaud!». En esa época, Grotowski no tenía la menor idea de quién era Artaud. Y yo tampoco. En realidad, fue durante la filmación de *El señor de las moscas* -acababa de dirigir una obra en Nueva York- cuando una mujer se puso en contacto conmigo para preguntarme si yo accedería a escribir un artículo sobre Artaud para un pequeño periódico de vanguardia; también me invitó a dar una charla y a responder algunas preguntas sobre la influencia de Artaud que yo reconocía en mí y en nuestro teatro.

Como siempre, yo estaba tan al margen de cualquier aproximación teórica al teatro que no tenía la más remota idea de quién podía ser Artaud. Pero el hecho de que esta mujer me hubiera

escrito no sólo con pasión, sino con la firme convicción de que yo debía saber quién era Artaud, me hizo reflexionar. Un día fui a una librería, vi un libro de Antonin Artaud y lo compré: así fue como empecé a conocer a Artaud. Sin yo saberlo, durante años había estado preparándose el terreno para el encuentro, de manera que todo estaba listo para que yo quedara profundamente impresionado. Al mismo tiempo, una voz me prevenía, diciéndome que aun la visión más impresionante sólo podría aportar apenas un aspecto más, un fragmento más del gran enigma.

Con Grotowski surgió una gran amistad; comprendimos que compartíamos los mismos objetivos. Pero nuestros caminos eran diferentes. El trabajo de Grotowski lo lleva a penetrar cada vez más profundamente en el mundo interior del actor, hasta el punto en que éste deja de ser actor para convertirse en el hombre esencial. Para ello se requieren todos y cada uno de los elementos dinámicos del drama, de manera tal que se pueda exprimir cada célula del cuerpo para que revele sus secretos. En un principio, tanto el director como el espectador son necesarios para intensificar el proceso. Pero después, a medida que se profundiza en la acción, todo lo externo debe ser descartado hasta que finalmente ya no hay más teatro, ya no hay más actores, ya no hay más espectadores; sólo un hombre solitario representando su drama final. Para mí, el teatro avanza en dirección opuesta, recorriendo un camino que se aparta de la soledad para ir en busca de una percepción mucho más aguda en tanto es compartida. Una fuerte presencia del actor y del espectador puede producir un circuito de intensidad única, capaz de romper todas las barreras, de manera que lo invisible se haga real. Así, la verdad pública y la verdad privada se convierten en partes inseparables de la misma experiencia esencial.

¿Cuántos árboles hacen falta para tener un bosque?

Ni en Brecht ni en Artaud se encuentra la verdad última. Cada uno de ellos representa un cierto aspecto de la misma, una determinada tendencia, y hoy en día sus respectivos puntos de vista son quizá los más diametralmente opuestos. Tratar de descubrir dónde, cómo y a qué nivel esta oposición deja de ser tal es algo que siempre me ha parecido muy interesante, particularmente en 1964, en el período que medió entre la temporada del Teatro de la Crueldad y la puesta en escena de *Marat/Sade.*

En mi primer encuentro con Brecht (en Berlín, en 1950, mientras nos hallábamos de gira con una puesta en escena que yo había dirigido de *Medida par medida* con lo que en ese entonces se llamaba el Shakespeare Memorial Theatre) discutimos sobre los problemas del teatro y me di cuenta de que en realidad no compartía sus puntos de vista sobre la diferencia entre ilusión y no ilusión. Me parecía que en su puesta en escena de *Madre Coraje* con el Berliner Ensemble, por mucho que él tratara de romper con toda credibilidad respecto de lo que pasaba en el escenario, cuanto más se esforzaba en ese sentido más me metía yo dentro de la ilusión, total y absolutamente.

Creo que hay una relación muy sorprendente e interesante entre Craig y Brecht. Por el mero hecho de formular la pregunta de «¿Cuánto es esencial poner en el escenario para tener un bosque?» se desbarata de un plumazo el mito de que es necesario colocar ramas, hojas, árboles y todo lo demás para mostrarlo. Y, en el momento mismo en que se formuló la pregunta, fue como si se abrieran las puertas a un escenario vacío, donde una simple estaca basta para sugerir lo que se necesite sugerir.

A mi parecer, hay un aspecto en Brecht que sigue esa misma línea de pensamiento pero en lo que respecta a la actuación. Los actores que aterrizan en eso que se llama un personaje «de carácter», por lo general piensan que para hacer su trabajo con integridad tienen que retratar algo de cada una de las pequeñas características del personaje. Allí está el actor en el ensayo, deseando hacer las cosas bien, teniendo en cuenta las indicaciones del texto que aluden a la caracterización y sintiendo que está obligado a esforzarse al máximo. Bueno, cuando uno está lidiando con una obra naturalista puede engañarse diciéndose que basta con apelar al maquillaje, a las hombreras, a una nariz postiza y a impostar la voz de la mejor manera. Pero cuando se está frente a un texto más rico, como una obra de Shakespeare, la realidad de los personajes es más densa. De un plumazo, uno ve cómo es la persona, cómo es su aspecto, cómo suena su voz, cómo piensa, todo al mismo tiempo. Uno sabe también qué sentimientos y sensaciones la atraviesan. Aquí todo es más complejo, más real; hay más información. Si uno fuera una computadora, estaría almacenando una enorme cantidad de información acerca de la realidad de esa persona, de esa situación.

Para lograr eso en un mismo espacio de tiempo -dado que una obra no naturalista tiene la misma duración escénica que una obra naturalista-, el actor está obligado en todo momento a hacer más cosas. En consecuencia, la simplificación es su herramienta más poderosa. Si el actor fuera capaz en ese momento de recapacitar sobre su propia caracterización, que es lo que Brecht ha liberado -el actor que interpreta a un viejo, por ejemplo, ¿necesita realmente hablar con la voz cascada, o tambalearse, o temblar constantemente?-, si pudiera resumir en un simple esbozo ese despliegue físico, no porque eso signifique de por sí una virtud sino porque al hacerlo podrá a la vez poner más énfasis en algún otro aspecto de esa misma realidad, entonces dispondría de muchos mayores recursos a su alcance. Pienso que es en esta área donde se relacionan la revolución visual de Craig con la revolución en la actuación que aporta Brecht.

Y creo también que aquí surge un inmenso peligro. Stanislavski ha sido mal entendido y Brecht también, y el gran peligro de entender mal a Brecht es el de adoptar en los ensayos una aproximación al trabajo que concluya en una actuación completamente analítica y no espontánea: creer que uno puede sentarse allí tranquilamente y definir intelectualmente el sentido de una escena. El sentido de una escena, la naturaleza de una escena, deberán hallarse a través de los ensayos. Es siempre cuestión de bucear e investigar apelando a una gran diversidad de medios: a través de la discusión, de la improvisación, del hecho de sentir, de capturar los elementos para volcarlos reelaborados, atravesando inevitablemente un estadio en el que no hay simplicidad alguna, donde hay un exceso de material que eventualmente debe simplificarse. Y aquí es donde aparece la insistencia de Brecht en tener las ideas claras.

Para Artaud, el teatro es fuego; para Brecht, una visión clara; para Stanislavski, humanidad. ¿Por qué tendríamos que quedarnos con una de las tres opciones?

Sucedió en Polonia

Conocí a Jan Kott en un club de Varsovia. Era medianoche. Se le veía apretujado en medio de un grupo de estudiantes salvajemente excitados: nos hicimos amigos de inmediato. Una hermosa muchacha fue arrestada por error delante de nosotros. Jan Kott salió en su defensa y así comenzó una velada de insólitas aventuras, que iba a terminar a eso de las cuatro de la mañana con Kott y conmigo en el cuartel general de la policía polaca intentando conseguir que ella saliera libre. Justo

en ese momento, cuando la aventura que habíamos protagonizado parecía calmarse, caí en la cuenta súbitamente de que la policía se dirigía a mi nuevo amigo llamándolo «profesor». Yo ya había imaginado que un tipo así, tan agudo, brillante y combativo, debía de ser un intelectual, escritor, periodista, quizá miembro del Partido. El título de «profesor» no le cuadraba. «¿Profesor de qué?», le pregunté mientras volvíamos a casa atravesando la ciudad silenciosa. «De teoría teatral», respondió.

Cuento esta historia para hacer hincapié en una de las cualidades del autor de *Shakespeare, nuestro contemporáneo,* que a mi entender es verdaderamente única. He aquí un hombre que escribe sobre la actitud de Shakespeare frente a la vida a partir de la propia experiencia directa. Kott es indudablemente el único escritor dedicado al tema isabelino que asume, sin ninguna vacilación, que la mayoría de sus lectores, en una u otra circunstancia, alguna vez han sido despertados en plena noche por la irrupción de la policía. Estoy seguro de que tras los millones de palabras que ya se han escrito sobre Shakespeare, y excluyendo casi la posibilidad de que alguien pueda decir algo nuevo al respecto, ni uno solo de esos autores que se dedican a desarrollar teorías sobre el crimen político podría pensar que la explicación de un director a sus actores pudiera comenzar así: «Una organización clandestina está preparando un atentado... ustedes deben ir hasta Z y traer una maleta con granadas hasta la casa número 12».

Su escritura es docta, informada; su investigación, seria y precisa. Es un erudito sin nada de eso que se suele asociar con la erudición. La presencia de Kott hace que uno, de repente, se dé cuenta de lo difícil que es encontrar un intelectual, un glosador o un profesor que tenga alguna experiencia sobre aquello de lo que está hablando. Es bastante inquietante pensar que la mayor parte de los ensayos y estudios sobre las pasiones y la política de Shakespeare son elaborados sin contacto con el mundo real, por personajes embozados, ocultos tras muros cubiertos de hiedra.

Por el contrario, Kott es un isabelino. Como para Shakespeare y sus contemporáneos, el mundo de la carne y el mundo del espíritu son para él indivisibles. Ambos mundos conviven dolorosamente en una misma figura: la del poeta con los pies hundidos en el barro, la mirada en las estrellas y una daga en la mano. Las contradicciones de todo proceso viviente no pueden ser negadas. Hay una omnipresente paradoja a la que no vale oponer argumentos y que debe ser vivida: la poesía es la áspera magia que funde los opuestos.

Shakespeare es contemporáneo de Kott. Kott es contemporáneo de Shakespeare: habla de él con absoluta simpleza, sin rebuscamientos, y su libro tiene la frescura del testimonio personal de primera mano o la inmediatez de una crítica cinematográfica actual. Para el universo erudito, ésta es una valiosa contribución, y para el mundo del teatro, una aportación de valor incalculable. En Inglaterra, el lugar del mundo que nos ofrece las mejores posibilidades para mostrar al más grande de nuestros autores, el problema es precisamente ése: la relación de sus obras con nuestra vida. Nuestros actores son sensibles y talentosos, pero tienden a evitar las cuestiones que los exceden. Esos jóvenes actores tan perfectamente conscientes de los temas cruciales que se juegan en este momento en el mundo tienden a eludir a Shakespeare. No es casual que, en el ensayo, nuestros actores sientan que las conspiraciones, las peleas y los finales violentos son «fáciles»; tienen clichés listos para emplear en esas situaciones, que por otra parte jamás cuestionan. Pero sí se preocupan por problemas de dicción y de estilo que, aunque básicos y esenciales, sólo pueden alcanzar su verdadera envergadura cuando el impulso de apelar a las palabras y a las imágenes depende de la experiencia en la vida. Al hacerse victoriana, Inglaterra perdió casi todas sus características isabelinas; hoy en día es más bien una extraña mezcla de los mundos Victoriano e isabelino. Esto nos da la posibilidad de comprender a Shakespeare de otra manera, mientras persiste aún la vieja tendencia de hacerlo oscuro y romántico.

El país que en nuestra época está más cerca del tumulto, del peligro, de la intensidad, de la capacidad imaginativa y de ese cotidiano compromiso con los procesos sociales que hicieron que para un isabelino la vida fuera tan terrible, tan sutil y estática, es Polonia. De manera que es bastante lógico que sea un polaco quien nos marque el rumbo que se debe seguir.

El puntapié inicial de Peter Weiss

Para que una obra se parezca a la vida debe existir un constante movimiento de ida y vuelta entre el punto de vista social y el punto de vista personal; en otras palabras, entre lo individual y lo general, entre lo íntimo y lo público.

Las obras de Chéjov, por ejemplo, contienen este movimiento. Chéjov subraya las emociones de un personaje sólo para revelar luego algún aspecto social del grupo. Y existe aún otro movimiento. Es la alternancia entre los aspectos superficiales de la vida y aquellos más secretos. Si esto también está presente, toda la obra adquiere entonces una textura infinitamente más rica.

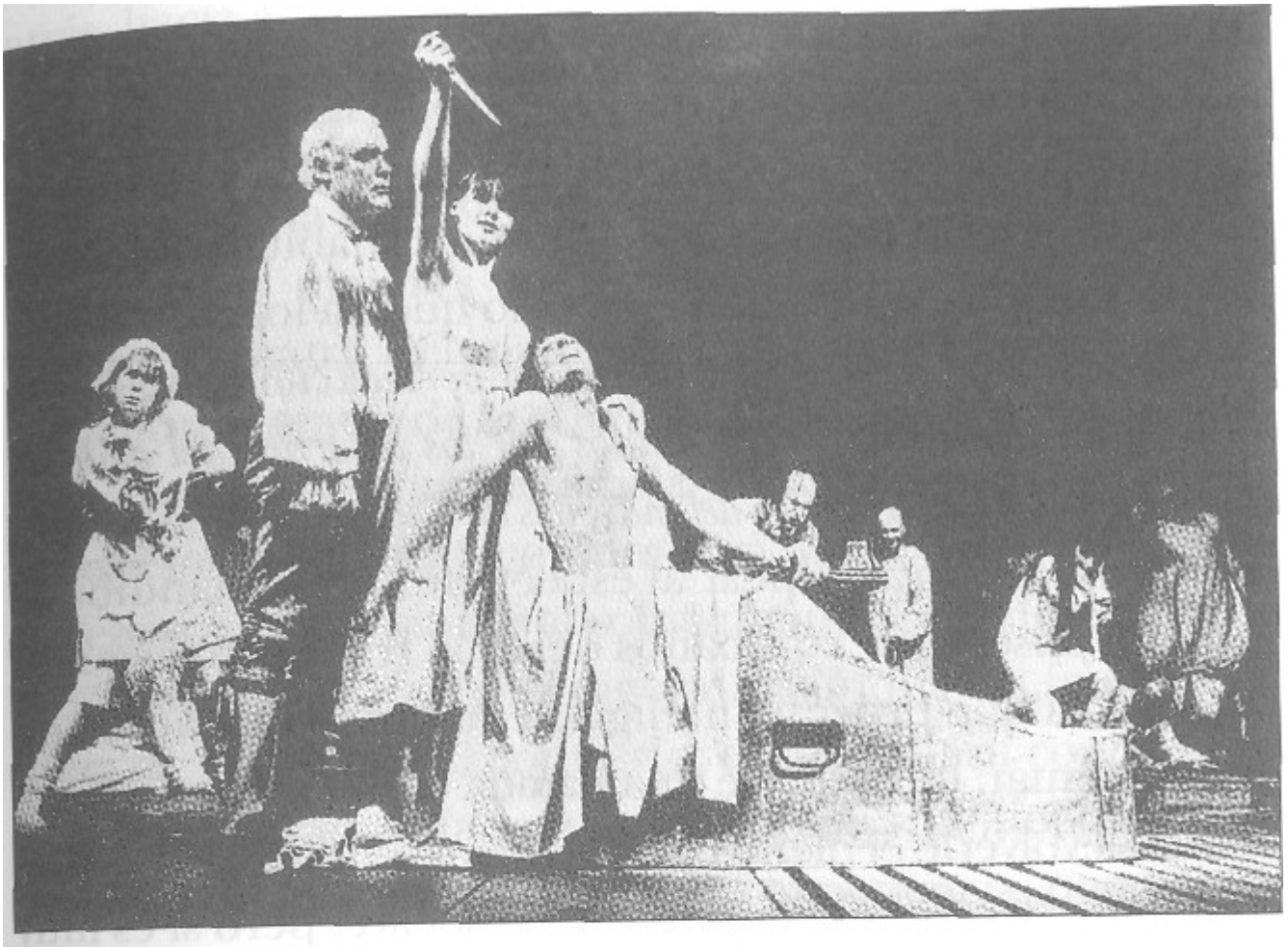
Desde un principio, el cine descubrió el concepto del cambio de perspectivas, del punto de vista, y los públicos de los lugares más dispares del globo aceptaron sin ninguna dificultad la gramática del plano largo y del primer plano.

A Shakespeare y a los isabelinos se debe un descubrimiento equivalente. Ellos apelaban al entrecruzamiento del lenguaje cotidiano y del lenguaje culto, de la poesía con la prosa, para alterar la distancia psicológica entre el espectador y el tema. Lo importante no es la distancia en sí misma, sino el constante movimiento de ida y vuelta, de entrada y salida, entre planos diversos. Ésta fue la característica que más me impactó cuando leí por primera vez el *Marat/Sade* de Peter Weiss, obra que me pareció muy buena.

¿Cuál es la diferencia entre una pieza pobre y una pieza lograda? Creo que puede establecerse una comparación muy sencilla entre ambas. Una obra en escena es una serie de impresiones; pequeños estímulos, uno tras otro; fragmentos de informaciones, de sentimientos, de sensaciones, agrupados de manera secuencial para sacudir la percepción del espectador. Una obra es buena cuando emite muchos de tales mensajes; por lo general, varios de diferente naturaleza al mismo tiempo, que a veces hasta se atropellan entre sí, se superponen, se amontonan unos contra otros. Todo está exaltado, conmovido, perturbado: la imaginación, la inteligencia, los sentimientos, la memoria. En una pieza pobre, las impresiones llegan cómodamente espaciadas, agrupadas en fila india, y en el espacio que dejan entre sí el corazón se duerme mientras la mente divaga por los acontecimientos de la jornada o imaginando el menú de la cena.

Todo el problema del teatro actual podría resumirse en este dilema: ¿cómo podemos lograr obras que resulten ricas en experiencia? Las grandes novelas filosóficas suelen ser mucho más extensas que las novelas de suspense -cuanto más contenido, más páginas-, pero las grandes obras y las menores ocupan funciones de extensión casi idénticas. Shakespeare parece siempre mejor que cualquier otro autor al ser puesto en escena, porque siempre nos da más, minuto a minuto, por el precio de una entrada. Esto es consecuencia de su genio, pero también de su técnica. Las posibilidades que el escenario brinda al verso libre le permiten eliminar los detalles superfluos y toda acción que resulte realísticamente irrelevante; en lugar de todo esto puede

acumular sonidos e ideas, imágenes y pensamientos que hagan de cada instante un factor de apabullante dinamismo.



Marat/Sade

Hoy nos hallamos en la búsqueda de una técnica propia del siglo xx que pueda otorgarnos esa misma libertad. Por alguna misteriosa razón, el verso libre solo ya no funciona. Pero hay un recurso que inventó Brecht. Es un recurso totalmente novedoso y de un increíble poder. Es eso que ha sido burdamente rotulado bajo el nombre de «alienación». La alienación es el arte de plantear una acción con un distanciamiento tal que pueda ser juzgada objetivamente, de manera que pueda ser contemplada en relación con el mundo -o mejor, con los mundos- que la circunda. La pieza de Peter Weiss significa una enorme contribución al concepto de alienación y abre perspectivas importantes, verdaderamente nuevas. El empleo del «distanciamiento» por parte de Brecht ha sido considerado desde siempre como algo opuesto a la concepción del teatro según Artaud; esto es, el teatro como una experiencia subjetiva violenta e inmediata. Yo jamás me he adherido a esta tesis. Creo que el teatro, al igual que la vida, está hecho del eterno conflicto entre los juicios y las impresiones, donde la ilusión y la desilusión cohabitan dolorosa-mente y son inseparables. Y esto es lo que ha logrado Weiss. Para empezar, desde el título *(La persecución y asesinato de Jean-Paul Marat, representados por los internos del asilo de Charenton bajo la dirección del marqués de Sade),* todo en la obra está pensado para golpear al espectador en la mandíbula, aliviarlo enseguida con paños de agua fría y acto seguido obligarlo a que procese

inteligentemente lo que acaba de experimentar, luego darle una patada en las pelotas y finalmente devolverle el pleno control de sus sentidos. No es precisamente Brecht, ni tampoco Shakespeare, pero sí es muy isabelino y muy contemporáneo nuestro.

Weiss no sólo hace un uso absoluto de todos los elementos del teatro: el Teatro Total, ese concepto que ha adquirido cada vez mayor relevancia, consistente en poner todos los elementos escénicos al servicio de la obra. Su fuerza no reside solamente en la cantidad de recursos que emplea; principalmente surge de la feroz disonancia que se produce por el choque de estilos contrapuestos. Todo está donde debe estar, pero como consecuencia de la acción del elemento contiguo: lo serio depende de lo cómico, lo noble de lo popular, lo literario de lo burdo, lo intelectual de lo físico, la abstracción se vivifica en la imagen escénica, la violencia se ilumina gracias al estricto fluir de las ideas. Los niveles de significación de la pieza atraviesan raudamente su estructura y el resultado es una forma de gran complejidad. Como en Genet, es hallarse en un laberinto de espejos o dentro de una cámara de eco: hay que mirar todo el tiempo hacia atrás hacia adelante, en todas direcciones, para alcanzar a percibir el sentido.

Cierto crítico de Londres realizó una crítica negativa de la obra sobre la base de que era una mixtura frívola y seductora de los mejores ingredientes teatrales conocidos: Brecht, el teatro del manifiesto, el teatro del absurdo, el didáctico, el teatro de la crueldad. Él lo dijo para condenarla; yo lo suscribo para ensalzarla. Weiss contempló el uso de todos esos lenguajes y comprendió que todos ellos le eran necesarios. Y los asimiló absolutamente. Cualquier acumulación de influencias mal digeridas conduce al fracaso. La pieza de Weiss, por el contrario, es robusta; su concepción medular, extraordinariamente original; su silueta, nítida e inconfundible. A partir de nuestra experiencia, puedo afirmar que su fuerza está directamente relacionada con la riqueza de niveles que operan simultáneamente; y esta simultaneidad es consecuencia directa de la osada combinación de las técnicas más diversas y contradictorias practicada por Weiss.

¿Es una obra política? Weiss dice que es marxista, lo cual ha sido muy discutido. Ciertamente, no se trata de una obra polémica, desde el momento en que no levanta ningún argumento ni propone ninguna moral. De hecho, es tan prismática su estructura que no hay que buscar en la última línea de diálogo una conclusión englobadora. La idea de la obra es la obra misma, y esto no puede resumirse en un simple eslogan. Es claramente partidaria de un cambio revolucionario. Pero, a la vez, es dolorosamente consciente de todos los componentes de las situaciones de violencia que involucran al ser humano, que presenta al espectador bajo la forma de un inquietante interrogante.

Lo importante es tirarse uno mismo del pelo. Darse la vuelta como un guante para verlo todo con otros ojos.

MARAT

«¿Cómo?», se siente uno tentado de preguntar. Sabiamente, Weiss se niega a contestar. Nos obliga a relacionar los opuestos y a afrontar las contradicciones. Nos deja en carne viva. No define un sentido; lo busca y entrega la responsabilidad de encontrar las respuestas exactamente a quien debe asumirla. No al dramaturgo, sino a nosotros mismos.

3

PROVOCACIONES

Crueldad, locura y guerra

Manifiesto para los sesenta

La cultura jamás ha hecho nada verdaderamente bueno. Ninguna obra de arte ha logrado todavía que el hombre sea mejor.

*

Cuanto más primitiva es la gente más parece apreciar el arte.

*

Trabajar con un repertorio de clásicos es algo en sí mismo irrelevante. Espiritualmente, no hay ninguna diferencia entre un *revival* de Ibsen y una comedia musical

*

El problema no es que queramos entretener, sino que no entretenemos. Si el público verdaderamente insistiera en eso de buscar que lo entretengan y nada más, todos los teatros del mundo podrían: *a)* quedar completamente vacíos de una buena vez y para siempre, o *b)* comenzar a entregar un trabajo mucho más serio.

*

La maldición de Stratford es que está siempre repleto. La gente aplaude por igual las peores y las mejores representaciones, indiscriminadamente. ¿Por qué no insisten con el entretenimiento? Así nos veríamos obligados a darles alguna opción mejor.

*

La «nobleza» no quiere decir nada. Nadie sabe exactamente cuáles eran los valores morales de Shakespeare. Sólo podemos guiarnos por lo que se desprende de sus textos. No hay una sola página que garantice cómo hacer llorar al espectador o cómo mostrarle una calidad superior de vida.

*

Cuando alguien dice «no me ha llegado, no me ha emocionado»... ¿de dónde ha sacado la idea ilusoria de que sus sentimientos son una especie de contador Geiger? Siempre hay algún crítico que dice eso. Y quizá sea cierto.

La «inteligencia» no significa nada. Estamos criando una raza de actores que abominan de los extremos. La comedia es superficial, el naturalismo es chato, de manera que ellos se mueven «con inteligencia» en el exacto punto medio entre ambos. Pero para actuar, aunque la chispa está en el punto medio, los polos están bien separados.

El actor no debe sólo revelar lo que comprende: debe llevar el misterio de su papel a su propio nivel personal. Y allí debe dejar que su papel resuene en él, que vibre en todo aquello a lo cual él jamás podría acceder por cuenta propia.

*

El Berliner Ensemble es la mejor compañía teatral del mundo. Dedica a los ensayos un período de tiempo extraordinariamente largo. En Moscú ha habido obras que se han ensayado durante dos años y sin embargo han resultado terribles. Mala suerte: ni siquiera eso basta para demostrar que los largos períodos de ensayos sean algo pernicioso.

*

Hay gente que es muy sabia para gastar su dinero y otra gente lo derrocha; esto no significa que un elenco estable sea mucho mejor si siempre está escaso de fondos.

Cuando los surrealistas hablaban del encuentro del paraguas con la máquina de coser habían dado en el clavo. Una obra es el choque de los opuestos. En teatro, esto es armonía. Y la comodidad, discordia.

*

Si la obra no nos hace perder el equilibrio, tendremos una velada desequilibrada.

Si una obra confirma todo aquello en lo que ya creíamos, no nos sirve para nada. Salvo que nos confirme la verdadera fe de que el teatro puede ayudarnos a ver más allá.

*

El teatro social ha muerto. La sociedad necesita cambiar -urgentemente-, pero por lo menos utilicemos las mejores herramientas. La televisión es, en verdad, un gran recurso: ir a la guerra armados con una obra de teatro es como tomar un taxi para ir al Marne.

*

El teatro social nunca puede ir al grano sin rodeos, rápidamente. El tiempo que se toma para ilustrar al espectador lo obliga a simplificar la trama; éste es, justamente, el comprensible argumento con que lo atacan sus detractores. El Berliner Ensemble ha tomado Londres por asalto. ¿Qué recordaremos de ellos? ¿La jerarquía artística o el significado?

*

Es preciso que volvamos a Shakespeare. Todo lo relevante en Brecht, en Beckett, en Artaud, ya está en Shakespeare.

Pero, para que una idea quede, hace falta algo más que enunciarla. Debe quedar grabada a fuego en nuestra memoria. Hamlet es esa clase de ideas.

*

Ésta es la prueba de fuego: diez años después de ver una obra ¿conservamos todavía en nosotros algún vestigio de ella que nos permita reconstruirla? Ese resto es como una quemadura, se conforma a sí mismo como una silueta que, más que una figura, es toda una imagen con carga emocional e intelectual. Es ésta la médula espinal a partir de la cual puede reproducirse el sentido

de toda la obra. Por ejemplo: Madre Coraje arrastrando su carromato, dos vagabundos bajo un árbol, un sargento que baila.

*

En Shakespeare hay teatro épico, análisis social, crueldad ritual, introspección. No hay síntesis ni complicidad. Todo existe contradictoriamente, los componentes conviven friccionándose, codo con codo, irreconciliados.

No sirve de nada tomar los valores de Shakespeare para cortarlos en rodajas y repartirlos como si fueran cartas entre los dramaturgos. Un dramaturgo que tenga el sentido de la historia que tenía Shakespeare pero que carezca de su capacidad de introspección está tan liquidado como el director que tiene todo el fasto pero ningún sentido.

Sin embargo, todos estamos ya hartos de Shakespeare. Ya lo hemos visto todo, incluso lo menos conocido. No podemos vivir del *revival* de las obras maestras.

*

No es posible reconstruir el teatro shakespeariano mediante la imitación. El día que creamos haber logrado una técnica shakespeariana estaremos en un grave error. El muerto se mueve, los inmóviles somos nosotros. El «moderno» criterio escénico ha llegado a ser algo absolutamente obsoleto.

*

No es el método shakespeariano lo que nos interesa. Es la ambición shakespeariana. La ambición de cuestionar a los individuos y a la sociedad en su acción, en su relación con la existencia humana. Quintaesencia y polvo.

*

Yo creía saber de memoria, palabra por palabra, el *Consejo a los actores:* el otro día escuché la frase «Forma y presión...». ¿Qué es nuestra «forma», nuestra «presión»?

¿A quién le importa?

¿Por qué?

*

Podemos hablar de problemas de vivienda en televisión. Podemos hablar del cielo en las iglesias vacías. Y en el teatro podemos preguntar por qué vale la pena seguir viviendo en casa y si queremos ir al cielo. ¿En qué otro lugar podríamos hacerlo? Podemos hablar de tener menos horas de trabajo semanales, de nuestras horas de ocio. Si no examinamos en el teatro cómo vivimos nuestro ocio, ¿dónde si no? ¿En el manicomio?

*

Los dramaturgos ¿tienen miedo? ¿No tienen? ¡Qué suerte! Que nos digan cuál es el secreto para no tener miedo. Pero, si tienen miedo, que se hundan en el terror. Si se atrevieran a indagar más allá de lo psicológico, se encontrarían con un volcán.

Si se limitaran simplemente a describir su volcán, nos llevarían a todos de regreso a la Edad Media. Si exhibieran ese volcán interior a la luz de la sociedad, la explosión que se produciría sería digna de verse.

En París, a los ensayos se les llama «repetición». No hay acusación más mortífera. En París hay una compañía llamada Théâtre Vivant. No hay nombre mejor aplicado. La palabra *vivant* es tan vaga, no significa nada; para hacerla más precisa, obliga a ser redefinida cada vez que se emplea.

Gracias a Dios que nuestro arte es perecedero. Por lo menos, no contribuimos a juntar más basura en los museos. La representación de ayer es hoy un fiasco. Si asumiéramos que esto es así, siempre podríamos volver a empezar desde la nada.

El teatro de la crueldad

Durante buena parte de 1965 nos hemos dedicado a trabajar con un grupo reducido a puerta cerrada. Ahora, al presentar algunos de nuestros experimentos al público, llamamos a estas actuaciones «Teatro de la crueldad», en homenaje a Artaud. Artaud empleaba la palabra «crueldad» no como sinónimo de sadismo, sino para convocarnos a una práctica teatral más rigurosa, o incluso, si hubiéramos sido capaces de seguirlo hasta tal punto, despiadada.

Este programa es un *collage,* una especie de revista basada en disparos en la oscuridad; disparos a blancos lejanos. No se trata de una serie de textos; no hemos tratado de presentar nuevas formas de escritura teatral. No es un experimento literario. Tanto Charles Marowitz como yo sentíamos con mucha intensidad que ciertos recursos esenciales de la expresión teatral estaban siendo descuidados; por lo tanto, decidimos convocar a un grupo de actores y actrices para estudiar el problema.

Pensamos que un cuerpo teatral saludable consta de tres partes: un teatro oficial, nacional, alimentado por una constante y renovada afluencia de clásicos, antiguos y modernos; la comedia musical, por su vivacidad, su capacidad para transmitir alegría y diversión a través de la música, con su búsqueda del color y de la risa exclusivamente por lo que son; y el teatro experimental. Ahora, y debido a que muchos actores se inclinan por la búsqueda del gran éxito comercial, ya no tenemos teatro de vanguardia. En el campo de la música hay compositores de música concreta, de obras secuenciales y electrónicas, que se han adelantado rotundamente a su tiempo, sin dejar de abonar el camino para todos los músicos noveles que habrán de seguirlos. De un modo similar, en las artes plásticas, entre las muchas experimentaciones con la forma, el espacio y la abstracción el Pop Art actual es sólo una de las más accesibles. Pero ¿dónde está la vanguardia del teatro? Ciertamente, sentados ante la máquina de escribir, los autores pueden dedicarse a explorar la forma buscando nuevos rumbos de escritura escénica, incluso hasta pueden llegar a descubrir una nueva posibilidad de puesta en escena para sus propias obras. ¿Pero dónde están aquellos experimentos -que en determinado momento pueden resultar incluso desastrosos- que permitían a los actores y directores apartarse de las formas vigentes, rígidas, estáticas y casi siempre inadecuadas?

Para poder ofrecer al público, a un público nuevo, nuevas fórmulas creativas, primero tendremos que ser capaces de aceptar que las salas estarán vacías.



Ubu, Rey

Sin embargo, la cuestión medular del teatro actual sigue siendo la cantidad de espectadores. Hasta nuestros mejores empresarios, nuestros mejores actores, directores y dramaturgos creen sinceramente que es ésta la escala de valores adecuada para juzgar, y sostienen con toda honestidad que para que una producción sea considerada un éxito debe como mínimo recuperar la inversión. Esto ocurre con bastante frecuencia, y está muy bien que sea así. Pero en nuestro sistema, los teatros están obligados forzosamente por lo menos a no perder dinero, porque ninguno de ellos, por más idealista que sea, puede mantenerse en el negocio con pérdidas. Por lo tanto, mientras aquellos que quieren hacer dinero dicen abiertamente: «Sólo nos interesa obtener beneficio económico», lo mejor que los otros pueden oponer a este argumento es «queremos cubrir gastos». Y es un error. El teatro que siempre tiene que cubrir los gastos es un teatro malogrado.

La Royal Shakespeare Company ha auspiciado nuestro experimento en su totalidad. Dado que nuestro teatro es pequeño, el auspicio puede ser integral; nos cubrirá igual, aunque nunca lográramos llenar ni siquiera una fila de butacas en ninguna de las funciones. En estas condiciones, la incapacidad de mantener vivo este tipo de teatro o el hecho de limitarlo de una manera muy drástica a una sola línea de experimentación es lo mismo que decir fracaso.

Artaud confirmó sus teorías en el teatro oriental, en la misma vida de México, en los mitos de las tragedias griegas y, sobre todo, en el teatro isabelino.

El teatro isabelino genera un espacio dramático mediante el cual es posible moverse libremente entre el mundo interior y el mundo exterior. La fuerza, el milagro de Shakespeare y sus textos, reside en el hecho de que muestran al hombre en todos sus aspectos simultáneamente. En determinado momento nos identificaremos, en otro tomaremos distancia, podremos abandonarnos a la ilusión o rechazarla; una situación primigenia puede perturbar nuestro subconsciente, mientras nuestra inteligencia contempla, comenta, medita. Nos identificamos emocional y subjetivamente, y al mismo tiempo efectuamos una evaluación política, objetiva, en relación con la sociedad. Y esto es así debido a que existen profundas raíces que se hunden más allá del lenguaje poético cotidiano, y porque una utilización ritualística del ritmo nos revela aquellos aspectos de la vida que no son visibles en la superficie.

Sin embargo, con una ruptura del ritmo, con un repentino viraje a la prosa, cayendo en el puro dialecto o en un aparte dirigido al público, Shakespeare también se las ingenia para recordarnos dónde estamos, devolviéndonos al mundo tan sólido y familiar en el cual, cuando todo ha sido ya consumado, una espada es una espada. Sus personajes tienen la compleja consistencia de aquel que se halla inmerso en su propia, fluida vida interior, y que al mismo tiempo ofrece una silueta exterior precisa y reconocible.

El principal medio expresivo de Shakespeare es el verso, un instrumento rico y ágil, formado y madurado en una época excepcionalmente propicia, en la cual el idioma inglés entonaba toda la musculatura, disponiéndose a ingresar en su renacimiento. A partir de allí, todo intento de lograr los mismos resultados que Shakespeare con el mero recurso de volver a imponer el verso libre ha demostrado ser un fiasco.

Desde un cierto punto de vista, la «crueldad» de Artaud puede verse considerada como un esfuerzo por recuperar, por otros medios, la variedad de la expresión shakespeariana, y nuestro

experimento, que toma el trabajo de Artaud más como trampolín que como modelo para la reconstrucción literal, puede a su vez ser interpretado como la búsqueda de un lenguaje teatral tan flexible y penetrante como aquel de los isabelinos.

Nuestra pesquisa comienza por dos puntos clave: Jarry y Artaud. Jarry, una elegante fuerza destructiva, arrastró a la literatura francesa del simbolismo finisecular a la era cubista. Extractos de su caótica y escatológica obra maestra, *Ubu,Rey* se toman como pretexto para la improvisación, para demostrar, entre otras cosas, que este experimento no tiene por qué excluir necesariamente el humor. Artaud está presente a través de la primera representación de la única parte de su obra escrita en forma de diálogo: *Vómito de sangre.*

Esta corriente de crueldad es entonces estudiada a la luz de textos especialmente alusivos, con el agregado de la presentación de ensayos y ejercicios especiales o con esforzados intentos de reabrir la discusión sobre la relación entre teatro y cine, entre teatro y sonido. En todos estos casos, lo que buscamos es la intensidad, la densidad y la inmediatez de la expresión.

Y con este espíritu hemos encarado el trabajo más experimental de todos: *Hamlet.* Nos parecía muy adecuado que un programa lanzado en enero de 1964 celebrara el cuarto centenario de Shakespeare trabajando una de sus obras de la manera más radicalizada posible.

¿Por qué presentamos este experimento en público? Porque ninguna experiencia teatral está completa hasta que es presenciada por el público, porque necesitamos conocer las reacciones de la gente, porque queremos saber en qué punto nos encontramos. Necesitamos poner a prueba sus reacciones, quizá tanto como nuestras propias acciones.

Este grupo no es un escaparate para aquellos que buscan futuras estrellas; nuestro grupo anhela ser aceptado *per se.*

No intenta ser noticia; sí quiere provocar, incitar a la más amplia discusión.

Presentamos nuestro programa justo en el momento en el que se han cuestionado todas las convenciones teatrales, cuando ya no hay reglas. Nuestro grupo se ha apartado en su momento de la trama, de la construcción, de los personajes de la técnica, del ritmo, de los «grandes finales», de las «grandes escenas», de los clímax dramáticos, y ha vuelto a la premisa de que la conmoción y la complejidad de nuestra existencia, en este 1965, debe generar en nosotros un cuestionamiento de todas las formas aceptadas como punto de partida.

¿Y después, qué?

El teatro no puede ser puro

Cuando nuestro teatro es serio, nunca es muy serio. ¿Qué queremos decir cuando hablamos de «verdad», de lo «real», de lo «natural»? Esas palabras son para nosotros

escudos que empleamos para no ser dañados por la experiencia teatral. Porque una experiencia verdadera es algo tan doloroso y extraño que nos parece «falsa», «irreal» y «antinatural».

De vez en cuando, el teatro se hace consciente de su indómita condición y comienzan entonces a emplearse palabras como «poesía» y otras por el estilo. «Tragedia», «catarsis», «¿dónde están los poetas?», se oye gritar. Y sin embargo, ¿qué pasa? Comienza allí una búsqueda solemne, esotérica y exclusiva de valores supremos u ocultos; búsqueda que es emocionante y ennoblecedora, hasta que alguien empieza a reír, tras lo que todo arte se empantana bajo la ducha fría del sentido común.

Nuestra única esperanza reside en los extremos -en el matrimonio de los opuestos-, de tal manera que la ruptura con las convenciones que disfrazan y dulcifican el terror y el dolor esté acompañada por la risa: que las exploraciones en el tiempo y la conciencia, los rituales de amor y muerte, sean acompañados por el tosco grano de la vida, de la existencia. El teatro es el estómago donde el alimento se metamorfosea en dos sustancias equivalentes: el excremento y los sueños.

«U.S.» QUIERE DECIR TÚ; «U.S.» QUIERE DECIR NOSOTROS[4]

El Royal Shakespeare Theatre está utilizando dinero de las arcas públicas para el montaje de una obra sobre los norteamericanos en la guerra de Vietnam. Tan explosivo es este hecho, son tantas las reacciones contradictorias que ha motivado, que de una vez por todas se hace necesaria una explicación.

Hay épocas en las que el teatro me produce náuseas, en las que me apabulla su superficialidad, y en ese mismo momento me doy cuenta de que precisamente en su formalidad reside su fuerza. *US* surgió como consecuencia de la reacción de algunos de nosotros que, de repente, sintió que Vietnam era una situación mucho más potente, grave y apremiante que cualquier otro drama que pudiera existir ya, aun de manera tácita. Tal como lo conocemos, no hay teatro que logre plantear las cuestiones que conciernen más directamente a los actores y al público en el preciso momento en que se produce el encuentro entre ambos. Porque el sentido común se escandaliza ante la presunción de que las viejas guerras del Viejo Mundo son más vigentes que las nuevas, que las atrocidades de otras épocas son desmenuzadas en conversaciones de sobremesa, mientras las actuales ni siquiera nos llaman la atención.

Comenzamos *US* a partir de lo que para nosotros era una gran necesidad: enfrentarnos con el clamor, con el desafío de la situación vietnamita. Reconocíamos que no existía ningún trabajo terminado, ni siquiera estructurado, sobre Vietnam; sabíamos que no se

[4] U.S. MEANS YOU, U.S. MEANS US: juego de palabras intraducibie: U.S. es Unite States, y US es «nosotros». *(N. del T.)*

puede llamar a un autor, ofrecerle una cantidad de dinero y decirle, como si fuera un vendedor en una tienda: queremos una obra maestra sobre Vietnam. De manera que, o no se hace nada, o bien se dice: ¡manos a la obra!

Veinticinco actores, en estrecha relación con un equipo de dramaturgos, iniciaron una investigación sobre la situación vietnamita que llevó varios meses. Tras quince semanas de ensayo, los actores habían adquirido una relación con Vietnam mucho más intensa de lo que cabría esperarse de cualquiera que no hubiera dispuesto de todo ese tiempo y de tales circunstancias. Es un hecho que cualquier tipo de representación (y esto se comprueba en cualquiera de las formas teatrales) brinda al espectador una posibilidad. El espectador paga para que el actor trabaje como si fuera su sirviente, para que sea su protagonista, para que despliegue algo tan exacto como para permitirle, en un período muy corto de tiempo, recibir de una manera muy concentrada aquello que el actor ha acumulado al cabo de un largo tiempo. El actor se convierte en un filtro que va traduciendo ese apabullante caos de material, volviendo una y otra vez a Vietnam y relacionándolo con todo lo real que él puede experimentar de verdad en sí mismo. Eventualmente, a lo largo de tres horas, el actor lo revivirá con los espectadores.

Me han preguntado si he detectado algo en la secuencia de trabajo que desarrollamos desde *Lear* hasta *US* que me produjera temor o inquietud. Una de las cosas de nuestro trabajo que nos atemorizan a todos es la manera en que las cosas cambian de año en año cuando hacemos ejercicios de actuación, improvisaciones. Diez años atrás, lograr reunir un grupo de actores dispuestos a improvisar sobre cualquier tema hubiera sido tarea harto difícil; fundamentalmente, uno hubiera tenido que enfrentarse con la negativa del actor inglés a lanzarse sobre algo no pautado previamente. Hoy descubrimos que pedirle a un grupo de actores que ya hayan trabajado juntos que practiquen escenas de tortura, brutalidad, locura y violencia es algo aterradoramente sencillo, y aterradoramente placentero, para todos ellos. La cosa se inicia, se mueve y progresa con alarmante facilidad.

Cuando al final de *US* los actores se sientan en silencio, no hacen otra cosa que replantear la pregunta, todas las noches y a cada uno de nosotros: dónde nos encontramos en este preciso momento en relación con lo que nos está pasando interiormente y con lo que pasa en el mundo que nos rodea. El final propiamente dicho de *US* ciertamente no es, como algunos han interpretado, una acusación o un reproche al espectador por parte de los actores. Los actores están genuinamente preocupados por ellos mismos, están utilizando y afrontando eso que más los aterroriza de sí mismos.

US no reclama nada ni formula ningún manifiesto. Ha surgido de un trabajo experimental de laboratorio, que es lo mismo que decir que fue generado por una sucesión de intentos de examinar determinada tesis, determinado problema.

El problema era ¿cómo se pueden incluir en el teatro los eventos de todos los días? Detrás de esta pregunta subyace otra: ¿por qué deberían incluirse? Habíamos descartado ciertas respuestas. No aceptábamos la idea del teatro como documental de televisión, como sala de lectura o como vehículo de propaganda. Y las rechazábamos porque

sabíamos que, desde el televisor al aula, a través de los diarios, de los carteles y de las novelas, ya existían medios perfectamente aptos para el caso, que ya hacían el trabajo. No nos interesaba el teatro de los hechos.

Nos interesaba un teatro de confrontación. En los hechos de la vida cotidiana, ¿qué se confronta con qué?, ¿quién se confronta con quién? En el caso de Vietnam, es razonable pensar que le importa a todo el mundo aunque no le importa a nadie: si alguien pudiera, apenas durante un día, conciliar en su mente todo el horror de Vietnam con la vida normal que lleva, la tensión que se produciría entre ambos mundos sería insoportable. Nos preguntamos entonces: ¿será posible mostrarle al espectador, aunque sea fugazmente, esta contradicción, la suya propia y la de su sociedad? ¿Hay acaso alguna confrontación dramática más absoluta que ésta? ¿Hay acaso alguna tragedia más inexorable y aterradora? Queríamos que los actores exploraran cada uno de los aspectos de esta contradicción, de manera que, en vez de acusar al público o apiadarse de él, pudieran ser eso que se supone que un actor debe ser siempre: un representante del espectador, entrenado y preparado para ir más lejos que el espectador, transitando un camino que éste sabe que le es propio.

US apelaba a una gran variedad de técnicas contradictorias para cambiar de rumbo y modificar los niveles. Apuntaba ajuntar codo con codo lo incompatible. Pero esto no era un verdadero drama. De algún modo, esto era seducción; utilizaba un lenguaje barato, muy contemporáneo y totalmente efímero para seducir y también molestar al espectador, para que participara en la vivisección de ciertos temas básicamente repelentes. Todo esto formaba parte de la preparación, como las muchas fases de la corrida que preceden a la muerte del toro. Nosotros no buscábamos «matar», sino eso que los toreros llaman «el momento de la verdad». El momento de la verdad era también nuestro momento único del drama, un único momento quizá de tragedia, la primera y única confrontación. Esto se verificó justo al final, cuando cesaron todas las pretensiones de interpretar y actuar, y el actor y el público se detuvieron juntos, en el instante preciso en que ellos y Vietnam estuvieron frente a frente, mirándose.

Escribo eso tras haber llevado a cabo una puesta en escena del *Edipo* de Séneca. Es como el polo opuesto de *US* y sin embargo para mí las dos obras están relacionadas de un modo muy extraño. No hay nada que tengan en común por lo que al lenguaje se refiere, pero el tema es prácticamente el mismo: la lucha por evitar enfrentarse a la verdad. Cueste lo que cueste, el hombre disfraza todo lo que le rodea para no reconocer simplemente cómo son las cosas. ¿Qué clase de extraordinario fenómeno es éste, fijado en las raíces mismas de nuestra existencia? ¿Existe acaso alguna otra cuestión cuya comprensión resulte ser tan vital y urgente para nosotros hoy en día? ¿El dilema de Edipo tiene algo que ver con el pasado?

A partir de las dos experiencias, me quedo con un vasto e irresuelto interrogante íntimo. Si el teatro se ocupa de un evento tan actual, candente e inquietante como Vietnam, no puede evitar provocar también reacciones tan inmediatas como virulentas. Y esto es bueno, puesto que queremos que nuestro teatro sea virulento y de efecto

inmediato. Sin embargo, cuando el gatillo es tan delicado, cuando la exclamación se produce tan deprisa, cuando la primera reacción es tan fuerte, no es posible lograr demasiada profundidad. Las barreras se erigen rápidamente.

En el caso de *Edipo,* una obra romana representada en un teatro oficial, todas las referencias son tranquilizantes, por lo cual desaparece la actitud defensiva de los espectadores. Cientos de años de cultura aislada y sin riesgos han hecho de *Edipo* un ejercicio inofensivo. De manera que no existe oposición por parte del espectador, y a los actores, provistos de un texto incisivo, les es posible bucear muy profundamente en los estratos más oscuros de la evasión humana. El espectador los acompaña en su trayecto por esos sombríos callejones, con calma y confianza. La cultura es un talismán que los protege de cualquier cosa que pudiera obligarlos brutalmente a enfrentarse otra vez a sus propias vidas.

El suceso contemporáneo pone el dedo en la llaga, pero a la vez crea un inmediato rechazo, una inmediata negación a escuchar. El mito y el trabajo formal tienen un gran poder, pero es un poder aislado en idéntica medida. De manera que, ¿cuál de los dos podría eventualmente resultar más provechoso al espectador? Quiero hallar la respuesta.

Un arte perdido

El *Edipo* de Séneca no tiene en absoluto ninguna acción exterior. Es probable que jamás se haya representado en vida del autor, pero sí es posible que se haya leído en voz alta en las termas, en grupos de amigos. De todos modos, transcurre en un lugar indeterminado, los personajes no son personajes y la acción, dado que se mueve a través de imágenes verbales exclusivamente, avanza y retrocede con gran dinámica y con una técnica virtualmente cinematográfica, pero con una libertad mayor que la que da el cine.

De manera que aquí tenemos un teatro liberado del escenario, del vestuario, de la indicación de movimientos escénicos, de los gestos, de las situaciones. Quizá no nos guste descubrir esto, pero al menos sabemos por dónde empezar. Todo lo que la obra pide es el oído de un músico excepcional que tenga teatro en sus venas: en este caso, mi inseparable colaborador Richard Peaslee, y un grupo de actores, todos inmóviles. No obstante, estos actores inmóviles deben hablar. Deben poner sus voces en movimiento. Y para hacerlo, otros muchos movimientos deben también ser activados invisiblemente; esa apariencia de inmovilidad exterior debe albergar un extraordinario dinamismo interior. Hoy en día, un teatro con extrema conciencia corporal ha liberado a toda una generación de actores, quienes ahora pueden expresar una fortísima carga emocional a través de una intensa actividad física. Este texto exige no menos que eso pero mucho más aún: obliga al actor físicamente desarrollado no a retroceder sino más bien a avanzar con fuerza y empuje en la dirección más difícil, para descubrir cómo las piruetas, las volteretas, los saltos mortales pueden transformarse en acrobacias de laringe y pulmón, sin alterar en absoluto esa inmovilidad. Y, por encima de todo, este texto exige la recuperación de un arte perdido: el arte de la actuación impersonal.

¿Cómo puede ser impersonal la actuación? Enseguida me imagino lo que le pasaría a un actor que, confiado de su capacidad, escucha esa palabra y trata de ser fiel a lo que ella le sugiere, y trata de despersonalizarse: los músculos de su rostro se tensan, su voz suena como una bocina, incluso es capaz de producir ritmos completamente antinaturales. Quizás hasta llegue a pensar que ha logrado tener un lugar en el teatro ritual; pero mientras él se ve a sí mismo hierático, a nosotros simplemente puede parecemos falso. Y aun cuando él no esté haciendo otra cosa que dar rienda suelta a su personalidad, si piensa que la actuación es una forma de expresión personal, muy fácilmente aparecerá otra falsedad, que terminará por hundir al texto en una ciénaga de graznidos y gritos, todos expelidos desde esa cruda exposición de sus fobias y temores más íntimos. Lo peor del teatro experimental es precisamente esa sinceridad que esencialmente es tan falsa. Y un estado semejante queda al descubierto de inmediato apenas surge la voz, porque una emoción falsa siempre obstruye la claridad.

Por supuesto, toda actuación es un hecho llevado a cabo por una persona, y es por lo tanto personal. Sin embargo, es muy importante intentar distinguir la forma de expresión personal que es inútil y autoindulgente y esa otra clase de expresión en la cual ser impersonal y a la vez genuinamente individual son una sola cosa. Esta confusión es uno de los problemas centrales de la actuación hoy en día, y el intento de poner en escena este texto de *Edipo* vuelve a plantearlo.

¿De qué modo debe el actor encarar este texto? Uno de los métodos más comunes consistirá en identificarse con el personaje central de la pieza. El actor busca las similitudes psicológicas entre él y Edipo. Si yo fuera Edipo, se dice, haría esto, o aquello, o lo de más allá, porque recuerdo que cuando mi padre... Trata de analizar a Edipo y a Yocasta como si fueran «personas de verdad», lo cual le llevará tarde o temprano a descubrir que comete un grave error. Yocasta y Edipo pueden en todo caso ser síntesis, concentraciones de lo que significa lo humano, pero nunca personalidades.

Existe otra manera de encarar la actuación, que deja a un lado lo psicológico y que sólo busca disparar lo irracional de la naturaleza del actor. Aquí, el actor trata de cultivar una forma de trance para despertar su subconsciente, y es muy fácil para él deducir que así se acerca bastante al nivel del mito universal. Puede muy fácilmente creer que de esta práctica podrá extraer un material dramático valioso. Pero debe estar siempre precavido de que todo puede no ser más que una ilusión; el viaje al subconsciente puede no ser más que un sueño que alimenta otro sueño, mientras su actuación sigue exactamente igual que siempre.

No basta que el actor encuentre su verdad; no es suficiente que se halle ciegamente abierto a los impulsos que provienen de su fuero más íntimo y que no puede entender. Lo que necesita es una comprensión, un entendimiento que pueda, en su debido momento, allanarle el camino hacia un misterio más amplio. Sólo podrá dar con este eslabón si se inclina reverentemente y con absoluto respeto ante eso que se llama forma. Esa forma que es movimiento del texto, esa forma que es su propio camino individual para lograr capturar ese movimiento.

No es casual que los mayores poetas de la historia siempre hayan debido trabajar sobre material ya existente. *Edipo* nunca fue una «invención»: antes de los dramaturgos griegos ya existía la leyenda -el autor romano reelaboró ese mismo material-; Shakespeare más de una vez reelaboró a Séneca, y ahora Ted Hughes reelabora a Séneca, y a través de Séneca llega el mito. Y aquí surge una pregunta muy interesante: ¿por qué en el gran drama, en la gran dramaturgia, hay una voluntad manifiesta entre los autores más inventivos y creativos de precisamente no inventar nada? ¿Por qué ponen tan poco de su cosecha personal? ¿Hay en esa actitud algún secreto? Al trabajar con una pauta preexistente, lo que el dramaturgo está tratando de imponer ya no son sus propias ideas, ni su individualidad, sino algo que intenta transmitir. Sin embargo, para lograr transmitirlo completamente deberá darse cuenta de que todo él, todo lo que le es propio -desde su capacidad, su talento, sus asociaciones, hasta los secretos más recónditos de su subconsciente, tiene que estar potencial mente listo para volcarse en la pieza en un ordenamiento rítmico para servir eficazmente como vehículo. El poeta es un vehículo, las palabras son vehículos. De tal manera, el significado cae en una red. Las palabras volcadas en el papel son la malla de la red. No es casual que

Ted Hughes, el más individualista de los poetas, sea también el más concentrado. Es gracias a la rigurosa eliminación de todo lo superfluo, de toda inútil expresión de la personalidad que logra una forma que le es propia y que a la vez no es de él.

Volvamos entonces al actor. ¿Puede ser él también un vehículo en ese sentido? Esto implica su comprensión de dos conceptos sumamente difíciles: la distancia y la presencia. La distancia, tal como Brecht la ha definido, significa mantener a raya su personalidad. Implica que el individuo acallará voluntariamente los más diversos impulsos subjetivos porque desea que aparezca algo que para él es más objetivo. ¿Qué cosa puede ayudarlo a cumplir con este deseo? Ciertamente, ni la moral ni la decisión artística. La deshumanización voluntaria suele ser mecánica, y en muchas de las puestas en escena de obras de Brecht ha quedado demostrado qué fácil resulta caer en esa trampa, empleando la fuerza de voluntad del intelecto como una suerte de Pentágono que mantenga a raya a todo elemento rebelde.

Lo único que sirve de ayuda es la comprensión, el entendimiento; cuanto más entiende el actor su función exacta en todos los niveles, tanto más certera y fructífera resulta su búsqueda de la más justa clave interpretativa. Para apelar a un ejemplo muy simple: un locutor radiofónico de noticias es impersonal y distante de un modo intuitivo, porque comprende cabalmente su función -no es más que una voz dedicada a transmitir con toda claridad una hoja de noticias-; debe tener claridad y tempo, sus entonaciones no deben ser ni demasiado entusiastas ni demasiado secas. Sería una estupidez que mezclara sus emociones personales con la información, dándole a ésta una determinada coloratura de acuerdo al modo en que las noticias lo afectan.

La tarea del actor es infinitamente más compleja que la del locutor. Cuando percibe que presencia no es antónimo de distancia se abre ante él toda una nueva perspectiva. La distancia es un compromiso con el significado integral; la presencia es un compromiso absoluto con el momento vivo; y ambas van juntas. Por ello la utilización más ecléctica

de ejercicios durante el ensayo -para desarrollar los ritmos, la atención, el tempo, la clave interpretativa, el pensamiento de conjunto o la conciencia crítica- es sumamente valiosa, siempre que no se considere a ninguno de dichos ejercicios como un método. Sirven para ampliar la capacidad del actor para comprometerse y comprender -en cuerpo y en espíritu- lo que la obra pide. Si el actor llega a sentir genuinamente esta cuestión como propia, se verá ineludiblemente obligado a compartirla con el espectador. Y de esa necesidad de establecer un vínculo, un eslabón con el espectador, surge la otra necesidad, igualmente perentoria, de la más absoluta claridad.

Ésta es la necesidad que eventualmente generará los medios. Porque fragua esa viva conexión con la matriz del poeta, la cual, a su turno, será la conexión con el tema original.

4

Qué es un Shakespeare

Shakespeare no es aburrido

Aun cuando mi puesta en escena de *Romeo y Julieta* no hubiera hecho nada más, al menos ha generado controversia y polémica, lo cual de por sí ya es muy bueno; el teatro ha carecido enormemente de polémicas últimamente. Se me ha criticado con muy diversos argumentos -muchos de ellos bastante contradictorios-, pero lo verdaderamente significativo es que en 1946 estamos intentando lograr una clara ruptura con el estilo de puesta en escena más aceptado para una obra de Shakespeare. La tormentosa polémica desatada es la medida del éxito de nuestro intento.

La seducción que en todo el mundo ejerce Shakespeare reside básicamente en la tremendamente excitante y dinámica calidad dramática de sus obras. Pero confesemos que. con todo lo fiel al texto que puedan haber resultado las puestas en escena producidas durante el último siglo, Shakespeare se ha convertido, para el espectador común, en algo bastante aburrido.

En las obras de Shakespeare, todos y cada uno de los momentos deben ser igualmente importantes: quien habla, en tanto habla, debe llevar la voz cantante, ser «líder». Pero, ¿qué ha pasado? A medida que transcurrió el tiempo y el teatro fue evolucionando se produjo el advenimiento del escenario tipo «marco de cuadro» y apareció la categoría de «estrella» y los representantes de artistas; las escenas secundarias pasaron a ser muy trabajadas y comenzó a explotarse exhaustivamente la intensidad de cada momento. Así, *Romeo y Julieta,* una obra originalmente pensada para ser representada por dos jóvenes como parte integrante de un elenco, fue convirtiéndose en el vehículo de lucimiento del talento de un par de «grandes» artistas.

Se ha dicho más de una vez que la poética de Shakespeare sufre un «torpe» tratamiento en nuestras manos. Hemos intentado rescatar el verdadero sentido de esa poética tal como la entendían Raleigh, Sydney, Marlowe y Essex; no Tennyson o Coventry Patmore. Para los isabelinos, la violencia, la pasión y la poesía eran inseparables.

Lo que he tratado de hacer es apartarme de la concepción popularizada que ve a *Romeo y Julieta* como una dulce, tierna y sentimental historia de amor, y he vuelto a la violencia, a la pasión y a la emoción de las multitudes hediondas, los feudos, las intrigas. Quise recapturar la poesía y la belleza que surgen de las cloacas de Verona, ante lo cual la historia de los dos amantes es puramente incidental.

Antes de empezar ya sabíamos que apuntar a algo tan radicalizado como romper totalmente con la tradición, justamente en una obra tan cara al público, tan popular, iba a provocar la más feroz oposición y rechazo. Y no nos equivocábamos. Así fue. Y sean bienvenidas las críticas -son útiles y saludables-, pero es exclusivamente a partir de la

opinión de quienes han venido de Stratford-upon-Avon con la única intención de gozar de la representación, sin conceptos previos acerca de las puestas en escena de Shakespeare, que tendremos la posibilidad de saber hasta qué punto nuestro intento de hallar un nuevo rumbo para la década de los cuarenta se justifica y es el correcto.

Carta abierta a William Shakespeare; o «a mi disgusto»[5]

Querido William Shakespeare,

¿Qué te ha pasado? Siempre sentimos que podíamos confiar en ti. Sabíamos que nuestro trabajo de puesta en escena a veces gozaría de aprobación, a veces sería rechazado. Es lo normal. Estábamos preparados para ello. Pero ahora el que siempre recibe críticas adversas eres tú. Cuando aparecieron las críticas de *Titus Andronicus,* ensalzándonos a todos nosotros por haber salvado del desastre a tu horrenda obra, no pude evitar sentir cierto resquemor de culpa. Porque, a decir verdad, a ninguno de nosotros se nos hubiera ocurrido pensar, mientras la ensayábamos, que la obra podía ser tan mala.

Por supuesto, enseguida comprendimos lo equivocados que estábamos. Y yo antes que nadie hubiera estado dispuesto a admitir que ésa era tu peor obra de no haberme visto asaltado por otras reflexiones. En ocasión de montar *Trabajos de amor perdidos,* por ejemplo, ¿no hubo acaso un crítico que escribió que ésa era tu pieza «más débil y tonta»? Y en el caso de *Cuento de invierno,* no recuerdo qué crítico dijo que «es ésta la peor obra de Shakespeare; un verdadero desecho pretencioso y pesado». En ese momento yo había trabajado la obra con la convicción de que, en su irrealidad, era una invención hermosa, altamente emotiva, una maravilla; una fábula cuyo final feliz, la estatua que cobra vida, no era otra cosa que el milagro verdadero generado por un Leonte lleno de una nueva sabiduría y de una gran clemencia. Me temo que había perdido de vista el hecho de que ya no importan ni siquiera los milagros, por improbable que esto parezca.

Supongo que, poco a poco, iba preparándome para aceptar que *La tempestad* fue tu más grave error. Por supuesto equivocadamente, yo sostenía desde siempre que era tu obra mayor; la veía como una suerte de reverso del *Fausto,* la última pieza del ciclo final de tus obras sobre la piedad y el perdón, una obra que es, en toda su extensión, una tormenta desatada, en la cual la calma llega sólo en las últimas páginas. Sentía que estabas en pleno uso de tu talento cuando decidiste hacerla

[5] «As I Don't Like It»: juega con el título de una de las obras de Shakespeare: *As You Like It (A vuestro gusto). [N. del T.]*

dura, abrupta, dramática. Que no era casual que en las tres tramas marcases el contraste de un Próspero solitario y ávido de verdad con los señores asesinos y brutales, con bufones oscuramente perversos y ambiciosos. Que no te habías olvidado de repente de las reglas de la dramaturgia, como por ejemplo aquella que dice «hacer que cada personaje sea semejante a cualquiera de los espectadores», cuando deliberadamente colocaste a la más grande de tus obras maestras un poco más lejos de nosotros, en un nivel más alto.

Ahora, tras haber leído todas las críticas, descubro que *La tempestad* es tu peor obra -absolutamente la más mala de todas- y debo disculparme ante ti por no ser capaz de disimular mejor sus muchos defectos. Afortunadamente, fui consciente de mi error hallándome todavía en Stratford, y como tenía un par de días disponibles antes de marcharme pensé que sería bueno ir a ver alguna de tus obras maestras más celebradas. Consulté la programación. Daban *El Rey Juan,* y cuando estaba a punto de adquirir mi local dad recordé haber leído que esa obra era «un desaguisado insalvable»; de manera que decidí no perder mi tiempo con ella.

La noche siguiente estaba programada *Julio César,* pero de ésta se había dicho que era una de tus obras «más espantosas», de manera que esperé a que pusieran en cartel *Cimbelino* (confieso que siempre he sentido por la encantadora fantasía de este cuento un amor incondicional) Sin embargo, para hacer tiempo, me puse a leer las críticas que exhibían en el teatro y descubrí que casi todas ellas coincidían en que, pese a que la puesta en escena la salvaba, era ésta «una acumulación tan vasta de absurdo y tonterías como *Titus Andronicus»,* y aunque suele gustarme presenciar una puesta en escena brillante y unas buenas actuaciones, comprenderás que esta vez lo que quería ver era una buena obra.

Entonces me llamó la atención el anuncio de *A vuestro gusto.* Y allí estaba, en letras de molde: *matinée,* 14.30 horas, *A vuestro gusto,* la única de tus obras de la que nunca había leído o escuchado decir nada adverso; una obra libre de toda sospecha. De manera que pagué mi entrada y entré en la sala. Y ahora debo confesarte que no me gusta *A vuestro gusto.* Lo lamento, pero me parece demasiado campechana, como si fuera una especie de anuncio de cerveza; no la encuentro poética y, francamente, tampoco me parece demasiado graciosa. Cuando hay un villano que se arrepiente porque se ha salvado por poco de que se lo comiera un león y otro villano, al frente de su ejército, «se convierte ante el mundo» porque se topa con un «anciano religioso» y mantiene con él «una cierta cuestión», realmente pierdo la paciencia.

De manera que ahora, mi querido autor, no sé qué decirte. Creo que la gran mayoría de todas tus obras son milagrosas, salvo *A vuestro gusto.* Los críticos piensan que la gran mayoría de tus obras son malas, o aburridas, salvo *A vuestro gusto.* El público las ama absolutamente todas, incluso *A vuestro gusto.* ¿Qué extraña contradicción es ésta? ¿Por qué se produce? ¿Cuál es el hilo conductor que une actitudes tan diferentes? ¿Influirá en mí el hecho de que tuve que hacer *A vuestro gusto* en mi examen de graduación? ¿Acaso el hecho de que tenga el deber profesional de ver cada una de las nuevas puestas en escena de Shakespeare que, quiérase o no, todos los años suben y bajan de cartel es suficiente como para que se vean salpicadas por el estigma de un certificado de estudios de pesadilla?

¿Qué es un Shakespeare?

Creo que una de las cosas que no se terminan de entender de Shakespeare es que el fenómeno Shakespeare no es sólo de calidad verdaderamente singular, sino que pertenece a un orden de cosas absolutamente diferente.

Mientras se siga pensando que Shakespeare es como Ionesco, pero mejor; que es como Beckett, pero más rico; que es como Brecht, pero más humano; que es como Chéjov, pero con más personajes, etc., se persistirá en ni siquiera rozar de qué se trata. Cuando uno habla de gatos y vacas, uno sabe que está refiriéndose a especies distintas. En el territorio del análisis científico moderno, uno de los riesgos que se corren es el de mezclar categorías; referirse a un individuo de la categoría A como si en realidad perteneciera a la categoría B. Creo que esto es lo que sucede con Shakespeare, en relación con los demás dramaturgos, y por ello me gustaría detenerme un poco en las características de ese fenómeno tan particular.

Para mí, es un fenómeno muy simple. El concepto de «autor», de «autoría», tal como lo entendemos en prácticamente todos los demás campos, según como lo empleamos para referirnos a la autoría de un libro o de un poema, y hoy en día también a la autoría de un film -toda vez que a los directores se los llama «autores» de sus películas-, casi siempre significa, invariablemente, «expresión personal». Y de allí que la obra terminada lleve el sello «personal» del autor, el de su manera de ver la vida. Hay un tópico de la crítica con el que uno suele toparse muy a menudo; «su mundo» «el mundo del autor». No es casualidad que los estudiosos que se han desvivido por encontrar rasgos autobiográficos en la obra de Shakespeare hayan tenido tan poco éxito en su intento. En realidad, no importa quién escribió las piezas, ni los rasgos autobiográficos que en ellas pudiera haber. El hecho es que hay allí una presencia singularmente escasa del punto de vista del autor -y su personalidad es muy difícil de captar- en sus treinta y siete o treinta y ocho obras.

Si consideramos el conglomerado de esas treinta y siete obras con todas las líneas que irradian de los diferentes puntos de vista de los diversos personajes, obtendremos un territorio de densidad y complejidad casi increíble; y si, eventualmente, vamos un poco más allá, veremos que lo que ha ocurrido, lo que ha atravesado a ese hombre llamado Shakespeare y que ha cobrado vida en su escritura es algo muy diferente a cualquier otro trabajo «autoral». Porque no se trata del punto de vista de Shakespeare respecto del mundo, sino de algo que, en verdad, parece lo real. Y es índice de esto el hecho de que cada palabra, cada línea de diálogo, cada personaje, cada evento, tiene no solamente una amplísima gama de interpretaciones posibles, sino que la cantidad de interpretaciones posibles es sencillamente infinita. Lo cual es característica esencial de lo real. Diría que es ésta la característica esencial de toda acción llevada a cabo en el mundo real; la acción, digamos, que ejecutan ustedes en este momento, mientras estamos juntos aquí conversando, de apoyar la cabeza en la mano. El artista intentaría capturar y reflejar esa actitud, esa acción, pero en realidad estaría interpretándola; es decir, que tanto una pintura naturalista como una pintura de Picasso, una fotografía son todas interpretaciones. Pero, en sí misma, la acción de ese individuo que apoya su cabeza en la mano está abierta a una posibilidad de infinitas interpretaciones y entendimientos. Esto se da en la realidad. Lo que Shakespeare ha escrito tiene esas características. Lo que él ha escrito no es la interpretación, sino la cosa en sí misma.

Y si fuéramos todavía más audaces y pudiéramos pensar no en los términos verbalmente tan restringidos de «él es el autor, escribe obras, las obras tienen escenas», etc., sino de un modo mucho más amplio y decir «este creador ha creado una enorme madeja de palabras interrelacionadas» y si pensáramos en un encadenamiento de varios cientos de miles de palabras desplegándose en un determinado orden, todo un conglomerado constitutivo de la más extraordi-

naria invención, pienso que entonces sí que podríamos comenzar a percibir el punto esencial. Consiste en que esta invención nos alcanza hoy con extraordinaria vigencia, no como una sucesión de mensajes, que es lo que habitualmente generan los «autores» con su «autoría», sino como una serie de impulsos que pueden dar pie a la más variada gama de interpretaciones. Como los restos de las hojas de té que han quedado en la taza, el acto de interpretarlas es reflejo de lo que proyecta la persona que las escudriña. En sí mismo, el acto de interpretar las hojas de té -o el vuelo del gorrión, en ese mismo sentido- es el encuentro único, la singular confluencia en el mismo instante del evento y de aquel que lo percibe.

Y creo que dos cosas se desprenden de esto. Por un lado, es obvio que toda interpretación de este tipo de material es un acto subjetivo -¿qué otra cosa podría ser?- y que cada persona, ya sea un estudioso escribiendo, un actor actuado, un director dirigiendo o un diseñador diseñando, pone en ello su subjetividad; así ha sido siempre y así será. Lo cual significa que aun cuando alguien tratara de saltar etapas y décadas enteras diciendo «aparto lo que yo mismo soy, dejo de lado incluso a mi propio siglo y contemplo el evento con la mirada del período al que pertenece», eso sería imposible. El encargado del vestuario trata de interpretar determinado período y al mismo tiempo no puede sino reflejar su propia época, produciendo así una imagen doble. Cuando vemos las fotografías de, digamos, las puestas en escena de Granville-Barker -o de cualquier otra puesta en escena-, la imagen doble siempre se hace evidente.

Y esto es algo inevitablemente humano. Cada persona lleva consigo lo que es; ninguno de los que transitamos por este mundo ha logrado, de una manera u otra, desprenderse de lo que llamamos personalidad. La cuestión es cómo hacer uso de esa personalidad. Uno puede voluntaria y ciegamente dar rienda suelta al ego, pero también puede hacer que el ego juegue de manera tal que sirva para hacer surgir la verdad. Por ejemplo, la historia de las grandes actuaciones. El actor grosero, ampuloso, pagado de sí mismo, encaja en las obras de Shakespeare porque entre los millones de facetas que éstas contienen encuentra aquellas que alimentan su «yo». Ciertamente recibe una enorme y poderosa energía de lo que halla en ellas, y puede quedar demostrado de forma apabullante. Pero la obra pasa, y el mejor de los contenidos, al igual que otros muchos niveles de sentido, resulta brutalmente aniquilado.

Por supuesto, las relaciones del artista de teatro con su material son básicamente afectivas, surgen del amor y de la afinidad que siente por lo que está haciendo. Montar una obra como si hacerlo fuera un solemne deber, con una actitud excesivamente respetuosa, no funciona. El canal de la creatividad, tan misterioso y esencial, no se abre sólo a partir del respeto. De manera que, obviamente, tanto para el director como para el actor, la decisión de encarar determinada obra es un hecho puramente instintivo y afectivo.

Por otro lado, hay un peligro del cual uno debe prevenirse, y es el de que el artista o estudioso que trabaja con una obra de Shakespeare permita que el amor, el entusiasmo y la excitación que experimenta no le dejen ver que su interpretación jamás podrá ser completa del todo. Es un peligro muy grande que adquiere una forma muy precisa y que lleva a un tipo de actuación que uno ha podido ver muchas veces a lo largo de los años, una forma de dirigir, una forma de diseñar, que con gran orgullo presenta versiones muy subjetivas de la pieza sin el más mínimo atisbo de atención sobre cómo dicha actitud puede estar desmereciendo o estropeando la obra. Por el contrario, se trata de la creencia vana de que ésta es la gran obra y no sólo la gran obra de Shakespeare, sino la gran obra de Shakespeare enaltecida por el sentido que le ha otorgado este o aquel individuo. Y es aquí donde la virtud de poseer ese amor y ese entusiasmo debe atemperarse

por la certeza de que cualquier visión personal de la obra nunca podrá ser más importante que la obra misma.

Hace unos días vi en la televisión francesa una entrevista a Orson Welles sobre Shakespeare, en la que él empezaba diciendo algo así como «todos hemos traicionado a Shakespeare». La historia del teatro, de la representación, muestra cómo las obras son constantemente reinterpretadas y reinterpretadas, y a la vez permanecen inalcanzables, intactas. Por lo tanto, son siempre la última interpretación empeñada en decir la última palabra sobre algo de lo cual jamás podrá decirse última palabra.

Una de las primeras obras de Shakespeare que monté fue *Trabajos de amor perdidos,* y en esa época sentía y creía firmemente que el trabajo del director consistía en tener una visión de la obra y expresarla. Pensaba que el director estaba para eso. Tenía entonces diecinueve o veinte años. Siempre había querido dirigir cine -y de hecho empecé en el cine antes de dedicarme al teatro-. El director de cine muestra sus películas al mundo y yo pensaba que, de otra manera, el director de teatro hace lo mismo. Incluso antes de hacer *Trabajos de amor perdidos,* cuando todavía estaba en Oxford, me moría por hacer *Coriolano,* y recuerdo muy vividamente que mis terribles deseos de hacerla me llevaban a dibujar escenas. Dibujaba imágenes de *Coriolano,* y éste es precisamente el medio del que dispone el director de cine para hacer realidad su deseo de plasmar sus imágenes personales; una imagen de *Coriolano* alejándose, perdiéndose bajo la luz del sol, y cosas por el estilo.

Cuando puse en escena *Trabajos de amor perdidos* tenía toda una serie de imágenes en la cabeza que quería plasmar en escena, casi como si se tratara de un film. De manera que la obra resultó ser una sucesión de cuadros escénicos muy visuales, muy románticos. Y recuerdo que desde que monté *Trabajos de amor perdidos* hasta *Medida por medida* tuve la más profunda convicción de que el trabajo del director, una vez ha encontrado suficiente afinidad entre él y la obra, consiste en dar con las imágenes en las que cree y a través de las mismas lograr que la pieza adquiera vida frente a un público contemporáneo. Según los dictados de un tiempo imaginario, suponía que diseñar y dirigir eran la misma cosa. Un buen diseñador industrial debe saber cuál es la forma exacta y precisa para cada época, y gracias a ello puede diseñan" la carrocería adecuada. Exactamente del mismo modo yo entendía que el director estudia concienzuda y profunda mente la obra y sintoniza con ella como se lo permiten sus posibilidades, pero que su trabajo verdadero es la creación de una nueva y original serie de imágenes para dicha obra.

A partir de entonces, mi perspectiva ha cambiado, ha evolucionado, y me he dado cuenta paulatinamente de que esa imagen global, unificadora, era mucho menos importante que la pieza en sí. Y eventualmente, a medida que trabajaba más y más en teatros no tradicionales, en formas teatrales donde esa imagen totalizadora resultaba ser mucho menos importante y necesaria, iba comprendiendo cada vez más claramente que una obra de Shakespeare, y por consiguiente toda puesta en escena de Shakespeare, va mucho más allá de ese concepto unificador que puede generar la imaginación del hombre, mucho más allá de la imaginación del director o diseñador. Y fue sólo a partir de descubrir que había mucho más que eso que mi interés pasó de ser una mera admiración por la obra -con lo cual no hacía más que mostrar mi propia imagen de la misma- a convertirse en un proceso diferente, que siempre comienza con el sentimiento instintivo de que hay que hacer esa obra ya, ahora.

Y esto constituye un cambio de actitud verdaderamente radical, sin pensar consciente o analíticamente: existe la certeza que la obra es tan rica y significativa a tantos niveles que ello conduce a una especie de nueva atención. No es solamente que pueda resultar particularmente significativa para mí por lo que pueda tener de autobiográfica: en ciertos momentos de la vida uno puede identificarse con una obra pletórica de jovialidad, o con una obra trágica o con una obra amarga y querer hacerlas. Esto está muy bien, pero llegado el caso uno puede también ir más allá y comprobar que buena parte de la propia experiencia vital, que parece tan cercana e íntimamente afín a las propias precauciones es también igualmente próxima y afín a las preocupaciones de otro montón de gente. Cuando todos estos elementos confluyen es el momento de hacer la obra.

Afortunadamente, nunca me he visto en la situación de tener que hacer muchas obras de manera sistemática. Creo que estar obligado a montar obras así es tremendamente destructivo. Durante años quise hacer *Lear* o *Antonio y Cleopatra,* y pude hacerlas. Nunca quise hacer *Noche de Reyes.* Y esto es algo sumamente personal. Creo que a todo director le pasa lo mismo; hay obras que siente más cerca. También le sucede algo así a los actores. Pero diría que justamente en ello reside nuestro defecto: la elección de una obra es una suerte de test de Rorschach mediante el cual puede detectarse la apertura, o la ceguera, de todo individuo. Porque si soy capaz de simpatizar, de identificarme, de lograr empatía con todas las obras de Shakespeare, con todos y cada uno de sus personajes, estaré entonces más enriquecido que cualquiera, y creo que esto es válido también para el actor. Y aquel teatro que decidiera emprender la tarea de poner en escena toda la obra dramática de Shakespeare, basándose en la convicción de que ésta constituye la más perfecta escuela de la vida que se conoce, ese grupo será, en términos humanos, algo verdaderamente asombroso, extraordinario.

Una actitud más plena comienza a perfilarse cuando disponemos no sólo de una respuesta para aquello que nos gusta y nos disgusta, sino cuando podemos responder a aquello que vamos descubriendo a medida que trabajamos la obra. Se trata de un paso muy importante, porque cuanto más se halle uno ceñido al instinto más primario: «Esto me gusta, quiero hacerlo», más probablemente se hallará rodeado por el círculo vicioso de ilustrar lo que a uno le gusta: «Me gusta, y voy a mostrarles por qué me mista». El siguiente paso será: «Me gusta, porque es análogo a todo lo que necesito saber acerca del mundo». Si me paso tres meses trabajando en una obra, al cabo de ese período de tiempo mi avidez por comprender me habrá llevado a aproximarme mucho más a su complejidad, y lo mismo le ocurrirá al espectador. Así, la expresión personal deja de ser una meta y juntos nos encaminamos rumbo al surgimiento de un descubrimiento compartido.

Las dos edades de Gielgud

Nos habíamos reunido para la primera lectura de *Medida por medida* en Stratford. Debía de ser allá por 1951. Era la primera vez que trabajaba con John Gielgud, al igual que la mayoría de los actores. La situación era verdaderamente emocionante, y no sólo porque la lectura iba a tener lugar en presencia de una leyenda. En aquella época, la reputación de Gielgud inspiraba a la vez devoción y temor reverencial, y en consecuencia todos y cada uno de los actores que estaban allí sentían una enorme inquietud, aguardando con pavor el momento en que serían vistos y escuchados.

Para romper el hielo decidí hacer una pequeña introducción, y acto seguido le indiqué al actor que interpretaba al Duque que comenzara. Él abrió su libreto, hizo una pausa, y declamó la primera línea: «¡Escalo!». Gielgud escuchaba atentamente.

«¿Señor Mío?», llegó la respuesta, y en esas dos palabras, apenas audibles, podía percibirse a las claras el pánico del actor joven, deseando que la tierra se abriera, creyéndose más resguardado actuando a media voz. «¡Peter!», un impulsivo y casi agónico grito de alarma provino de John. «En realidad, no dirás tus frases así, ¿no es cierto?»

Las palabras habían brotado de sus labios antes de que él hubiera podido impedirlo. Pero casi en el mismo momento percibió la angustia de su pobre colega actor e inmediatamente exhibió una actitud de arrepentimiento y confusión: ‹‹Oh, lo siento mucho, mi querido muchacho, te ruego que me perdones. Sé que saldrá muy bien. Perdonadme todos. Continuemos».

En John, la lengua y la mente funcionan tan íntimamente relacionadas que basta que piense algo para inmediatamente decirlo. Todo en él está en movimiento, todo el tiempo, a la velocidad de la luz; toda una corriente de conciencia fluye en él y brota de él sin interrupción. Su lengua chispeante y afilada como un dardo refleja todo lo que lo rodea y toda su interioridad: su ingenio, su vitalidad, su alegría, su ansiedad, su pesadumbre, su apreciación del más minúsculo detalle de la vida y del trabajo. De hecho, cada una de sus observaciones cuando surge es inmediatamente explicitada; su lengua es el instrumento sensible que captura los matices más delicados de sensaciones y sentimientos en su actuación, y casi con la misma presteza mete la pata, y se le escapan indiscreciones varias y feroces retruécanos que forman una parte igualmente relevante de ese complejo tan especial llamado John.

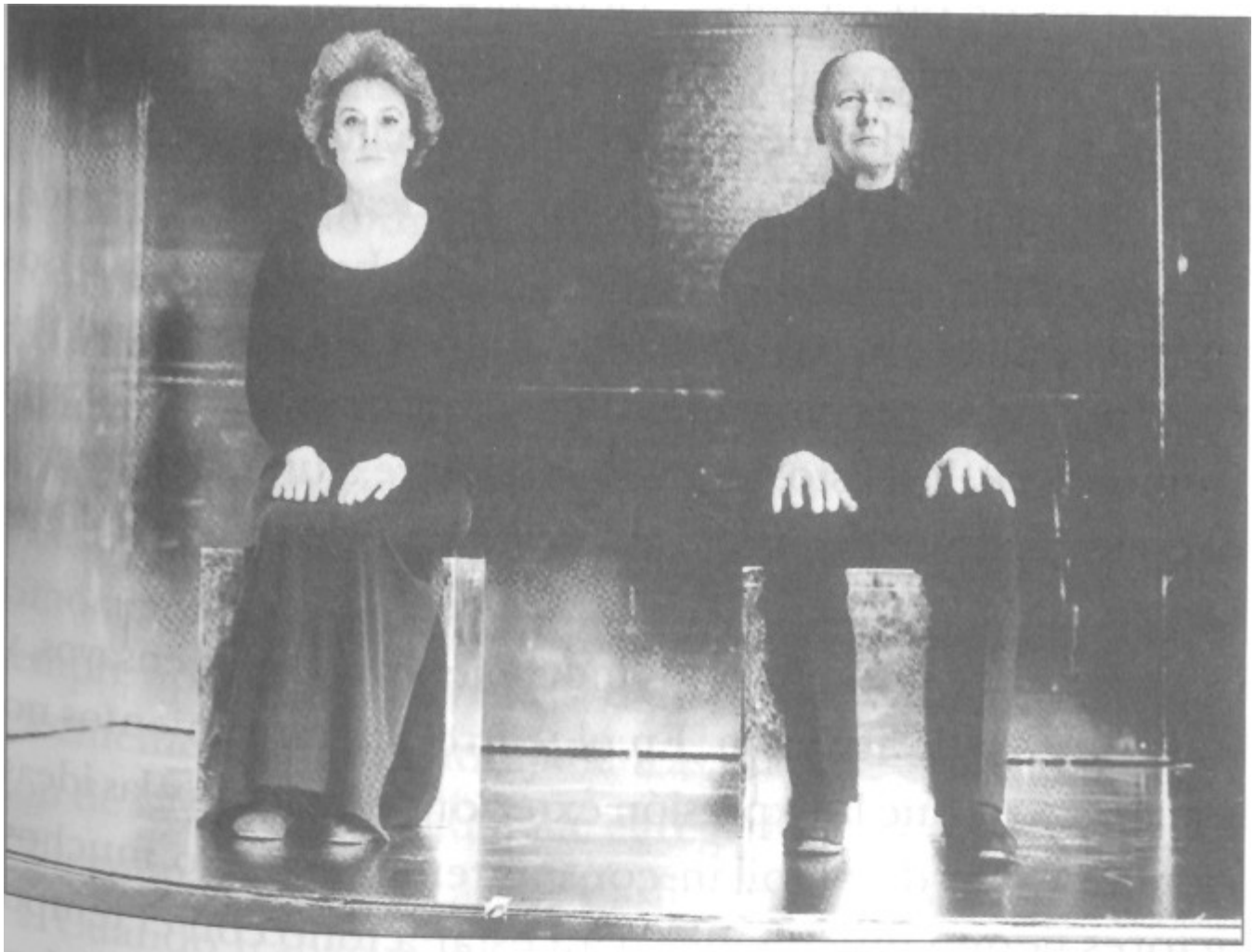
John es un cúmulo de contradicciones, que felizmente jamás se han resuelto y que son la fuerza motriz de su arte. Existe en él un actor-reactor, rápido en desenfundar, capaz de responder la pregunta antes de que sea formulada, firmemente constituido, desconcertante y siempre absolutamente impaciente. Sin embargo, allí está, atemperando su estilo el «John-en-movimiento-perpetuo», el «John-de-las-intuiciones», que equilibra todo exceso, propio o ajeno.

Siempre es emocionante trabajar con el impaciente John. Dirigirlo es establecer un diálogo, una colaboración; y no podría ser de otra manera. Tiene que ser así. Uno empieza por sugerirle algo: «John, quizá podrías entrar por la derecha, y...». Antes de que uno haya terminado de hablar, él ya se ha manifestado de acuerdo con la idea, la ha celebrado, está listo para ensayarla, pero antes de haber dado dos pasos ya tiene por lo menos cinco objeciones y diez nuevas posibilidades y entonces propone: «Pero, ¿qué pasa si entro por la izquierda...». Y si esto, a su vez, le sugiere a uno algo nuevo, él estará siempre dispuesto a descartar su idea para explorar la otra.

Le encanta «modificar los movimientos» en los ensayos, y desde luego tiene razón. En el teatro, los movimientos no son otra cosa que la expresión exterior de las ideas y las ideas cambian y se desarrollan constantemente. Pero muchos actores tienen dificultades para estar a tono con el tempo que él establece, se vuelven resentidos, porque desearían que se les dijera de una vez por todas qué tienen que hacer y luego se los dejara en paz. A esos actores, John puede parecerles enloquecedor, alienante, imposible. Se dice que cuando sale del escenario después de la última función sigue haciendo cambios.

Parece no tener método, lo cual es en sí mismo un método que siempre ha funcionado de maravilla. Su inconsistencia es la más verdadera de las consistencias. Es como un avión girando

alrededor del punto donde va a aterrizar. Tiene un modelo, una pauta, percibida intuitivamente, cuya violación lo sumerge en un agudo sufrimiento. Es capaz de cambiar y cambiar indefinidamente, siempre en pos de la exactitud absoluta, de la absoluta corrección y nunca nada es totalmente correcto. Por esta razón siempre ha sido absolutamente necesario para él trabajar con los mejores actores, y la generosidad que exhibe para con ellos en escena proviene de su necesidad de calidad, cosa que siempre ha sido para él infinitamente más importante que su propio éxito personal. Cuando dirige es muy común que descuide su propia actuación, y uno ya se ha acostumbrado a verlo en un papel principal pero desplazado a un lado, o de espaldas al publico, como un observador profundamente imbuido del trabajo de los demás. Pese a lo magníficamente dotado que está para dirigir, como actor necesita ser dirigido. Cuando trabaja su papel siempre aporta muchas ideas, demasiadas: se acumulan tan velozmente, hora tras hora, día tras día, que al final la variación de la variación, el detalle agregado a los miles de detalles termina por sobrecargar y asfixiar los impulsos originales. Cuando trabajamos juntos descubrí que la etapa más importante era el período inmediatamente anterior al estreno, cuando yo tenía que ayudarlo sin miramientos a descartar el noventa por ciento de su material, excesivamente rico, y recordarle lo que él mismo había descubierto al principio. Profundamente autocrítico, siempre estaba dispuesto a cortar y criticar, a descartar sin lamentarse. Cuando hicimos *Medida por medida,* su fuente de inspiración fue el nombre de Angelo, y se pasaba largas horas en compañía del peluquero, preparando en secreto una angelical peluca de bucles dorados que le caían sobre los hombros. En el ensayo de vestuario a nadie le estuvo permitido verlo, hasta que apareció en el escenario, encantado con su nuevo disfraz. Pero, para su asombro, todos manifestamos de viva voz nuestro desagrado. «¡Ah! -exclamó él-, ¡adiós, juventud mía!» No hubo más quejas y al día siguiente reapareció triunfante, mostrándose por primera vez con su cabeza calva.



Irene Worth y John Gielgud

La última vez que trabajamos juntos fue en el *Edipo* de Séneca, en el Old Vic. Yo había aceptado hacer la obra únicamente por el placer de volver a trabajar con John después de tantos años, aunque en ese tiempo mi propio concepto en cuanto a cómo encarar el teatro había cambiado muchísimo. En vez de comenzar con la primera lectura, en esta oportunidad dediqué un período bastante prolongado a hacer ejercicios, que principalmente suponían movimientos físicos. En la compañía había un grupo de actores jóvenes deseosos de trabajar de esa manera, y también varios actores más veteranos a quienes todos esos nuevos métodos les parecían una novedad ridícula y peligrosa. Los actores jóvenes despreciaban con furor a los más viejos y, para mi espanto, consideraban a John como el símbolo del teatro que rechazaban.

El primer día propuse ciertos ejercicios que exigían una considerable actividad física. Nos sentamos todos formando un círculo, y los actores intentaron uno a uno realizar el primero de los ejercicios. Cuando le llegó el turno a John, se produjo un momento de tensión. ¿Qué actitud tomaría él?

Los actores veteranos esperaban que se negara a hacerlo.

John sabía que, comparado con la confianza que acababan de desplegar los actores jóvenes, no podría esperar otra cosa que hacer el ridículo. Pero, como siempre, su reacción fue instantánea. Se zambulló en medio del círculo, y lo intentó; lo intentó humildemente, torpemente, con todo lo que podía dar. Ya no era aquella estrella, ese ser superior. Allí estaba, simplemente, luchando con su cuerpo, como los demás habrían de luchar más tarde con las palabras, con una intensidad y una sinceridad muy suyas. Y en cuestión de segundos, su relación con el grupo se transformó. Ya no era ni el nombre ni la reputación de Gielgud lo que importaba. Todos los allí presentes acabábamos de contemplar al verdadero John; había zanjado la brecha generacional, y a partir de ese momento fue tratado con sincera admiración y profundo respeto.

John está siempre en el presente; su inagotable búsqueda de la verdad y de nuevos sentidos lo hace moderno. Y también es tradicional, porque su apasionada percepción de la calidad proviene de su comprensión y su conocimiento del pasado. Es un hombre de dos épocas. Único.

El realismo shakespeariano

Todo el mundo tiene la vaga sospecha de que todo gran arte es «real», pero nadie se pone de acuerdo en el significado de esa palabra. En consecuencia, el tan preciso y concreto trabajo de poner en escena una obra puede muy fácilmente verse obnubilado y confundido por la actitud de un numeroso grupo de gente que audazmente busca cosas completamente opuestas.

Hoy en día, cualquier niño sabe que, en determinado momento, imágenes invisibles atravesarán flotando la sala de estar en dirección al televisor; también sabe que esa sustancia que respira llamada aire (a la cual no puede ver pero que sabe que existe) palpita con vibraciones tan ocultas como las de los músicos, los comediantes y los locutores de la BBC. A medida que va creciendo aprende lo que es el subconsciente. Mucho antes de terminar la escuela adquiere conciencia de que los imperturbables silencios de su padre quizás estén ocultando un magma de odios domésticos reprimidos, que la jocosa verborrea de su hermana puede no ser sino la contrapartida de la íntima reflexión de una culpa obsesiva.

Cuando tiene la edad suficiente como para convertirse en un *fan* del teatro, ya habrá aprendido, por haber visto cine o simplemente por haber vivido, que el espacio y el tiempo son términos vagos y sin sentido; que de golpe mente puede pasar de «ayer» a Australia.

De manera que se dará cuenta de que la distinción entre una pieza realista y una poética, entre lo naturalista y lo estilizado, es no sólo artificial sino algo pasado de moda. Comprenderá que el problema de esa pieza dramática que tiene lugar en el salón o en la cocina ya no reside en «que es *demasiado* realista, sino en que no es realista en absoluto. Se dará cuenta de que, aunque las sillas y la mesa son indudablemente verdaderas, todo huele a falso. Sentirá que el así llamado diálogo real y que la así llamada actuación real en realidad no capturan la totalidad de la información, visible e invisible, que corresponde a eso que él instintivamente conoce como realidad.

Y así volvemos a Shakespeare. Durante cientos de años nuestra comprensión de Shakespeare, en términos prácticos, se ha visto bloqueada por la noción errónea de que Shakespeare era un

autor de argumentos pobres que él adornaba con su genio. Hemos pasado demasiado tiempo ubicando a Shakespeare en compartimientos estancos, aislados, separando la historia de los personajes, el verso de la filosofía. Hoy empezamos a percibir que Shakespeare forjó un estilo que resultó más avanzado que cualquier otro estilo anterior o incluso *posterior* a*,* él, que le permitió, en un lapso de tiempo muy reducido y a través de la extraordinaria y consciente utilización de los más variados métodos, crear una imagen verdaderamente realista de la vida.

Permítanme trazar ahora un paralelismo, si se quiere un tanto rebuscado. Picasso comenzó a pintar retratos que tenían varias narices y ojos el día en que sintió que pintar un perfil -o todo un rostro- era mentir. Emprendió entonces la búsqueda de una técnica con la cual pudiera capturar una porción más amplia de la verdad. Shakespeare, sabedor de que el hombre a la vez que vive su vida de todos los días vive también con toda intensidad en el mundo visible de sus sentimientos y pensamientos, desarrolló un método que nos permite ver, exactamente en el mismo momento, el aspecto del rostro de un hombre y las vibraciones de su mente Podemos escuchar su particular modo de hablar y los modismos que usa, y a través de ello nos es posible conocerlo de inmediato en su condición de personaje de la vida real, con un nombre, como si le hubiéramos conocido en la calle. Pero en la calle, su rostro hubiera podido resultar totalmente inexpresivo, y bien podría no haber dicho palabra; el verso de Shakespeare otorga densidad al retrato. Éste es el propósito, el objetivo de la metáfora sorprendente, del pasaje brillante, de la frase resonante. Ni por un instante podría sostenerse la idea de que tales obras son «estilizadas», «formalistas» o «románticas» y no «realistas».

El problema que nos afecta es el de conseguir que el actor, gradualmente, paso a paso, comprenda esta extraordinaria invención, esta curiosa estructura de verso libre y prosa que hace cientos de años ya era cubismo en el teatro. Debemos apartar al actor de la falsa creencia de que hay un estilo sublime de actuación para encarar los clásicos y un estilo más «realista» para las obras actuales. Tendremos que hacerle ver que el desafío que le plantea el verso libre es el de obligarle a aportar en su tratamiento una búsqueda mucho más profunda de la verdad, de la verdad de la emoción, de la verdad de las ideas, de la verdad del personaje -todas ellas claramente separadas y sin embargo interrelacionadas- para encontrar así, en su condición de artista, con objetividad, la forma capaz de dar vida a estos significados.

El problema del actor es dar con un método para afrontar el dilema del verso. Si resuelve trabajarlo demasiado emocionalmente puede terminar en la más vacua ampulosidad; si lo trabaja demasiado intelectualmente puede llegar a perder la siempre necesaria humanidad; si lo encara de un modo demasiado literal cae en el lugar común y pierde el verdadero significado. Nos enfrentamos aquí con problemas verdaderamente graves, relacionados con la técnica, la imaginación y la experiencia de vida, que deben ser resueltos mediante la creación de un «conjunto››. Eventualmente, queremos contar con actores que sepan con suficiente certeza que no existe contradicción alguna entre lo sublime-y lo elevado- y lo real, que ambos niveles pueden desplazarse fluidamente entre los engranajes de la prosa y del verso, siguiendo las modulaciones del texto.

Debemos apartar las puestas en escena y los criterios escénicos de todo aquello que desempeñó un papel tan vital en el renacimiento de posguerra de Stratford; debemos apartarlas del romanticismo, de la fantasía, de la decoración. Todo eso era necesario entonces para terminar con la rigidez y la tosquedad, el aburrimiento que surgía de esos textos ya tan gastados. Ahora nos toca ir más allá partiendo ce una vitalidad exterior en pos de una interior. El resplandor exterior

puede resultar excitante, pero tiene muy escasa conexión con la vida moderna: interiormente subyacen temas y cuestiones, rituales y conflictos tan válidos y vigentes como siempre. Cada vez que se capta el sentido de un Shakespeare es siempre «real» y absolutamente contemporáneo.

Del mismo modo, en un país que se ha vuelto tan teatrístico y que de paso posee también una tradición tan extraordinaria, uno podría preguntarse por qué los dramaturgos ingleses actuales no encaran al menos los atisbos de la potencia y la libertad shakespearianas. Por qué, debemos preguntarnos ahora, cuando ya estamos a mitad de este siglo XX, somos más tímidos y estrechos en nuestras ambiciones y en la profundidad y alcance de nuestras ideas que los isabelinos.

Cuando ponemos en escena un clásico sabemos que su realidad más recóndita jamás hablará por sí misma Nuestros esfuerzos, nuestro trabajo, nuestra técnica tendrán que hacer que hable a través de nosotros. Pienso que nuestra responsabilidad frente al drama moderno es entender que la realidad de la vida cotidiana tampoco hablará por sí misma; tampoco resultará de por sí elocuente. Podemos registrarla, grabarla, filmarla, tomar notas de sus características, pero siempre estaremos lejos de captar su naturaleza. Hemos visto que Shakespeare, en su época, halló la respuesta en su estructuración de la prosa y el verso, en relación con la muy singular libertad de la escena isabelina. Esto puede servirnos de enseñanza, y no es casual que el teatro actual vaya inclinándose paulatinamente por el uso de los escenarios abiertos y la práctica de una suerte de surrealismo del comportamiento, en lugar del verso, como técnica para romper con las apariencias exteriores. Nuestra gran oportunidad, y a la vez nuestro mayor desafío, en Stratford y en Londres, es dedicarnos a relacionar nuestro trabajo con Shakespeare y nuestro trabajo con el teatro moderno con la búsqueda de un nuevo estilo (palabra espantosa si las hay; preferiría hablar de un antiestilo) capaz de dar a los dramaturgos la oportunidad de sintetizar los logros tan concretos y autónomos del teatro del absurdo, del teatro épico y del teatro naturalista. Éste es el punto al que debe encaminarse todo nuestro pensamiento; el punto que debe ser puesto a prueba por nuestra experimentación.

‹‹Lear», ¿puede ser escenificada?

Peter Brook habla con Peter Roberts durante los ensayos de El Rey Lear, *en Stratford on Avon, 1962.*

ROBERTS: El Lear de Shakespeare no puede ser interpretado, dijo Charles Lamb. «Ver a Lear interpretado es ver a un viejo tembloroso y vacilante desplazándose por el escenario apoyado en un rústico bastón, expulsado a la intemperie por sus hijos en una cruda noche de lluvia.» Obviamente, usted no puede estar de acuerdo con esto, o de lo contrario no estaría montando *Lear.* Pero ¿piensa que hay al menos algo de cierto en lo que sostiene Lamb?

BROOK: No, de ninguna manera. Lamb hablaba de la escena de su época, del modo en que las obras eran puestas en escena en esa época. ¿Quién dice que Shakespeare ha dicho que uno tiene que ver a un viejo «tembloroso y vacilante» con un rústico bastón a merced de la tormenta? Es completamente absurdo.

Yo me animaría a decir que *El Rey Lear* es probablemente la más grande de las obras de Shakespeare, y que por esa razón es la más difícil. Y hay algo terrible con lo que uno se topa todo el tiempo: lo más difícil es trabajar con obras maestras. Justamente nos quejábamos de eso hace

unas noches, durante el ensayo, y de repente james Booth, que andaba por allí saltando a la cuerda, dijo: «¿No sería divertido que hiciéramos toda la escena saltando?»; yo le contesté: <<La tragedia de tener que poner en escena una obra tan maravillosa es que justamente no podemos hacer ese tipo de cosas. Sólo cuando uno sabe definitivamente que las partes están mal escritas y que la obra aburre, tiene la libertad de poder inventar con toda confianza saltos a la cuerda o cualquier otra cosa». Una vez, hace años, monté *El Rey Juan* e incluí una especie de noticiero medieval, con un personaje que era el equivalente para el Rey del portavoz de prensa y que lo seguía a todas partes. Por Dios, con una obra maestra no se puede hacer eso. Pero, si uno se anima, entonces hay una sola manera de hacerlo, y es hacerlo bien. Por eso es algo tan difícil de lograr.

Últimamente vamos descubriendo cada vez con mayor claridad que puedan hallarse cosas maravillosas, no sólo en la últimas obras de Shakespeare sino también en los papeles considerados menores. *Lear,* por ejemplo, ha sido muy maltratada y malentendida porque casi nadie ha comprendido que no es una obra sobre el Rey Lear y quienes lo rodean en el sentido en que, bajo cierto punto de vista, *Hamlet* trata sobre Hamlet. Todos los demás personajes son esenciales y ofrecen maravillosas posibilidades a quienes les toque en suerte interpretarlos, pero todos remiten y dependen de Hamlet. Hamlet es el eje de toda la acción que se desarrolla en la obra, mientras que en *Lear* la estructura integral de la obra es el significado complejo y compuesto de ocho o diez niveles narrativos interrelacionados y a la vez independientes, todos de idéntica importancia. Los niveles que se inician en toda la trama subsidiaria de Gloucester eventualmente se convierten, cuando se interrelacionan, en la totalidad de la obra. Y esto tiene como consecuencia que uno tope con la evidencia de que la obra, tal como la concibió Shakespeare para que fuera verdaderamente representada en escena, exige no sólo una actuación suprema y descollante de quien interprete a Lear, sino actuaciones igualmente luminosas y reveladoras en toda su extensión y en todos los papeles pienso que es aquí y no en el problema de cómo escenificar la tormenta, por ejemplo, donde reside la gran dificultad y el gran desafío que implica *Lear.*

He examinado todos los cambios más conocidos (como usted sabe, aquí mismo cerca del teatro pueden hallarse versiones del texto con todos los cambios que ha sufrido a lo largo de los años) y me ha parecido muy interesante descubrir que, así como muchos de esos cambios tienen sentido con todos se pierde algo. Los cortes realizados impiden a los actores a quienes les han tocado las partes secundarias disponer de todo el material para construir figuras tridimensionales, y el resultado final no es sino la destrucción ce la verdadera textura de la obra.

He podido corroborar que en infinidad de partes de la obra, cuando se reponen los cortes más conocidos, uno de repente descubre, oh maravilla, su total y absoluta fascinación. Por ejemplo, uno se da cuenta de que la mayoría de las veces hemos visto la obra en la versión cortada, que uno ha identificado a Goneril con Regan como si fueran dos mujeres idénticas, y a sus respectivos esposos, Cornwall y Albany como a dos mozos cualesquiera. Sin embargo, la diferencia entre ellos es asombrosa. Por ejemplo la relación Goneril-Regan es absolutamente genetiana; Goneril es persistentemente dominante y Regan blanda y débil. Goneril calza botas y Regan viste faldas. La masculinidad de Goneril continuamente enardece a Regan, cuya desconcertante blandura de corazón es radicalmente opuesta a la dureza feroz de su hermana. Esta relación se hace aún más interesante en la segunda parte de la obra (la división en dos partes es idea mía) porque uno percibe que las dificultades y el desastre hacen de Goneril un ser cada vez más dominante y duro. Regan, por el contrario, termina por someterse total y definitivamente, y al final sale de escena

arrastrándose por el suelo, ignominiosamente, envenenada, como una araña que han aplastado con el pie, mientras Goneril sale con actitud desafiante.

Hay también una tremenda diferencia entre Albany, con toda su debilidad, tolerancia y confusión, y Cornwall, impetuoso, vehemente y sádico. Todo este interesantísimo material caracterológico aparece cuando no hay cortes.

Pero el problema principal, que he tenido oportunidad de detectar y examinar durante el año entero que dediqué a preparar este montaje, es si se debe situar la puesta específicamente en un lugar y en una época determinados. No se puede decir que *Lear es* atemporal, lo cual ha quedado suficientemente probado tras el muy interesante pero fallido experimento de Noguchi en el Palace, en 1955. En el texto del programa de la mencionada producción de George Devine escribió: «Hemos tratado de mostrar, a través de un vestuario y de una escenografía atemporales, la atemporalidad de la pieza», lo cual es una apología que no roza siquiera el eje del problema. Aunque en un cierto sentido la pieza es atemporal (esto suena a comentario crítico), en realidad tiene lugar en circunstancias muy importantes, muy violentas y por lo tanto muy realistas, con actores de carne y hueso sumergidos en un cúmulo de situaciones muy duras, muy crueles.

El problema principal entonces es: ¿cómo están vestidos? ¿qué llevan puesto? Si nos atenemos a la evidencia de la obra surgen dos necesidades contradictorias: la obra transcurre en el pasado, a menos que uno quiera hacer con ella una versión de ciencia ficción; al mismo tiempo, no puede transcurrir en ningún período que sea posterior a Guillermo el Conquistador. Aunque hace ya mucho tiempo que he olvidado quiénes fueron todos los reyes y reinas de Inglaterra recuerdo vagamente su sucesión cronológica, *y* estoy seguro de que el noventa por ciento de los espectadores sabe que entre Enrique V y quien lo sucedió nunca hubo un tal Rey Lear.

De manera que hay algo que vulnera gravemente el propio convencimiento, si uno decide montar *Lear* a la manera isabelina o renacentista, particularmente si se considera que, además, hay otro elemento en la pieza, de fuerza extraordinaria: su naturaleza precristiana. La ferocidad *y* el horror de la pieza se diluyen si uno trata de encasillarla en el cristianismo. Su imaginería y los dioses que son continuamente invocados son paganos.

La sociedad de L*ear* es una sociedad primitiva. Y, a la vez, no es primitiva a la manera de la Edad de Piedra, porque si uno elige esa variante de interpretación cae en otra falsedad, ya que la sociedad de *Lear* es*,* al mismo tiempo, una sociedad muy sofisticada. No se trata de una sociedad cuyos integrantes vivan a la intemperie en medio de piedras ceremoniales. Situar la pieza en ese período significa perder su crueldad esencial, que es la crueldad de expulsar a un hombre precisamente a la intemperie. Aquellos habituados a vivir en interiores saben muy bien cuál es la diferencia entre los elementos y el mundo sólido construido por la mano del hombre, del que Lear es expulsado. Si para el Rey el hecho de dormir a la intemperie fuera algo habitual, toda la obra resultaría un fiasco. Más aún: el lenguaje en que se habla en la obra no es como, por ejemplo, el lenguaje de aquella novela de William Golding donde los personajes dicen todo el tiempo «ug» y «gug». Es el lenguaje que se hablaba en el alto Renacimiento. De manera que, a mi parecer, el problema principal que uno debe resolver es el de tener que crear una sociedad precristiana que al espectador actual le huela como perteneciente a un período muy temprano de la historia. Al mismo tiempo, ese mismo momento temprano de la historia debió de ser para quienes lo transitaron un momento de un nivel de desarrollo tan avanzado como el que exhibía la sociedad mexicana antes de Cortés o el antiguo Egipto en su mejor momento.

De manera que *Lear es* bárbara y renacentista; es ambos períodos, tan contradictorios. Volvemos entonces a la escuela moderna, a la escuela atemporal. No se trata de que el tema de la obra sea un rey y sus hijas tontas y crueles. En cierto sentido, su significado es mucho más amplio que cualquier otra obra histórica, hasta tal punto que sólo puede compararse con piezas tan modernas como por ejemplo las de Beckett. ¿Quién puede decir en qué período transcurre *Esperando a Godot?* Sin duda, sucede ahora, hoy, y a la vez tiene la realidad de su propio período. Y esto también es esencial en el caso de *Lear,* porque *Lear* es para mí el primer exponente del teatro del absurdo, del cual tanto ha tomado la escena dramática moderna.

Una vez más, el objetivo de la escenografía es lograr un grado de simplificación que permita que las cosas que verdaderamente importan sean evidentes, porque la pieza es en sí suficientemente dura y ardua para que además tengamos que sumarle el problema que supone toda forma de decoración romántica. ¿Por qué uno decora una mala obra? Por eso mismo, para decorarla. En *Lear,* por si contrario, hay que quitar lo máximo posible.

Con Keegan Smith, encargado de vestuario en Stratford, desarrollamos un vestuario que aportara a cada personaje el mínimo necesario de estamento real. Por ejemplo, el propio Lear tenía que llevar una capa, porque sobre este punto no pueden darse demasiadas vueltas. El actor que interpreta a Lear tiene ciertas necesidades inevitables. Aun cuando uno pueda dejarlo sin nada, tiene que entrar a escena con algo que le cubra las piernas para que surja la condición de Rey del personaje. Tiene una capa que ningún otro personaje posee y que ningún otro personaje necesita. Al iniciarse la obra lleva un manto muy rico, pero después vestirá otro muy simple, hecho de cuero. Simplificamos también todas las demás vestimentas, de manera que sólo quedó lo esencial. Cuando en una puesta en escena de Shakespeare hay treinta o cuarenta trajes todos igualmente trabajados se produce una sobrecarga tal que la mirada se pierde, y no puede seguirse con atención la trama. Nosotros les otorgamos vestimentas importantes solamente a ocho o nueve personajes principales, que es la cantidad de personajes que uno puede seguir normalmente con atención en una obra actual. Es interesante oír decir a la gente «qué clara parece la obra», sin darse cuenta de que el secreto reside en el vestuario. Y la escenografía también tiene que ser enormemente simplificada. Mi verdadero objetivo es intentar rodearnos de las condiciones que nos permitan, en el teatro actual, lograr lo que Shakespeare lograba en el papel, o sea, hacer coincidir estilos y convenciones completamente distintos sin absolutamente ninguna sensación de incómodo anacronismo.

Uno tiene que aceptar precisamente que esos anacronismo son la fuerza de este tipo de teatro y que son un estímulo una guía para hallar la metodología que nos permita poner lo en escena.

ROBERTS: ¿Ha empleado música y efectos de sonido en esta puesta en escena?

BROOK: No creo que en *Lear* haya espacio para la música en absoluto. En cuanto a los efectos sonoros, el principal problema es cómo resolver la tormenta. Si uno intenta darle un tratamiento realista, no tiene más remedio que volcarse a fondo en el estilo Reinhardt. Asimismo, si se opta por el otro extremo, hacer que la tormenta tenga lugar en la imaginación del espectador, tampoco funcionaría porque la esencia del drama es el conflicto, y el drama de la tormenta es el conflicto de Lear con la tormenta misma. Lear necesita ese muro de la tormenta para pelear contra él, y esto no se puede dar si la tormenta se plantea intelectualmente, empleando carteles, por ejemplo, que dijeran «esto es una tormenta» o cosas así. Esto contribuiría a generar el conflicto de la tormenta en la mente del espectador, cuando es algo que también debe implicar una fuerte carga emocional.

Tras varios meses de darle vueltas al problema, de repente se nos ocurrió que sería enormemente efectivo el empleo de una chapa, de las llamadas «hojas de trueno», pero ubicada en escena. Como sabe cualquiera que haya visto alguna vez a algún asistente sacudiéndola, las vibraciones de esa larga plancha de metal poseen una cualidad altamente perturbadora. Por supuesto, lo más inquietante es el ruido que provocan, pero también lo es el hecho de verlas vibrando. De modo que las «hojas de trueno» empleadas a la vista en esta puesta en escena de *Lear* sirvieron para dar al Rey un elemento concreto de conflicto, y a la vez nos permitieron eludir el tratamiento realista de la tormenta, opción que en realidad nunca funciona.

Roberts: A medida que ha transcurrido el tiempo, usted se ha volcado más y más en ejecutar el diseño integral, la escenografía y efectos de sus propias puestas en escena, tal como hace ahora mismo con *El Rey Lear.* ¿Por qué?

brook: Aun cuando siempre me ha gustado mucho trabajar con todo tipo de diseñadores en general, creo que particularmente en Shakespeare es de decisiva importancia que yo mismo ejerza esa función. Nunca se sabe si las ideas de uno y las del colaborador están evolucionando acompasadamente, en la misma longitud de onda. A veces se llega a un punto en la puesta en escena en que uno está como atascado. El diseñador entonces halla la solución, que parece absolutamente adecuada y que uno está dispuesto a aceptar, y a consecuencia de ello las ideas que uno tiene sobre la escena o sobre la situación quedan congeladas. Cuando uno se encarga de todo, sabe que durante un buen rato al menos la imaginación y el diseño escénico irán juntos.

De cualquier manera, dudo que haya algún diseñador de entre los que aún viven que tenga la paciencia suficiente como para trabajar conmigo. Tras trabajar durante un año en esta versión de *El Rey Lear,* cuando la producción fue postergada descarté la totalidad de mi diseño escénico original.

El nuevo *set* costó unas cinco mil libras menos, de manera que nadie me dijo nunca nada.

Estrellas que estallan

Así como la astronomía nos muestra a veces que determinado planeta llega a girar muy próximo a la Tierra en su órbita y todos los astrónomos apuntan hacia él sus telescopios porque es el momento ideal para estudiarlo exhaustivamente del mismo modo, y por primera vez en cuatro siglos, la era isabelina con todos sus valores ha orbitado cerca de nosotros, más próxima de lo que jamás estuvo.

Algo similar ocurre con la galaxia de las obras; hay obras que orbitan más cerca de nosotros que nunca en determinados momentos de la historia y otras que se alejan. Mientras escribo, pienso por ejemplo que la amargura y el cinismo de *Timón de Atenas* nos la acerca, colocándola bien a salvo del olvido, mientras los celos de O*telo* parecen apartarla de nosotros.

De manera que hoy en día no nos faltan precisamente razones para que queramos arrojar por la borda todas las influencias del siglo xix que todavía nos acometen, justamente debido a que ésa fue

la época en que la era isabelina se halló en el punto más apartado de nosotros y, virtualmente, bajo un eclipse total.

En el momento en que escribo esto estamos de gira con *El Rey Lear* por varios países europeos donde la tradición del siglo XIX se halla aún más firmemente arraigada que en Inglaterra. Y esto es así por dos razones. Una es que en todos estos países a Shakespeare se lo conoce a través de traducciones, y la edad de oro de las traducciones de Shakespeare son los últimos cien años. En Alemania, por ejemplo cuando un joven se topa con Shakespeare por primera vez lo hace a través de la versión de Schlegel-Tieck, de comienzos del siglo XIX, muy romántica. Es como si *Hamlet* sólo se conociera traducido por Byron, *Lear* por Shetley o *Romeo y Julieta* por Keats. De manera que la conocida tendencia a considerar a Shakespeare como un gran poeta. victoriano tiene allí su reafirmación: al fin y al cabo, se trata de castillos y acantilados y tormentas a punto de estallar.

Además, antes de la guerra era universalmente aceptado que todo el mundo sabía muy bien cómo poner en escena e interpretar a Shakespeare, menos los ingleses, quienes, al margen de unas pocas, aisladas excepciones, no tenían nada que hacer frente a las grandes puestas en escena europeas planteadas a la vieja usanza.

Creo que nosotros hemos abierto una brecha en medio de las más diversas tradiciones. Muchas veces el público ha quedado aturdido pero, felizmente, ha salido convencido. Le sorprendió el hecho de ver a Lear no como un anciano frágil y vacilante, sino fuerte. Que no fuera patético, o sentimental, sino terco, duro, poderoso, y muchas veces equivocado. Que Regan y Goneril no eran mujeres viles sino mujeres mostradas en profundidad quienes, aun cuando sus motivaciones más íntimas no tienen justificación, siempre consiguen hallar alguna razón suficientemente evidente, y a la vez sincera, para los pequeños incidentes que se suman hasta generar las crueldades del final. Resalta sorprendente descubrir cuántos niveles de sentido diferentes atraviesan la puesta en escena, especialmente debido a que la tradición dice desde siempre que es solamente la historia de Lear. Aquí puede verse también la historia de Edmund, de Edgar, de Gloucester, etc. Cordelia tiene la misma fuerza y el mismo peso que sus hermanas, así como resulta absolutamente claro el parecido genético entre las tres. Todas son hijas de Lear. La bondad de Cordelia es intransigente y dura de una manera muy propia de Lear, como heredada.

La crueldad ha generado polémicas; hay quienes han dicho que no estaba en la obra, y otros se han visto obligados a admitir que no proviene de ningún otro lado que no sea la obra misma.

Una de las razones por las cuales las obras isabelinas resultan hoy en día tan vigentes es que cuanto más se interna uno en Europa más descubre la profunda relación que hay entre esas obras y la historia contemporánea. En aquellos países que han vivido permanentemente revoluciones y golpes de Estado, la violencia de *El Rey Lear* adquiere un significado más inmediato. En Budapest, precisamente el lugar donde aparece Lear en la última escena -la más cruel, porque el ahorcamiento de Cordelia es gratuito y de ningún modo una consecuencia lógica de las causas que marcan la tragedia clásica-, Lear transporta a Cordelia muerta en brazos, y no hay palabras, sólo el famoso aullido. En ese momento sentí que el público se conmovía por algo mucho más trascendente que la imagen sentimental de un pobre padre ya anciano, aullando de dolor. Lear de repente es la figura de la vieja Europa, cansada, gastada, sintiendo, como sienten casi todos los países de Europa, que tras los acontecimientos de los últimos cincuenta años los pueblos ya han sufrido demasiado, que es hora de que tengan algún respiro.

La última línea de la obra es algo único en Shakespeare-Todas sus otras obras sugieren un futuro optimista; no importa lo terribles que puedan haber sido los eventos pasados: siempre existe la esperanza de que no volverán a ocurrir. En *Lear,* la última frase plantea un interrogante. Edgar Hice: «Nosotros, los que somos jóvenes, jamás veremos mucho, ni tampoco viviremos demasiado», y no hay nadie que pueda dar a esto ni la más simple explicación. Es una frase cargada con las alusiones más inexplicables a un sentido tremendo. Obliga a que recapacitemos sobre ese hombre joven, con su mirada naturalmente lanzada al futuro, que ha debido atravesar en su vida las situaciones más espantosas.

Puntos de radiación

La naturaleza única del material shakespeariano consiste en que se manifiesta en permanente movimiento, en perpetuo cambio. Las obras en sí mismas siempre parecen objetos estáticos porque uno las contempla ubicadas en un estante. Uno dice: «Ese libro está en la estantería; si salgo del cuarto, cuando regrese, por supuesto seguirá estando allí», y efectivamente sigue estando allí; por lo tanto, uno se convence de su estatismo. Pero no es estático. Hace poco leía *Tarzán* a mi hijo pequeño. De repente, Tarzán descubre por primera vez en su vida un libro, y lo que son manchas o marcas en la página y piensa que son insectos. Los mira de cerca: «¿Qué son estas pequeñas alimañas?». Vuelve las páginas y hay más insectos. Y tiene maravillosamente razón: las obras de Shakespeare, engañosamente encuadernadas, son grandes insectos dentro de los cuales hay insectos menores dentro de los cuales hay otros aún menores. Y cuando los adultos se van a dormir, comienzan a moverse.

Voy a darles un ejemplo. He trabajado en Francia en una traducción al francés de *Timón de Atenas.* El público francés en su gran mayoría no ha visto más que cuatro o cinco obras de Shakespeare. Han visto *Coriolano* y concluyen a partir de ella que Shakespeare es fascinante. Es un gran escritor-suelen decir, pero es un fascista. Y a la vez sé muy bien que cuando van a ver *Timón* se sorprenden mucho porque de repente ese mismo autor, que ya les ha demostrado cabalmente que no hay nada que le guste más que los generales, que desprecia a las masas, ha escrito ahora una obra donde los únicos honestos son los sirvientes. Así que, después de todo, el fascista resulta ser un demócrata. Y si uno pone una obra junto a la otra, o un personaje junto al otro; o un pensamiento junto al otro, es como el adivino que reparte una y otra vez las cartas del mismo mazo. A medida que las cartas van repartiéndose sobre la mesa con un nuevo orden en cada tirada, cambian los patrones, aparecen nuevas imágenes el significado, el contenido y las implicaciones están siempre en permanente movimiento.

Y esto se hace aún más evidente cuando se trabaja en una traducción. En este momento estoy trabajando con un escritor francés muy inteligente y con mucha imaginación, Jean Claude Carrière, y él constantemente se pregunta: «¿Qué quiere decir esto? ¿Qué quiere decir exactamente esta palabra?». Es una persona que sabe inglés muy bien, pero siempre apela al diccionario: ¿quiere decir esto, o esto otro? Y yo le respondo: ambas cosas. Y es así como la palabra comienza a

adquirir nuevas y nuevas dimensiones, hasta que él me dice: «Ah, ahora sí que entiendo. Éstas son *des mots rayon-nants*».[6]

Siempre me ha parecido que esto es sumamente interesante porque así es como él entendió el diferente tipo de sintaxis que estaba intentando traducir, descubriendo qué palabras de una lengua, en la cual el *mot juste,* la palabra exacta, tiene solamente un significado, pueden ser respetuosas y fieles versiones de la ambigüedad a muchos niveles del idioma original. Cuando uno trabaja con una palabra que posee estas resonancias puede comprobar cómo a partir de ella se puede trazar una línea que conduzca a un nivel de significado que involucre a una tercera palabra, o a una quinta palabra, o a una decimoquinta palabra, y se obtienen así infinitas combinaciones.

Cuando comencé a trabajar en Shakespeare creía realmente, hasta cierto punto, en la posibilidad de la existencia de la música de la palabra clásica, que cada verso tenía el sonido justo, con apenas moderadas variaciones; pero después, y a partir de mi propia experiencia directa, comprendí que eso era absoluta y totalmente erróneo. Cuanto más musical sea la forma en que uno encara a Shakespeare, que es lo mismo que decir cuanto más sensible sea uno a la música, más se hará evidente que no hay manera, salvo que uno sea un pedante incorregible, de determinar la música de una frase. Es algo que sencillamente no existe. Exactamente del mismo modo, el actor que trata de «fijar» su actuación está haciendo algo que es antivida. Así como debe mantener cierta coherencia en lo que está haciendo, porque de lo contrario su actuación sería caótica, cuando habla, cada línea de su discurso puede llevarlo a que se abra cada vez a una música enteramente nueva, y los puntos radiales de ese fenómeno se hacen circulares.

Una dialéctica del respeto

¿Debemos respetar el texto? Pienso que hay una actitud dual muy saludable: la del respeto por un lado, y la falta de respeto por el otro. Y toda la cuestión reside en la dialéctica entre ambos opuestos. Si uno se apoya en uno o en el otro extremo se pierde la posibilidad de capturar la verdad. Creo que las obras de Shakespeare no están todas escritas con el mismo grado de terminación. Algunas son más deshilvanadas, otras más concisas. A *El sueño de una noche de verano* no se me ocurriría quitarle ni una sola palabra, no cortaría ni cambiaría nada, por la pura y simple razón, muy personal, de que me parece una obra absolutamente perfecta. Si uno la trata como a algo con lo que no se juega se está mucho más cerca de percibir su gran profundidad. Para ello es bueno tener la absoluta convicción de que cada palabra está donde debe estar, que cada palabra está porque tiene que estar. La fe absoluta, la absoluta convicción que tengamos en un texto nos conducirá a descubrir su perfección.

Alan Howard actuó en dicha obra durante dos o tres años con un gran sentido de la percepción de sus significados secretos, que paulatinamente iban profundizándose en incontables niveles que incesantemente se descubrían y redescubrían, a través de las vibraciones que fluían entre

[6] «palabras radiantes.» *(N. del T.)*

Teseo y Oberón, y que corrían en todas direcciones cruzan-do la totalidad de la pieza. Y ésta alcanzaba su punto culminante cuando todo el elenco lograba su mayor nivel de sensibilidad, transformándose en algo parecido a esas esculturas construidas con rígidos alambres y cables de acero en tensión que conforman una textura visual y formal de alta complejidad; si los cables y los alambres no presentan la tensión justa no aparece el diseño formal, la imagen. De manera que, en el caso de *El sueño de una noche de verano,* aunque bien puedo imaginarme divirtiéndome mucho con cualquier versión absolutamente iconoclasta de la obra que la ponga patas arriba, también estoy seguro de que una versión así me parecería desmerecedora de sus valores, simplemente porque creo que no se le puede cambiar ni una coma sin que se pierda algo.

De todas maneras, en otras obras sí que se pueden cambiar textos o escenas enteras, pero si se hace hay que tener la plena conciencia de lo peligroso que resulta. Y además pienso que para esto realmente no hay reglas. Lo que en una línea no tiene la menor importancia, en otra es absoluta-mente decisivo. Allí es donde se debe confiar en el propio juicio, y asumir las consecuencias.

Shakespeare es un pedazo de carbón

La historia es una manera de ver las cosas, pero no precisamente la manera que más me interesa. Yo estoy interesado en el presente. Shakespeare no pertenece al pasado. Si su material tiene validez es porque tiene validez ahora mismo. Es como el carbón. Uno sabe cómo fue todo el proceso de los bosques prehistóricos, cómo desaparecieron, cómo se conformó el terreno y cómo puede ahora rastrearse la historia de su nacimiento; pero el sentido pleno, el sentido total y absoluto de un pedazo de carbón, para nosotros, empieza y termina cuando ese pedazo de carbón entra en combustión, dándonos la luz y el calor que necesitamos. Para mí, eso es Shakespeare. Shakespeare es un pedazo de carbón inerte. Se podrán escribir libros, dar conferencias sobre el origen y la procedencia del carbón, pero a mí el carbón me interesa particularmente en una tarde de frío, cuando quiero calentarme y lo pongo en la chimenea para que arda, para que termine de ser. Allí es donde libera verdaderamente sus virtudes.

Ahora vayamos un poco más lejos. Pienso que en esta época nuestro entendimiento de la percepción se halla en un proceso de cambio profundo; que estamos empezando a reconocer que la facultad de percepción que tiene el ser humano no es estática, sino que implica una constante y permanente redefinición, segundo a segundo, de todo lo que ve. Un ejemplo de ello son esos juegos visuales, esas ilusiones ópticas donde es imposible determinar qué elemento está al derecho o al revés; por ejemplo, un damero de cuadrados negros y blancos en permanente pugna por imponerse mutuamente como figura o fondo. En realidad es fácil darse cuenta de cómo actúa la mente cuando se enfrenta con algo que debe intentar reinterpretar, cómo trata de establecer cuál de los cubos es figura o fondo o cuál de ellos está al derecho y cuál al revés. La mente está constantemente tratando de rehacer un mundo coherente a partir de tales impresiones.

Para mí la totalidad de la obra de Shakespeare es como un sistema de códigos muy completo, y esos códigos, cifra por cifra, despiertan en nosotros impulsos y vibraciones que inmediatamente tratamos de hacer coherentes. Si aceptamos considerar la escritura de Shakespeare desde esta

aproximación veremos que nuestra conciencia presente es nuestra mejor ayuda. Y que esta conciencia en la cual nos sumergimos tiene, por supuesto, sus propios lugares sombríos, su propio subsuelo y su propia estratosfera. Los rincones oscuros de la obra de Shakespeare, que en un principio podrían parecernos arcaicos o remotos, pueden sin embargo despertar en nosotros, si se lo permitimos, zonas secretas. Éste es el enfoque que puede ayudarnos a descubrir el sentido que subyace detrás de las brutalidades aparentemente sin sentido de *Titus Andronicus,* por ejemplo. En *La tempestad,* o en *El sueño de una noche de verano,* la ineludible pregunta de «¿cómo ponemos en escena a las hadas y los espíritus?» no puede tener respuesta apelando a recursos estéticos, porque en el nivel más inmediato la palabra «hada» no le sugiere absolutamente nada a la mente moderna, así que no tendríamos nada a lo que vestir. Sin embargo, sumergiéndonos en la imagen «hada», paulatinamente va haciéndose claro que el mundo fantástico de las hadas es un modo de hablar en lenguaje simbólico para expresar todo aquello que es más sútil, más ligero, mas evanescente que la mente humana.. ‹‹Ligero como la meditación», dice Hamlet. El «hada» es la capacidad de trascender las leyes naturales para entrar en la danza de las partículas de energía que se mueven a increíble velocidad. ¿Cuál sería entonces la imaginería teatral capaz de posibilitar que los cuerpos humanos sugieran precisamente incorporeidad? Niñas en edad escolar envueltas en tules seguramente no.

Cierta vez, viendo junto a Sally Jacobs, la diseñadora, una función de acróbatas chinos, descubrimos la clave: un. ser humano que, por pura habilidad y destreza, demuestra gozosamente que es capaz de trascender sus limitaciones naturales para convertirse en el reflejo de la más pura energía. Todo en ello nos hablaba del «hada». A partir de entonces toda una nueva imaginería podría comenzar a fluir de la fértil creatividad de Sally.

Y esto es apenas un ejemplo. La palabra «hada» ha atravesado los lóbulos analíticos y de la conciencia histórico-cultural de nuestro cerebro, por lo que sólo puede provocar asociaciones muertas. Pero si nos detenemos a escuchar detenidamente, detrás de ella podremos percibir valores absolutamente vivos. Y si los tocamos, el carbón comenzará a arder.

La obra es el mensaje

Con frecuencia la gente me pregunta: ¿cuál es el tema de *El sueño de una noche de verano?* Hay una sola respuesta a esa pregunta, la misma que uno daría si se refiriera a una taza. La cualidad de una taza es precisamente su entidad de taza, su «tacidad». Digo esto a modo de introducción, para demostrar que si hago demasiado hincapié en los riesgos que trae consigo tratar de definir cuáles son los temas de *El sueño de una noche de verano* es porque hay demasiadas puestas en escena, demasiados intentos de interpretación visual basados en ideas preconcebidas, como si tales ideas tuvieran de alguna manera que ser ilustradas. En mi opinión, antes que nada deberíamos tratar de redescubrir la obra como entidad viviente; a partir de ello podríamos entonces analizar nuestros descubrimientos. Una vez que ya he finalizado mi trabajo con la obra, entonces puedo empezar a elaborar mis teorías. Afortunadamente, no he intentado hacerlo antes, porque la obra no me hubiera revelado sus secretos. En el centro de *El sueño de una noche de*

verano, y repetida constantemente, hallamos la palabra «amor». Todo vuelve a ella, remite a ella, hasta la estructura misma de la obra, incluso su música. La cualidad que la obra exige de sus actores es la de construir una atmósfera de amor a lo largo de toda la representación, de manera tal que esa idea abstracta -puesto que la palabra «amor» es en sí una completa abstracción- pueda hacerse palpable. La obra nos presenta diversas formas de amor que, a medida que la acción avanza, se hacen cada vez menos vagas. «Amor» comienza rápidamente a resonar casi como una escala musical y poco a poco vamos ingresando en sus diferentes modos y tonos. E1 amor es, por supuesto, un tema que nos toca a todos. Nadie, ni siquiera el individuo más endurecido, más frío, más desesperado, es insensible al amor, aun cuando pueda no saber qué es el amor. O bien ha confirmado que el amor existe por propia experiencia o bien sufre de la falta de amor, que es otra manera de saber que el amor existe. Todo el tiempo la obra toca eso que a todos nos concierne. Pero como esto es teatro debe haber conflictos, de manera que esta obra sobre el amor es también una obra sobre lo opuesto al amor, sobre el amor y la fuerza que se le opone. Se nos conduce a darnos cuenta de que el amor, la libertad y la imaginación están íntimamente relacionados. En el mismo comienzo de la obra, por ejemplo, el padre, en un largo discurso, trata de entorpecer el amor de su hija, y lo que nos sorprende es que ese personaje aparentemente secundario tenga un parlamento tan extenso; hasta que descubrimos la verdadera importancia de sus palabras. Lo que dice no sólo es reflejo de la brecha generacional (un padre que se opone al amor de su hija porque la quiere para otro), sino que también explica el porqué de sus suspicacias hacia el joven de quien su hija se ha enamorado. Lo describe como un individuo afecto a la fantasía que se deja llevar demasiado por la imaginación; lo cual, a los ojos del padre, es un pecado imperdonable. A partir de este comienzo, lo que veremos, como sucede en todo Shakespeare, es una confrontación. Aquí, es la confrontación entre el amor y las cualidades que se le oponen, entre la fantasía y el rígido sentido común atrapados en una serie infinita de espejos. Y como también es habitual en él

Shakespeare hace confusos los temas y los elementos. Si le preguntamos a alguien qué piensa del punto de vista de padre podrá decir, por ejemplo, que «el padre está equivocado porque se opone a la libertad de la imaginación», actitud ésta bastante generalizada hoy en día.

Del mismo modo, para la mayoría de los espectadores actuales, el padre de la chica aparece como la clásica figura paterna que no es capaz de entender a los jóvenes ni sus fantasías. Pero más adelante, y para nuestra sorpresa, descubrimos que el padre tenía razón, porque el mundo imaginativo en el cual mora este amante lo empuja a comportarse de un modo bastante desagradable frente a la misma hija: apenas una gota de cierto líquido cae sobre sus ojos para actuar como una droga capaz de liberar las tendencias naturales y que él no solo la trata con desaire sino que su amor se transforma en un violento odio. Emplea palabras que parecen salidas de *Medida por medida,* acusando a la muchacha con esa vehemencia que en la Edad Media llevaba a que la gen te fuera quemada viva. Sin embargo, al final de la pieza, otra vez volvemos a estar del lado del Duque, quien rechaza al padre en nombre del amor. Sobre el joven se ha operado una transformación.



El sueño de una noche de verano

De manera que este juego de amor es contemplado por nosotros en un contexto psicológico y metafísico. Escuchamos la aseveración de Titania, que afirma que la oposición entre ella y Oberón es fundamental, primordial. Sin embargo, los actos de Oberón se contradicen con esto, porque él también percibe que incluso en esa oposición que los enfrenta existe la posibilidad de una reconciliación.

La pieza cubre un espectro extraordinariamente amplio de fuerzas y sentimientos universales inscritos en un mundo mítico que súbitamente cambia hacia el final y se transforma en la alta sociedad. Volvemos a encontrarnos, otra vez, en el mismo palacio real: y el mismo Shakespeare que pocas páginas atrás nos ha ofrecido una escena de pura fantasía entre Titania y Oberón, frente a la cual quedarían como totalmente prosaicas preguntas tales como «¿dónde vive Oberón?›› o «al describir a la reina Titania como lo hace, ¿Shakespeare quiere expresar sus ideas políticas?», ahora nos coloca en un contexto social definitivamente preciso. Nos hallamos en el punto de encuentro de dos mundos, el mundo del trabajo y el mundo de la corte, el mundo de la opulencia y la elegancia, de la presunta sensibilidad, el mundo de aquellos que han gozado del tiempo libre

suficiente como para cultivar su refinamiento y que ahora nos son mostrados como insensibles y hasta desagradables en su actitud de superioridad frente a los pobres.

Al comienzo de la escena de la corte vemos a nuestros héroes de antes que se han pasado toda la obra enredados en la cuestión del amor y que, a no dudarlo, serían capaces de brindar varias charlas académicas sobre el tema sumergidos súbitamente en un contexto que evidentemente nada tiene que ver con el amor (con su propio amor, ya que todos sus problemas se han resuelto). Ahora los vemos en el contexto de la relación con sus iguales y con otra clase social, y están perdidos. No son capaces de entender que aquí también el desprecio aniquila el amor.

Comprobamos entonces con cuánta perfección Shakespeare lo ha planteado todo. La Atenas de *El sueño de una noche de verano* recuerda la Atenas de los sesenta: los trabajadores, tal como lo dejan establecido en la primera escena, tienen mucho temor de las autoridades; si cometen un error, por pequeño que sea, son ahorcados, y en esto no hay nada cómico. De hecho se arriesgan a que los cuelguen apenas abandonan el anonimato. Al mismo tiempo, se sienten irresistiblemente atraídos por la zanahoria de «seis peniques al día» que les permitiría escapar de la miseria. Sin embargo, su verdadera motivación no es la gloria ni la aventura ni la riqueza (esto está muy claro y debería servir de guía para aquellos actores que deban interpretar la escena). Esos hombres simples que nunca en su vida han hecho otro trabajo aparte del realizado con sus propias manos otorgan al uso de la imaginación exactamente la misma cualidad amorosa que tradicionalmente subyace en la relación de un artesano con sus herramientas. Y esto es lo que otorga a estas escenas su fuerza y al mismo tiempo su gran cualidad cómica. Los esfuerzos de estos artesanos son en cierto sentido grotescos, porque llevan la torpeza hasta el límite, pero al mismo tiempo en otro nivel se dedican a su trabajo con tanto amor que el significado de sus toscos esfuerzos cambia explícitamente ante nuestros ojos.

Los espectadores pueden muy fácilmente adoptar la misma actitud que los cortesanos: considerar todo eso como simplemente ridículo; reír con la complacencia de quienes muy confiadamente se burlan del esfuerzo ajeno. Sin embargo, se invita al espectador a dar un paso atrás: se le lleva a que sienta que no puede simplemente identificarse con la corte, con gente que resulta tan pomposa y tan desconsiderada. Poco a poco vamos viendo que los artesanos, que se comportan sin demasiada capacidad de comprensión pero que encaran su nuevo oficio con amor, están descubriendo el teatro; un mundo que para ellos es imaginario, hacia el cual sienten instintivamente un profundo respeto. De hecho, la escena de los «artesanos» suele malinterpretarse con frecuencia porque los actores olvidan mirar el teatro con ojos inocentes; adoptan la mirada profesional de actor, de la buena o mala actuación, y al hacerlo degradan el misterio y el sentido mágico que experimentan estos aficionados, capaces de rozar con la punta de los dedos un mundo extraordinario, un mundo que trasciende su experiencia cotidiana y que los maravilla.

Esto se ve con absoluta claridad en el papel del chico que hace de chica, Tisbe. A primera vista, ese rústico muchacho es irremediablemente absurdo, pero gradualmente y por el amor que siente por lo que hace descubrimos qué más hay en él. En nuestra puesta en escena, el actor que interpreta ese papel trabaja de fontanero y hace muy poco que ha comenzado a actuar. Él entiende todas las implicaciones qué significa experimentar este amor sin nombre y sin forma. Este muchacho, novato en el teatro, interpreta el papel de alguien también novato en el teatro. Gracias a su convicción y a su identificación descubrimos que estos rústicos artesanos, sin que lo sepan, nos están dado una lección-o quizá sea más apropiado decir que a través de ellos se nos está

dando una lección. Estos artesanos son capaces de establecer la conexión entre el amor a su oficio y el amor por una tarea completamente diferente, mientras los cortesanos no son capaces de establecer un vínculo entre el amor del que hablan tan bien con su simple papel de espectadores.

Sin embargo, poco a poco los cortesanos van involucrándose y hasta se ven tocados por la obra dentro de la obra, y si uno sigue atentamente lo que dice el texto en ese momento, se percibe que, por un instante, la situación se ha transformado totalmente. Una de las imágenes centrales de la pieza es un muro que, en un determinado momento, desaparece. Su desaparición, que notamos porque Bottom nos la hace notar, es la consecuencia de un acto de amor. Shakespeare nos muestra cómo el amor puede desbordar una situación y ejercer una acción de fuerza transformadora.

El sueño de una noche de verano roza someramente la cuestión fundamental de las transformaciones que pueden ocurrir si se logra comprender mejor ciertas cosas. Requiere de nosotros que reflexionemos sobre la naturaleza del amor. Todos los paisajes del amor se ponen de relieve, y se nos brinda un muy particular contexto social mediante el cual pueden medirse las demás situaciones. Gracias a la sutileza de su lenguaje la pieza logra quebrar toda clase de barreras.

De ahí que no sea una obra que provoque resistencias, ni cree perturbaciones en el sentido habitual de la palabra. Dos políticos rivales podrían sentarse juntos a presenciar una representación de *El sueño de una noche de verano* y al cabo de la misma ambos podrían salir pensando que la obra coincide exactamente con sus puntos de vista. Pero si ambos fueran capaces de prestar atención de una manera más correcta y sensible no podrían dejar de darse cuenta de que el mundo que se les ha mostrado es idéntico al suyo, más y más teñido de contradicciones y, al igual que el suya, a la espera de esa misteriosa fuerza, el amor, sin la cual la armonía jamás volverá a reinar.

5

El mundo como un abrelatas

El Centro Internacional

En 1970 me mudé a París. No fue una decisión repentina en 1968 había participado en un taller teatral -Jean-Louis Barrault me había invitado a formar parte del Théâtre des Nations- que sirvió para que por primera vez supiera cómo es trabajar con actores de culturas totalmente diferentes a la mía. Pero por lo menos veinte años antes ya había podido conocer a una persona notable, Micheline Rozan. No había rama del teatro en la que ella no hubiera trabajado, había producido sus propios espectáculos, y en seguida supimos que nos entenderíamos a la perfección incluso sin necesidad de hablar.

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

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

Para empezar, lo que necesitábamos eran fondos, un espacio y gente. El dinero se obtuvo de la generosidad de las fundaciones internacionales; nuestros primeros patrocinadores fueron la Fundación Ford y la Fundación Anderson de Estados Unidos, la Fundación Gulbenkian de Europa y el Festival Shiraz de Irán. El espacio fue una galería de tapies prestada por el gobierno francés, y la gente, actores provenientes de todas las partes del mundo. El Centro se constituía como el punto donde podían converger las más diversas culturas, y también era un centro nómada, porque llevaba a su heterogéneo elenco a emprender largos viajes para llegar a los pueblos a los que nunca había llegado ningún grupo de gira. Habíamos resuelto que nuestro primer principio sería el de producir cultura, cultura en el sentido de transformar la leche en yogur; intentábamos conformar un núcleo de actores que oportunamente pudiera servir de fermento para cualquier otro agrupamiento más amplio con el cual eventualmente trabajar. Del mismo modo, esperábamos que las especiales condiciones de privilegio que estábamos preparando para un pequeño grupo pudieran servir para contener el caudal de la gran corriente del teatro.

Cuando comenzamos a trabajar con nuestro grupo internacional, todos los que no participaban en él pero estaban interesados en nuestra tarea pensaron que intentábamos una síntesis, que cada miembro iba a desplegar sus trucos y que nos limitaríamos a llevar a cabo un intercambio de técnicas. Esto de ninguna manera era así. No había posibilidad alguna de síntesis basada en el intercambio técnico, aunque hubiéramos querido que la hubiera. Quizás hacer que los actores sean más hábiles y dotados sea el objetivo de una escuela de virtuosismo, pero nunca podrá serlo de un centro de investigación.

Buscamos aquello que otorga vida a una determinada forma de la cultura. No estudiar la cultura en sí misma, sino lo que está detrás de ella. Para ello, el actor debe dar un paso atrás, apartarse de su propia cultura y sobre todo de sus estereotipos. La vida constantemente tiende a etiquetarnos: el más inteligente y dúctil de los africanos es siempre un africano cada japonés no es más que un japonés, y este fenómeno también se verifica dentro de un grupo, donde la honesta admiración por parte del resto de sus colegas puede llegar a hacer que cualquiera de los miembros se embarque en una constante repetición de sus trucos y recursos más superficiales.

Nuestra primera tarea fue la de intentar terminar con los estereotipos, sin que esto significara reducir a todo el mundo a un neutral anonimato. Despojado de sus manierismos étnicos, un japonés es más japonés, el africano más africano y se llega a un punto en el cual las formas de expresión y comportamiento son totalmente impredecibles. Surge una situación enteramente nueva que permite que las gentes de los más diversos orígenes participen de una creación conjunta y eso que crean adquiera un color enteramente propio. No es muy distinto a lo que

sucede con una pieza de música orquestal, donde cada sonido mantiene su identidad mientras se mezcla con otros, conformando un nuevo evento global.

Si eventualmente logramos esto es porque en el microcosmos de nuestro pequeño grupo existe, en un nivel muy profundo, una posibilidad de contacto cierta. Se hace efectivamente posible que gente que no tiene lenguaje ni referencias comunes, ni chistes ni desgracias compartidas pueda establecer entre sí un contacto verdadero a través de lo que podría describirse como intuición telepática. Pero en todo momento nuestro trabajo también nos demuestra que tal objetivo podrá lograrse sólo si se cumple con ciertas y determinadas condiciones: si existe la suficiente concentración, la suficiente sinceridad y creatividad. Si este microcosmos es capaz de ejercer la creatividad colectiva, entonces el objeto que produzcan podrá ser recibido de manera similar por otra gente. Nuestro objetivo es conseguir en el teatro algo que «toque» a la gente como la toca la música.

Para lograr establecer una relación con su público, un grupo internacional debe constituirse como un pequeño mundo, no compuesto por gente que se entienda mutuamente con facilidad sino basado en el contraste y la diversidad, una diversidad que sea espejo del público.

Cuando comencé a constituir el grupo internacional traté de recuperar ese principio básico que siempre estuvo detrás de cualquier formación de una compañía de actores: si se trata de que sea un espejo del mundo deberá estar compuesta por los más variados elementos. Tomemos el ejemplo de la comedia romana, de las compañías que interpretaban a Plauto y de infinidad de compañías que existieron a lo largo de cientos de años: siempre había un viejo, una joven muy hermosa, una mujer fea, un esbelto muchacho, un personaje tosco (una suerte de Falstaff), un miserable, un bufón incorregible, etc. Y este espectro, esta conjunción de colores, era el reflejo de una determinada sociedad. En nuestra sociedad de hoy día la diferencia de tipologías no es tan marcada; no hay más que mirar las caras en el metro o en un bar y compararlas con los personajes de los grabados de Goya de Hogarth para corroborarlo. Hoy en día las condiciones de vida urbana han sepultado las diferencian tipológicas extremas bajo una apariencia exterior más blanda, de manera que los conflictos, los antagonismos, los roces, se ven cada vez más y más conciliados. Este ablandamiento de nuestro mundo exterior es sumamente pernicioso para el teatro. Con mucha frecuencia se forman grupos de teatro que reconocen como su fundamento el acuerdo mutuo y no la búsqueda del conflicto. A mí me parece que, por el contrario, el hecho de fundar un grupo internacional nos da la oportunidad de descubrir de un modo enteramente novedoso la fuerza de las diferencias entre la gente y lo saludables que dichas diferencias son.

Por supuesto siempre nos preguntan: «¿Qué es exactamente lo que hacéis?». A lo que hacemos lo denominamos «investigación». Estamos tratando de descubrir algo, de descubrirlo a través de aquello que podamos hacer, para que otra gente tome parte en ello. Esto exige una larga, muy larga preparación de ese instrumento que nosotros somos. Y la pregunta siempre es: ¿somos un buen instrumento? Para saberlo, primero tendríamos que saber para qué serviría ese instrumento.

El propósito consiste en ser instrumentos para transmitir verdades que de otro modo quedarían en la oscuridad. Estas verdades pueden surgir de fuentes muy recónditas en nosotros mismos o extremadamente ajenas a nosotros. Toda preparación que llevamos a cabo es apenas una parte de la preparación total. El cuerpo debe estar listo y alerta, pero eso no será todo. La voz deberá surgir clara y libre. Al igual que las emociones. La inteligencia deberá ser rápida. Y todo ello tiene que prepararse. Existen ciertos sentimientos simples que pueden brotar muy fácilmente y otros más complejos que surgen sólo apelando a grandes esfuerzos. Pero en cualquier caso esa vida que

buscamos significa romper con una serie de hábitos. Un hábito del habla, quizás un hábito constituido por un lenguaje entero. Una mezcla de gente muy diversa, llena de hábitos y sin siquiera un lenguaje común que se une para trabajar.

Este es nuestro punto de partida...

Estructuras de sonido

El tema del primer año de trabajo del Centro Internacional del Teatro iba a ser el estudio de las estructuras de sonido. Nos proponíamos descubrir de una manera más global qué es lo que constituye la expresión viviente. Para ello teníamos que trabajar al margen de los sistemas básicos de comunicación que se emplean habitualmente en el teatro; debíamos dejar a un lado los principios de comunicación basados en palabras compartidas, en signos compartidos, en referencias compartidas, en lenguajes compartidos, hasta en dialectos compartidos, basados en el imaginario común, cultural o subcultural. Aceptábamos la validez de estos sistemas lingüísticos, tan efectivos, pero no obstante nos apartábamos de ellos del mismo modo en que en determinados campos se emplean filtros para la eliminación de ciertos rayos, para que sea posible distinguir con claridad otros. En nuestro caso, lo que se desechó fue un modelo de interpretación cerebral, tanto del actor como del espectador, de manera tal que otra forma de comprensión tomara su lugar.

Por ejemplo se les daba a los actores un pasaje en griego antiguo. El texto no estaba dividido en versos, ni siquiera estaba separado palabra por palabra; era simplemente una extensa sucesión de letras, como si se tratara de uno de los primeros manuscritos. El actor debía enfrentarse a algo así: ELELEUELELEUUPOMAUSFAKELOSKAIFREENOPLEGEIS...

Se le pedía que tuviera frente a esto la actitud de un arqueólogo, como quien tropieza con un objeto desconocido que sobresale semienterrado en la arena. El arqueólogo apelaría a una cierta ciencia; el actor, a otra; pero cualquiera de los dos emplearía sus conocimientos como una suerte de instrumento detector y decodificador. El verdadero instrumento científico que posee el actor es una facultad emocional, desordenadamente desarrollada, con la cual aprenderá a percibir ciertas verdades, a discriminar entre lo que es verdadero y lo que es falso. Fue ésta la aptitud que el actor aportó a la obra, paladeando con la punta de la lengua las letras griegas, percibiéndolas con su sensibilidad. Gradualmente los ritmos ocultos en el fluir de las letras comienzan a revelársele; gradualmente, las mareas ocultas de la emoción emergen a borbotones y dan forma a las frases, hasta que el actor se sorprende a sí mismo, a través de ellas, dueño de una emoción y una convicción cada vez más fuertes. Eventualmente, cada actor descubría que era posible trabajar con las palabras dándoles un significado mucho más rico y profundo que lo que hubiera podido extraer de ellas de haber conocido su significado estricto. Un sentido más rico, tanto para él como para cualquier espectador u oyente. Pero, ¿de qué sentido se trataba? ¿De qué significado? ¿De aquel dado por el actor? No exactamente; porque el sentido cambiaba cada vez que esas palabras eran pronunciadas. Y aun así siempre era la cualidad del texto lo que nutría a los actores. La verdad en el teatro es una verdad múltiple, conjunta, conformada por todos los elementos que están presentes en determinado momento, si es que se produce una cierta y determinada combustión.

Cuando Ted Hughes vino a París por primera vez para participar en una sesión de nuestro trabajo, improvisamos para él a partir de sílabas sueltas escogidas al azar, después con una pieza de Esquilo. El, por su parte, dio comienzo en seguida a sus propios experimentos, intentando crear antes que nada raíces de lengua y posteriormente lo que describió como «grandes bloques de sonido». A partir de aquí, y hasta llegar a *Orghast,* el viaje fue largo y complejo, por supuesto. Pero al acometer la increíble tarea de inventar un lenguaje fonético, de un modo muy extraño Ted Hughes estaba practicando eso que los poetas siempre han hecho. El poeta trabaja atravesando diversos niveles semiconscientes, que abarcan, digamos, de la A. a la Z En el nivel Z la energía bulle dentro de él, pero se halla totalmente fuera del alcance de sus percepciones. En el nivel A dicha energía ya ha sido capturada, y con ella se ha dado forma a una serie de palabras escritas en un papel. Entre ambos niveles, en el rango que va de la B hasta la Y, el poeta escucha a medias, está un poco oyendo y un poco pronunciando sílabas que aparecen y desaparecen hundiéndose en los remolinos de ese movimiento interno. A veces, el poeta percibe estas protopalabras, estos preconceptos, como formas preconcebidas móviles, dinámicas, a veces como murmullos, como patrones sonoros que son como embriones de palabras, a veces como valores musicales que están a punto de hacerse reconocibles y precisos. Pero de hecho no le resultan extraños; porque convive con ellos todo el tiempo. La gran originalidad y audacia de Ted Hughes reside en que trabaja abiertamente en un área que le ha dado tanto en control y en libertad que hace que el subsecuente *Orghast* sea imposible de separarse en significado, sentido y sonido. La situación se parece bastante a la del pintor abstracto. En un principio, la pintura abstracta provocó en el mundo entero el surgimiento de agrias protestas en su contra, de aquellos convencidos de que hasta un niño o, mejor, ellos mismos pintando con la cola «lo harían mejor». Ahora la costosa diferencia que existe entre, digamos, un De Stael y la cola de un burro es sencillamente indisimulable. Nuestro trabajo nos ha revelado también la diferencia que existe entre cualquier palabra, las palabras de Ted Hughes y las palabras de Esquilo. Los principios de autoría y de escritura creativa son los mismos: lo único que varía es el nivel de expresión y el grado de concentración. Un poema escrito en palabras familiares y comunes en el nivel A puede implicar años de experiencia comprimidos en diez líneas. La escritura entre los niveles B e Y es más condensada, más densa; el principio de comprensión es llevado a su límite máximo. Ted Hughes cristaliza sus experiencias más profundas en su decisión de que la raíz silábica sea GRA y no MNO. Pero, por supuesto, que un escritor bucee en las profundidades de la experiencia personal no constituye de por sí necesariamente una virtud. Después de todo, la experiencia de cualquier individuo siempre es espantosamente incompleta.

Todo un mundo propio puede revelarse a través de la poesía, pero el drama requiere algo bastante diferente. El teatro intenta reflejar el mundo real, y el teatro que se pretenda capaz de provocar alguna consecuencia debe reflejar mucho más que el mundo de un individuo, con todo lo fascinantes que puedan resultar las obsesiones de éste. El autor debe ser fiel a sí mismo, y al mismo tiempo saber que debe crear materiales que reflejen mucho más que a él mismo. Frente a esta contradicción casi Zen sería bastante sorprendente que todo aquel que decidiera atravesarla saliera indemne; no hay nadie todavía que haya logrado someter a Shakespeare a su propio punto de vista; la naturaleza abierta de su escritura es la medida exacta de su genio.

Con plena conciencia de este dilema, Ted Hughes incluye en *Orghast* (la pieza) elementos del griego antiguo y del Avesta junto a un material temático necesariamente antagónico, para extender el espectro *Orghast* (el lenguaje) más allá de los límites íntimos, privados y personales,

Al conocer el Avesta gracias a un notable erudito persa, Mahin Tojadod, que ha investigado exhaustivamente la naturaleza de su sonido, comprendimos que estábamos cerca del eje central de nuestros estudios. El Avesta surgió hace alrededor de doscientos años, exclusivamente como lenguaje ceremonial. Era un lenguaje para ser empleado de una manera muy precisa, en rituales cuyo sentido era considerado sagrado. Las letras del Avesta llevan consigo precisas indicaciones acerca de cómo han de emitirse todos y cada uno de los sonidos en particular. Cuando se siguen estas indicaciones comienza a surgir el verdadero y más profundo sentido. En el Avesta nunca hay separación alguna entre sonido y contenido. Cuando uno escucha el Avesta, nunca quiere saber «qué significa» lo que ha oído. De hecha, las traducciones han contribuido mucho a que uno se pierda en el mundo descolorido y desabrido de los clichés religiosos. Pero al hablarlo, el Avesta aparece cargado de sentido y es plenamente significativo, directamente en relación con la cualidad especial del mismo acto de hablarlo. El Avesta nos demostró que aquello que buscábamos podía ser hallado, pero que a la vez debía afrontarse con muchísima precaución. Que no podía copiarse, que no podía ser reformulado. Que sólo cabía explorarlo; y la exploración iluminó las preguntas con las que habíamos convivido a lo largo de todo el año. Hicimos figurar esas preguntas en el programa de *Orghast* y lo mejor que puedo hacer es reproducirlas aquí:

¿Cuál es la relación entre el teatro verbal y el no-verbal? ¿Qué sucede cuando el gesto y el sonido se vuelven palabra? ¿Cuál es el lugar exacto de la palabra en la expresión teatral? ¿Es vibración? ¿Es concepto? ¿Es música? ¿Hay alguna revelación oculta en la estructura sonora de ciertos lenguajes antiguos?

La vida en una forma más concentrada

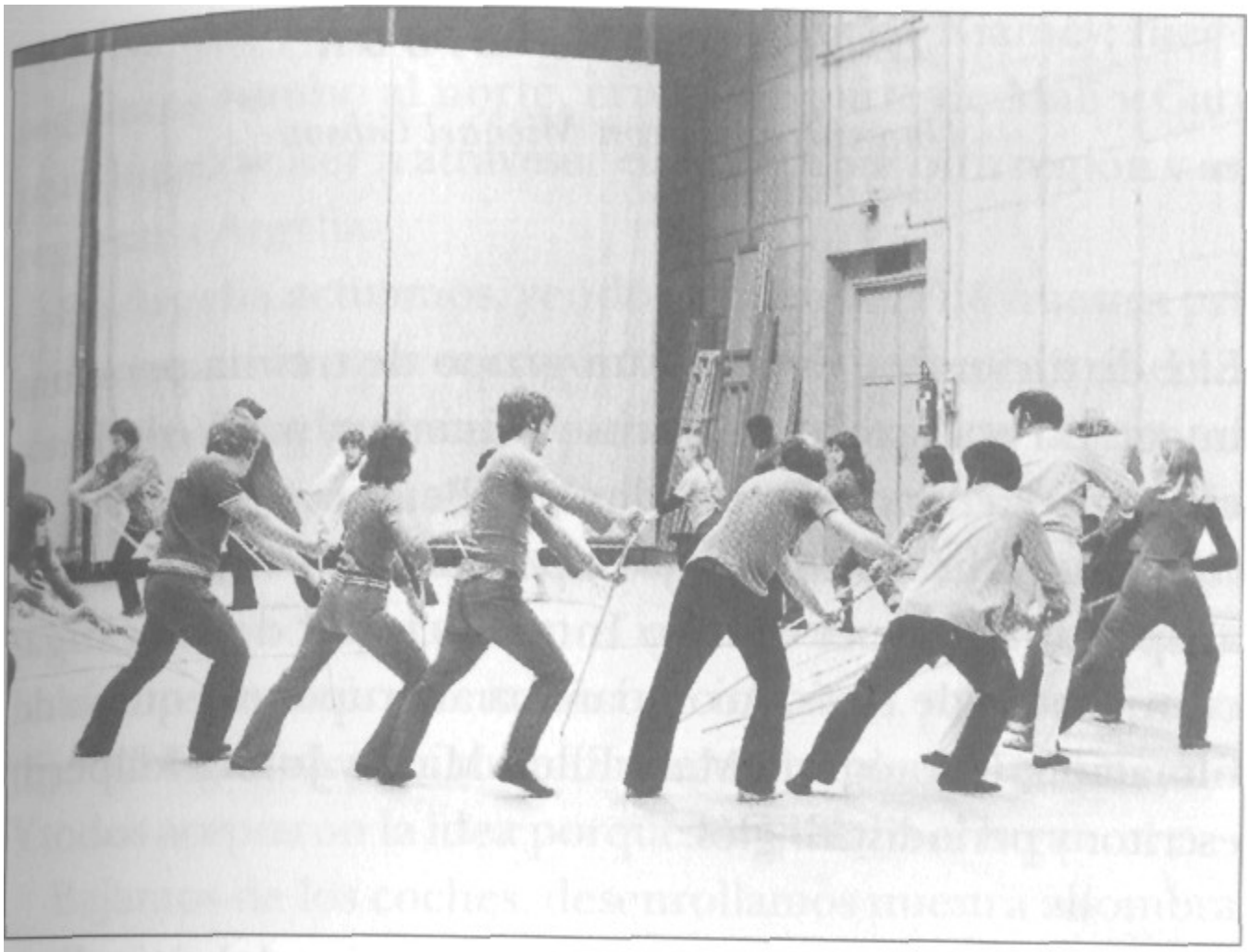
Durante siglos, la fuerza motivadora tanto del teatro clásico como del teatro comercial ha sido la de provocar efectos en el público. La reacción que ha opuesto a ello en nuestros días el teatro experimental ha caído en el extremo contrario. Para que la maquinaria teatral funcione adecuadamente es menester que su relación con el espectador conforme una suerte de lazo que mantenga juntas todas sus partes. Y no se trata meramente de conseguir la risa o el aplauso fácil. A menudo, tanto los actores como los directores suelen caer en el equívoco de pensar que el público es el enemigo, una especie de animal peligroso y astuto; incluso los artistas más serios plantean su relación con el espectador a partir de una o dos ideas básicas: «ganarse» al público, «seducir», «dominar», «silenciar», «atrapar»... o sencillamente ignorarlo.

Para lograr una relación diferente hay que trabajar una secuencia muy prolongada de improvisaciones lejos del publico teatral, metidos en la vida misma, sin tener nada preparado, como si se tratara de un diálogo que puede empezar en cualquier punto y avanzar en cualquier dirección. En este sentido, improvisar significa que los actores se plantarán frente al 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 tal que a ese público le sea posible influir en el desarrollo de la historia durante la representación.

El actor empieza percibiendo al público de la manera más simple posible. Puede jugar con algún objeto, puede hablar; puede incluso mostrar fragmentos de relaciones humanas a través de la

música, del canto, del baile. Al hacerlo, está registrando el modo en que el público reacciona; así como en una conversación en seguida nos damos cuenta de qué es lo que le interesa a nuestro interlocutor. A medida que el actor siente que pisa un terreno y que avanza en él, toma debida cuenta de todos los pequeños signos que revelan cuál es la respuesta del público. También el público le percibe de inmediato y se sorprende gratamente al descubrir que es parte integrante del evento.

Gracias a nuestra experiencia en África, en América y en Francia hemos descubierto -actuando en poblados aislados o en áreas urbanas densamente pobladas, para minorías raciales, viejos, niños, delincuentes, discapacitados mentales, sordos y mudos- que no hay dos representaciones idénticas.



Ejercicios en Les Bouffes du Nord

Hemos aprendido que la improvisación es una técnica difícil y exacta, que requiere de los actores el despliegue de sus mejores habilidades y recursos. Exige un entrenamiento específico, gran generosidad y también un enorme sentido del humor. La verdadera improvisación, aquella

que conduce a un encuentro real con el público, sólo se verifica cuando el espectador siente que el actor le quiere y lo respeta.

Por esta razón el teatro de improvisación debe acudir allí donde la gente vive. También hemos descubierto que determinados conglomerados humanos que viven bajo una u otra forma de aislamiento, como por ejemplo los inmigrantes en Francia, quedan atónitos y se emocionan profundamente cuando el actor se acerca a ellos para actuar en los lugares que les son más familiares. Se requiere el mayor tacto y la más aguda sensibilidad para evitar dar la impresión de que se está invadiendo la intimidad. Al no haber pretensión alguna de estar ejecutando un acto de caridad, sino la certeza de que un grupo de seres humanos busca simplemente establecer contacto con otro grupo, entonces el teatro se convierte en vida; en vida en una forma más concentrada. Sin el teatro, cualquier grupo de extraños que se encuentran no llega muy lejos. Pero las energías que liberan el canto, la danza y el hecho de representar nuestros conflictos son tan enormes que en apenas una hora pueden producirse cosas increíbles, En esta época en la que todos los aspectos de la cultura sufren los más diversos desafíos, este tipo de evento, incluso a menor escala, recupera la sensación de que el teatro puede ser útil. Y hasta necesario.

El África de Brook

Una entrevista con Michael Gibson

El 1 de diciembre de 1972, un grupo de treinta personas integrado por actores, técnicos y asistentes, partió de Francia rumbo a África junto al director Peter Brook. Así se iniciaban tres meses de trabajo experimental e investigación auspiciados por el Centro Internacional de Investigación Teatral de París. Acompañaba al grupo un equipo de filmación, la fotógrafa Mary Ellen Mark y John Heilpern, escritor y periodista inglés.

GIBSON: Háble me de la situación geográfica del viaje. Después, me gustaría saber cómo fue el contacto entre ustedes y la gente que encontraron.

BROOK: Salimos de Argelia, atravesamos el Sahara hasta llegar al norte de Nigeria y allí, en Agadés, nos quedamos una semana. De allí bajamos al sur de Nigeria, a un lugar llamado Zinder, y atravesando la frontera llegamos a Kano. Después fuimos al centro de Nigeria, ajos, que está ubicada en la meseta de Benín. Desde allí atravesamos Nigeria rumbo a Ifé, donde se halla la universidad, bastante cerca de Lagoe, y enseguida llegamos a Cotonou, en Dahomey, donde vimos el mar, lo cual hizo que todos saltáramos de los Land Rovers para ir corriendo a zambullirnos, completamente vestidos, absolutamente histéricos por tener agua a nuestro alcance después de tanto tiempo.

Desde Cotonou atravesamos Dahomey para llegar a Nigeria otra vez, a la capital, que se llama Niamey; luego seguimos rumbo al norte, cruzando parte de Malí y Gao, para luego volver a atravesar el Sahara por otra región y así regresar a Argelia.

En Argelia actuamos, yendo y viniendo. Fue nuestra primera actuación, que se convertiría en el momento más emocionante de todo el viaje. Acabábamos de cruzar la primera parte del Sahara cuando de repente llegamos a un poblado muy pequeño, llamado In-Salah. Nadie estaba preparado

para recibirnos, pero fuimos igualmente. Era de mañana: había un pequeño mercado funcionando, y yo de repente dije: «¡Hagamos aquí mismo nuestra primera función, ya!». Y todos aceptaron la idea porque les gustaba el lugar.

Bajamos de los coches, desenrollamos nuestra alfombra, nos sentamos y en un abrir y cerrar de ojos teníamos público. Y fue algo muy emocionante, increíble; porque era lo absolutamente desconocido, no sabíamos qué podríamos comunicar y qué no. Después descubrimos que jamás había ocurrido algo así en ese mercado. Jamás había llegado allí ningún actor ambulante, ni mucho menos se había visto improvisación alguna, por pequeña que fuera. No existía ningún precedente. El sentimiento que predominaba entre nuestro público era el de una simple y total atención, de la entrega más absoluta, de un entendimiento instantáneo. Eso que, quizás en apenas un segundo, modifica radicalmente en el actor su noción de lo que debe ser su relación con el espectador. No hicimos mucho; apenas improvisaciones fragmentarias. La primera la realizamos con un par de zapatos, Alguien se sacó un par de botas enorme, pesado y polvoriento que había usado durante toda la travesía del desierto, y las colocó en medio del tapete. Este mero hecho ya constituyo de por sí un momento muy intenso; todos se quedaron mirando absortos esos dos objetos tan cargados con tanto significados. Y enseguida fueron sucediéndose las improvisaciones individuales con las botas, a partir de una premisa común: primero no había otra cosa que la alfombra -o sea; no había nada-, después apareció un objeto concreto. Y la aparición de ese objeto no surgía de algo pensado o preparado de antemano, más bien en ese momento era como si tanto los actores como el público vieran ese objeto por primera vez. A través de esas botas pudo lograrse una singular relación con ese público, de manera tal que lo que se generó fue compartido a través de un lenguaje común. Estábamos actuando con algo que era absolutamente real para todos, de allí que las cosas que surgieran y el uso que de ellas se hiciera se convertiría en un lenguaje inteligible.

GIBSON: ¿Se pueden describir esas improvisaciones?

BROOK: Este tipo de cosas son imposibles de transmitir en una descripción. Se trabaja con las transformaciones que las botas producen en diferentes personas cuando éstas las usan, cada una a su manera, algo que cualquiera puede sentir y reconocer enseguida.

GIBSON: ¿Tuvo algún otro contacto posterior con la gente?

BROOK: Sí. Charlamos. Hubo incluso un maestro que nos invitó a su casa, donde tomamos té con menta sentados en el suelo. Por doquier experimentábamos el mismo tipo de respuesta: la gente se mostraba complacida, alegre, interesada. Esto en sí, con todo lo halagador y cálido que pueda ser, no significaba demasiado porque, en cierto modo, ¿qué otra cosa podían hacer? Era un evento sumamente extraño para ellos. Por eso uno nunca debe dejarse seducir, porque al fin y al cabo si no se logra que la gente se interese por algo que nunca ha visto antes es porque hay algo que va absolutamente mal. Pero, a la vez, los actores aprendieron muchísimo. El actor puede detectar que vive permanentemente sumergido en una gran ansiedad, en parte debido a los condicionamientos de la sociedad occidental y en parte como consecuencia de las expectativas del público occidental: algo tiene que pasar, siempre hay que extraer algún resultado. Esto siempre genera cosas que nunca resultan estar suficientemente bien preparadas.

Pero cuando se tiene un público que está presente de manera intensa con uno, y que está *muy allí,* y para el cual no existe la sensación de urgencia («si no empiezas de una vez con algo me voy; será mejor que saques algo en limpio, y rápido, porque eso es lo que espero de ti») ya surja de uno

mismo o del prójimo, se llega entonces a un nivel de relajación completamente diferente, a partir del cual podrán surgir cosas de una manera distinta y mucho más orgánica.

GIBSON: Cuénteme algo de las principales etapas del viaje.

BROOK: El primer período, dado que apenas comenzábamos a actuar, fue para nosotros como aprender a tocar un instrumento nuevo. No teníamos absolutamente ninguna experiencia previa para guiarnos. En todo periodo inicial uno tiene que descubrir en realidad cuáles son las condiciones efectivas a partir de las que se podrá contar con un público ¿Cuál es la mejor manera de reunir público? ¿Cuál es el mejor momento del día para hacerlo? ¿Qué pasa si la gente resulta ser demasiado poca? ¿Qué pasa si son demasiados, y por cuánto tiempo se podrá continuar así? ¿Hay que continuar? ¿Se puede parar? ¿Se puede esperar?

Fue como descubrir lo libre que se puede ser. La noción exacta y real de lo que significa (incluso técnicamente hablando) tener una relación con el público, a pleno sol, en un mercado. Y la diferencia entre esto y actuar de noche (teníamos focos y un pequeño generador). Y descubrir la distancia que existe entre teoría y práctica cuando se trata de llevar la electricidad a un poblado donde nunca se ha visto una lamparilla eléctrica. ¿Termina todo esto por alienarlo a uno, por apartarlo del pueblo? Porque de repente, allí mismo, uno ya no es como ellos; ya no somos actores que salen al ruedo a hacer algo, sino, súbitamente, parte del mundo tecnocrático occidental. Me pregunto: ¿será esto cierto o no?

De hecho descubrimos que no era tan cierto como habíamos supuesto. Al principio teníamos grandes prevenciones acerca del empleo de esas luces. Temíamos que algo verdaderamente precioso pudiera arruinarse, pero enseguida comprendimos que eso era puro sentimentalismo, nada verdadero. En otro poblado al cual llegamos, instalamos las luces, pero comenzamos a actuar sin otra iluminación que la luz del día. En determinado momento llegó el crepúsculo y, como se había hecho ya demasiado oscuro, encendimos luces. Y fue un momento extraordinario, después del cual toda la atención volvió a ser acaparada por lo que estaba sucediendo, en medio de una atención aún mayor gracias ala manera en que el haz de luz recorta siempre el campo visual. Después yo ya no podía establecer diferencia alguna entre las actuaciones que habían tenido lugar a plena luz del día y las nocturnas, iluminadas por un par de lámparas. Hasta donde pude darme cuenta, no hubo por parte de los habitantes cambio alguno en su actitud con nosotros, salvo para mejor, porque las funciones nocturnas ganaban en concentración, como ocurre siempre con algo muy iluminado en medio de la noche cerrada.



En África

Con respecto a los actores, nada fue tan positivo para ellos como la quietud y el silencio del público africano. Para la mayoría de los africanos, no hacer ninguna clase de manifestación es natural. El africano no se parece en nada al individuo mediterráneo. Por supuesto que es capaz de transmitir una enorme energía, pero a la vez es dueño de una grandiosa quietud, y este tipo de atención tan inmóvil, quieta y con centrada fue lo más valioso que recibimos en nuestras actuaciones.

Descubrimos ciertas leyes numéricas: que cuando había demasiada gente, la agitación era constante; los que estaban más lejos, detrás de todo, empujaban hacia adelante en su afán por ver mejor. Y esto fue algo que nunca terminamos de solucionar. En ningún momento llegamos a descubrir la técnica necesaria para controlar la agitación de esos públicos multitudinarios. Y esto es particularmente complicado cuando se trabaja sin la palabra.

También descubrimos que habíamos preparado toda clase de fragmentos, pequeñas situaciones y extractos de material, no necesariamente para utilizarlos, pero sí para no encontrarnos de repente con que no teníamos nada preparado. Y asimismo, de inmediato comprendimos que

cuanto más nos lanzábamos a una actitud de riesgo total, preparados para cualquier cosa pero sin tener la menor idea de lo que íbamos a hacer, que cuanto más libres nos proponíamos estar, cuanto más nos apartábamos de cualquier estructura o idea previa, mejores eran los resultados que obteníamos. Las condiciones eran siempre absolutamente imprevisibles.

Alguien empezaba y todo se desarrollaba a partir del mero hecho de que esa persona se paraba y caminaba. O alguien empezaba a cantar. En realidad, asumir semejante riesgo asusta, y mucho. Pero cuanto más nos arriesgábamos, mejores resultados obteníamos. Siempre había algo que se autogeneraba y que era transformado segundo a segundo por la presencia de la gente, por el lugar, el momento del día, la luz; todo eso se reflejó en excelentes representaciones. Incluso ciertos temas que habíamos trabajado anteriormente reaparecían reubicados, bajo un nuevo orden, de un modo enteramente nuevo. Éstas eran las mejores actuaciones. Pero entonces, cuando algo había funcionado, tratábamos de repetirlo (muchas veces por pereza, cansancio o simplemente para no tener que pensar), y el resultado que obteníamos no era tan bueno. Era muy fácil que llegáramos a un punto en el que se sentía que entre nosotros y el público se alzaba una barrera, y ello era debido a que nosotros, de repente, estábamos confinados dentro de la forma. Uno está dentro de una forma que tiene sentido sólo para uno. No es que nos sorprendiéramos demasiado, pero fue radicalmente distinto tener una experiencia directa de eso; darnos cuenta en realidad de lo fácil que resulta en el teatro estar en una longitud de onda completamente diferente a la del espectador sin que nadie se dé cuenta, porque uno no ha sabido crear una relación total, completa y verdadera, a partir de cero.

Nos dimos cuenta de que, en el mejor de los casos, cada representación tenía que partir desde ese punto cero en el cual el público forma un círculo; que si uno empieza con cualquier cosa que ya contenga el más simple supuesto, empieza mal; se coloca desde el comienzo en una posición inalcanzable.

Uno debe crear este primer supuesto. Un buen ejemplo de esto es toda la cuestión de los zapatos. Después de la primera vez que lo hicimos, lo transformamos en «el *show* de los zapatos». Rápidamente comprendimos que nos estábamos saltando esa primera etapa y que en la primera representación lo bueno había sido que algunos estaban sentados en el suelo, tocando música y cantando. La primera etapa dramática fue un par de zapatos. No hacía falta tener una concepción formal del teatro. No había nada que preparar. No había que saber qué era actuar o que hay algo que se llama teatro, porque allí estaba ese primer nivel: un par de zapatos. Todos miraban atentamente porque sobre ellos pendía ya un signo de interrogación. Algo iba a pasar necesariamente. Todos miraban ese lugar en el cual alguien ya había ejecutado una acción, por lo que seguramente otra acción habría de producirse acto seguido.

Y así fue como comprendimos cuántas cosas da uno por supuestas. En algunos lugares llegamos a un punto muy interesante, que fue descubrir que ni siquiera lo ficticio, la ilusión en el sentido de una historia que se narra puede darse por garantizado. Con esto quiero decir que el actor da por hecho que si entra en el círculo y alguien le hace una zancadilla y lo hace caer, esto será visto sin lugar a dudas como la primera fase de la historia. Como ese joven actor, que se adelanta y enseguida se curva para caminar como un anciano. Éste es obviamente el primer paso para «hacer creer» que se trata de un anciano. Pero al estar en lugares donde jamás ha habido nada parecido al teatro hemos comprobado que ni siquiera ese recurso de «hacer creer» puede darse por garantizado; porque si alguien que camina erguido de repente se curva, lo más probable y

razonable es que se lo vea como a alguien que ha enfermado de repente, como alguien a quien se le ha ocurrido porque sí ejecutar extraños movimientos.

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

Era muy interesante, siempre empezando verdaderamente de cero, descubrir el punto en el que una acción se convierte en una historia y de qué manera se convierte en una historia. Cuándo la acción temática se convierte o no en un desarrollo. Hay millones de cosas que uno puede dar por sentadas sin darse cuenta; y todos éstos fueron interrogantes que se nos presentaron de una manera muy vivida y concreta en la experiencia que tuvimos.

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

GIBSON: ¿Cómo influyó el hecho de que ustedes fueran un grupo tan heterogéneo, con gente proveniente de países diferentes, provisto de equipamiento y vehículos, en el modo en que fueron recibidos?

BROOK: Las cosas son mucho más sencillas en África de lo que podría parecer a distancia. La mayoría de las cosas que todo el mundo pensaba que ocurrirían y que tanto preocupaban a muchos antes de nuestro viaje se disiparon completamente ante la realidad de la extraordinaria calidad humana que tienen los africanos. Por ejemplo, en infinidad de oportunidades, antes de partir, tuve que explicar, luchando contra una verdadera muralla de preguntas y dudas, por qué un grupo podría querer acometer una aventura semejante. Y resulta que después, cuando llegábamos a una aldea donde jamás había ocurrido nada igual e íbamos a presentarnos al jefe, valiéndonos de un intérprete que muchas veces no era más que uno de los niños de la aldea, podíamos explicarle en muy pocas palabras que

un grupo de gente proveniente de diversas partes del mundo había llegado allí para saber si era posible lograr contacto humano a través una forma particular llamada teatro sin que mediara necesariamente un lenguaje común. En todos lados esto se entendió sin necesidad de mayores explicaciones. Les parecía algo sin precedentes y sin embargo absolutamente natural. Por eso nuestra llegada no tuvo demasiadas complicaciones.

Se trataba de un evento que era siempre bienvenido, que siempre era tomado con naturalidad en sus exactos términos. Pienso además que el grupo mismo aportó su cuota de simplicidad al hacer su propia aproximación al problema en términos netamente humanos.

Nadie puede ir a ningún lado pretendiendo ser otra cosa que lo que es. Y este grupo partió con todas las ventajas que tiene este tipo de expediciones; no podía disfrazarse de grupo que llega descalzo y que vive exactamente en las mismas condiciones que la gente ante la cual va a actuar. Siempre estuvo bien claro que éste no era el caso.

Al mismo tiempo, esto no significó una barrera; no condicionó la actitud que tomamos tanto los que llegamos como la gente que estaba allí viviendo. Fue todo bastante previsible. Ver a un grupo de extranjeros, de no africanos, mejor, que llegan a una aldea africana después de haber cruzado el Sahara a pie puede llegar a ser algo bastante impresionante. Pero para los que llegábamos aceptando todo aquello como parte de nuestro modo de vida habitual, como por ejemplo los automóviles y el equipo eléctrico, todo resultó bastante similar a como lo esperábamos. Lo que más nos preocupaba eran las cámaras (yo hace tiempo que he dejado de ir con cámaras porque nunca me ha gustado esa sensación de que uno llega a un lugar nuevo para tratar de arrancarle algo a la gente con ese aparatito, siempre vejatorio). Tenía muchísimo cuidado en no dejar que las cámaras fotográficas, las de cine y las grabadoras fueran exhibidas de la manera tan desaprensiva y automatizada que es habitual entre los turistas occidentales.

Pero gradualmente uno se da cuenta de que la cámara es un instrumento bastante menos agresivo de lo que se supone si se logra ser consciente de lo que en cierto sentido es esa cámara. De hecho, más adelante, cuando comenzamos a filmar lo que estábamos haciendo, descubrimos que la cámara ya había sido aceptada como parte natural de nuestra indumentaria occidental, como los *shorts,* los pañuelos de bolsillo o los bolígrafos. Lo que la hace agresiva es cómo se usa.

También habíamos traído nuestras propias provisiones: primero porque no contábamos con información fehaciente acerca de qué tipo de alimentos podríamos conseguir, y además porque queríamos tener la libertad de poder desplazarnos a cualquier lugar. En la época en la que viajamos, en muchos de los lugares que nos tocó visitar había una terrible sequía y grandes problemas de alimentación. De manera que llevábamos con nosotros una buena reserva de comida enlatada y deshidratada. Éramos un grupo de treinta, lo cual era demasiado como para esperar que al llegar a una aldea nos alimentaran a todos, aun ofreciendo dinero a cambio.

Pero, de hecho, resultó cada vez más claro para todos que allí se podría vivir de manera muy simple. En cualquier otro viaje que emprendiéramos incluso hasta podríamos intentar vivir de los frutos de la tierra. Cuando, ya en el campamento, nos sentábamos a comer carne guisada en lata o queso deshidratado, era harto evidente que nos acomodábamos a nuestro modo de vida del mismo modo que ellos se acomodaban al suyo. Y cuando la gente de la aldea venía a nuestro campamento los invitábamos a nuestra comida. Lo exterior no intervenía. La relación tenía que establecerse -no establecerse- en términos humanos. Y cuando la representación funcionaba bien sucedía algo que sólo podía suceder de esa forma, bajo esas condiciones. En otras palabras: si treinta forasteros llegan a una aldea así como así y la recorren y se quedan mirando a los nativos, o bien se crea una situación artificial o, de lo contrarío, la situación no progresa. Pero a través de la representación era perfectamente posible que, en menos de una hora, la relación se volviera enormemente cálida, que cada vez fuera más amplia y profunda, y que progresara, porque efectivamente había sucedido algo.

Y hasta nos pagaron. Una vez, en Nigeria, nos trajeron una pequeña bolsa llena de chelines que habían recolectado. En otra oportunidad vinieron con pollos; en otra, con un chivo. Habíamos hecho algo que era como una ofrenda, lo cual creaba de inmediato un fuerte vínculo.

¿Y qué ha dejado ese vínculo? Es obvio que no se trata de llegar a una aldea, actuar durante una hora y después marcharse, tras haberle cambiado la vida a la gente. Lo que queda claro es que desde ahora hay un camino abierto para que lo transiten otros cientos de compañías. Cientos de grupos podrían, si quisieran -y a un coste real exiguo, además-, recorrer de norte a sur el continente, actuando del modo en que lo hemos hecho nosotros y recibiendo simplemente agradecimiento.

Si así fuera, seguramente se generaría algo muy dinámico, muy activo y radicalmente diferente a lo que sucede en el plano de la cultura oficial. Porque la cultura oficial es mayormente ridícula: de infinidad de países han llegado compañías de ballet, compañías de ópera -Inglaterra incluso ha enviado grupos shakespearianos-, pero ¿adónde? A las grandes ciudades. De manera tal que las funciones tenían lugar frente a un público compuesto en su gran mayoría por funcionarios oficiales y del cuerpo diplomático europeo. Y el hecho de que vayan allí es sumamente sintomático. Bajo cualquier circunstancia, no hay allí la menor posibilidad de establecer ninguna relación. Además, para que esa relación posible pudiera tener algún significado debería ser diferente a la relación típica establecida durante siglos entre los forasteros y el nativo de África. Y lo sería si se practicara a un nivel radicalmente distinto; por ejemplo, si a lo largo de un año un buen número de grupos provenientes de los más diversos países lo llevaran a cabo.

Nosotros investigamos, abrimos un camino y comprendimos que era un camino válido. Por supuesto, siempre hay problemas económicos, pero no son absolutos, porque cualquiera puede llegar a cualquier lugar del mundo si verdaderamente se lo propone. Lo único que hace falta es un grupo de actores que no tengan nada (nosotros llevábamos un

tapete para actuar sobre él, pero ni siquiera esto es imprescindible). No hay que hacer otra cosa que llegar y empezar. Cuando uno puede aceptar esto, se abren infinitas posibilidades.

Es algo de una enorme riqueza, en todos los sentidos. Uno tiene que dar y recibir: no está mostrando ni demostrando nada, no está enseñando nada, no está imitando a nadie.

Por ejemplo, el africano tiene una maravillosa capacidad para utilizar su cuerpo; su sentido del movimiento y del ritmo es famoso en todo el mundo. Pero en toda cultura ese tipo de capacidad, de enorme potencialidad, está restringida a un uso muy limitado, porque toda cultura opera con sus bailes y su música dentro de un espectro rítmico muy limitado. De tal manera, y aunque ninguno de nuestro grupo podía moverse como un africano -siempre asombra y causa gran envidia ver moverse a un africano-, los africano;, con gran generosidad, contemplaban este hecho de manera muy distinta, y expresaban lo interesante que les resultaba ver determinados movimientos que jamás habían considera-do al alcance natural de sus cuerpos. Una de las cosas que más les interesaba era ver esos movimientos tan poco familiares, o escuchar ritmos extraños para lo que era común para ellos. A veces, los ritmos extraños pueden convertirse en un gran obstáculo si uno no ha pasado por un lógico proceso de adaptación. Pero si uno se ha acercado a ellos, si uno ha sido conducido a ellos, pueden resultar de un enorme interés, porque la capacidad de percepción, tanto en lo que hace a lo sensible, a los sentimientos y a la conciencia de los medios de expresión, se habrá visto sensiblemente acrecentada. Uno descubre cosas que jamás se le hubieran ocurrido. No se trata de imitarlas directamente, pero esas cosas nos muestran algo muy diferente y muy posible, de lo cual nunca nos hemos percatado.

Esto es lo que sucedía continuamente al tomar contacto con sus ceremonias, con sus danzas, cánticos y rituales. Y a veces también ocurría lo contrario, de un modo igualmente interesante. Por ejemplo, llegábamos a producir determinados sonidos que habíamos logrado antes en nuestros ejercicios, no porque dichos sonidos formaran parte de nuestra tradición sino porque, al intentar descubrir cómo la voz humana puede vibrar de manera tal que resuene con una determinada experiencia emocional, nos sorprendíamos produciendo esos nuevos sonidos. Descubríamos que esos sonidos producidos por nuestro grupo y los sonidos generados por los africanos en algunos de sus cánticos eran los mismos.

Una vez, en Agadés, pasamos una tarde entera sentados en el interior de una choza, cantando. Cantábamos nosotros junto al grupo de africanos, y de repente nos dimos cuenta de que utilizábamos exactamente el mismo lenguaje sonoro. Ellos entendían el nuestro y nosotros el de ellos. Era algo absolutamente electrizante; al margen de todo lo diferentes, que pudieran ser los cánticos, de repente llegamos todos a un terreno común.

Otra experiencia de índole semejante sucedió una noche en la que habíamos acampado en un bosque. Creíamos que no había nadie más que nosotros a varias millas a la redon-da, pero, como de costumbre, de la nada aparecieron varios niños y comenzaron a

hacernos señas. Nosotros estábamos sentados improvisando canciones, y los niños nos pidieron que bajáramos hasta su aldea, a un par de millas de distancia, porque allí iban a celebrarse ciertos cánticos y danzas esa misma noche, y a todos les alegraría mucho nuestra asistencia.

De manera que bajamos atravesando el bosque; llegamos a la aldea y efectivamente corroboramos que tenía lugar allí una verdadera ceremonia. Alguien acababa de morir; era una ceremonia funeraria. Nos dieron una muy cálida bienvenida y enseguida nos sentamos bajo los árboles, en total oscuridad, contemplando esas sombras que se movían bailando y cantando. Al cabo de un par de horas, de repente nos dijeron: «Los niños dicen que ustedes también hace esto. Ahora, canten para nosotros».

De modo que improvisamos una canción para ellos. Y quizás éste fuera uno de los mejores trabajos de todo el viaje.

Porque la canción que produjimos en esa ocasión resultó ser tan extraordinariamente emotiva, precisa e intensa que provocó una verdadera comunión entre los aldeanos y nosotros. Es imposible saber qué la produjo, dado que fue consecuencia en igual medida del peculiar trabajo grupal que habíamos llevado a cabo y de las condiciones de ese determinado momento, que también ejercieron una profunda influencia: el lugar, la noche, todo lo que sentíamos por esa gente, la presencia de la muerte; en realidad estábamos haciendo algo para entregárselo a ellos en pago por todo lo que nos habían ofrecido.

Fue una canción muy notable y, como todo hecho teatral, algo que una vez producido se ha ido para siempre. En el teatro lo que se crea no queda en un museo o en una tienda, sino en el instante. Lo que allí sucedió fue una instancia más de ese teatro. Usted se preguntará: pero, ¿qué dejaron? Yo creo que la pregunta es: ¿qué compartimos?

GIBSON: ¿Cuáles fueron entonces los motivos que lo llevaron a emprender este viaje por África?

BROOK: Para responder a esa pregunta hay que remontarse a las motivaciones que están detrás de la creación del Centro Internacional de Investigación Teatral de París, y esto a su vez nos lleva a los motivos por los cuales uno hace teatro, en primer lugar.

La razón por la cual fundamos el Centro fue la de comenzar a trabajar sin contexto. Mi trabajo y el trabajo con el que permanentemente he estado en contacto han estado siempre inscritos en un contexto. Un contexto que puede ser geográfico, cultural o lingüístico, pero que siempre implíca que se trabaja dentro de un sistema. El teatro que trabaja dentro de un sistema ejerce su poder comunicacional dentro de un sistema de referencias, precisamente. El más amplio de estos sistemas es el lenguaje, en el sentido más general de la palabra. Una conversación en inglés resultará incomprensible para todo aquel cuyo oído esté habituado a escuchar solamente hablar, digamos, en finlandés. Ésta es la barrera, el obstáculo principal. Y dentro mismo del inglés hay formas subsidiarias de lenguaje: el lenguaje estándar, el argot, y también ese tipo de referencias locales que

pertenecen casi exclusivamente al grupo cerrado de gente que comparte una experiencia común con los actores. Toda experiencia común, en mayor o menor medida, se apoya en algo no universal.

Y esto no hace referencia sólo al lenguaje, sino a toda manifestación que tenga un significado relativo, creado por determinados modos de comunicación. Al mismo tiempo, tras haber trabajado en Shakespeare, uno ha podido comprobar el fenómeno opuesto: muchas de las representaciones más exitosas generadas por los trabajos con los que he estado en contacto han tenido lugar, paradójicamente, allí donde la gente entendía menos el lenguaje. Lo cual plantea una cuestión singular. Obviamente no significa desconocer el grandioso y tremendo poder y riqueza del lenguaje, pero sí sugiere cuántas otras señales se emiten y se perciben simultáneamente y en determinadas circunstancias; la representación se siente más intensamente si sólo surge apenas una parte de todas esas señales.

Escribí *El espacio vacio* a partir de la experiencia de montar *El Rey Lear* en Europa del Este y en América, y para narrar cómo en Europa del Este la gente que no entendía el idioma percibía mucho más que la gente de Filadelfia, que teóricamente sí que lo entendía, pero que no estaba conectada en la longitud de onda de la pieza. Entonces, a partir de todo este tipo de observaciones y experiencias paradójicas y del descubrimiento fundamental de que no hay un teatro completo en ningún lugar del mundo sino sólo fragmentos de teatro, nos decidimos a investigar las condiciones a través de las que el teatro podría hablar directamente, sin rodeos. En qué condiciones es posible, a partir de lo que se genera en la experiencia teatral, que lo que se origina en el grupo de actores sea recibido y compartido por el público sin la ayuda ni el estorbo de las marcas y signos culturales compartidos.

Todo nuestro trabajo ha girado siempre alrededor de este problema de una y otra manera. Cuando fuimos a África no íbamos con la idea de que hallaríamos algo que copiar. Fuimos a África porque en el teatro el espectador es un elemento de gran poder y altamente creativo en un nivel absolutamente primordial, como el actor. El hecho de que el público participe de la manera que ahora se ha vuelto habitual, demostrando que participa porque se mueve o quedándose totalmente inmóvil, o que participa simplemente quedándose sentado, no tiene sino una importancia secundaria. Lo que sí es de enorme importancia es el hecho de que el fenómeno teatral sólo existe cuando el encuentro químico de lo que ha sido preparado por un grupo de gente, incompleto por definición, se relaciona con otro grupo, con un círculo más global que está formado por la gente que está allí, por los espectadores. Cuando dicha fusión tiene lugar, entonces sí que puede hablarse de hecho teatral. Cuando dicha fusión no se produce, entonces no hay nada.

Y esta combustión, este proceso químico depende, en gran medida, de ciertos elementos que aporta el público.

De manera que detengámonos un momento en lo que significa el público en el teatro occidental.

La actitud básica de la gente del teatro, de quien sea que esté relacionado con él, respecto al público es recelosa. Es muy difícil que se establezca en ese sentido una relación basada en la confianza, y mucho menos en el amor, con el público. Por otra parte, el teatro perdería todo su sentido si se seleccionara al público, si se escogiera selectivamente a los espectadores; como si cada espectador tuviera que exhibir un pasaporte moral a la entrada del teatro para que se le permitiera ingresar en la sala. Es difícil imaginar algo peor. Buena parte del esplendor del teatro, al menos del teatro posible, reside en que cualquiera puede entrar. Siempre se trata de que hay una mezcla desconocida de la más diversa gente, que se reúne en torno al evento. Nunca se sabe quién va a estar allí, y en el momento en que se inicia el evento todos son bienvenidos. De manera que, en realidad, en el momento de la representación el actor se halla en una relación ambigua con el público. Por una parte lo necesita, quiere que ese público esté allí, y por otra desconfía de él, siente que le es básicamente hostil. El espectador acude cargado de elementos de juicio que provocan que el trabajo del actor se convierta, en parte, en una pelea por dominar precisamente al espectador. El ejemplo más acabado de esto lo aporta el teatro francés, donde se ha acuñado la expresión *se défendre.* La relación del actor con el espectador es vista como una permanente defensa del actor frente a la hostilidad del público, que se asume como algo que terminará por aniquilar al actor, a menos que él, con las armas de su actuación, de su talento, de su papel, se coloque en la posición de poder defenderse gloriosamente.

En nuestro teatro, una parte importante del trabajo consistirá, decididamente, en una tarea de ablandamiento, en un verdadero trabajo sobre el espectador para lograr colocarlo en un estado de apertura, de buena disposición. Y quizá parte del trabajo de producción -entendido en todas sus formas, incluso las más crudas- consista en la preparación del público, a partir de cero o de «subcero», incluso a partir de la más frontal hostilidad, de la frialdad activa (que es lo que suele suceder la noche del estreno), algo activamente en contra del evento y que proviene de muchos sectores. Salir triunfante de esta lucha y preparar al público para llevarlo, paso a paso, al punto en el cual el evento pueda efectivamente tener lugar forma parte de las técnicas de producción.

Pero lo que nosotros estamos buscando es algo infinitamente más frágil. La razón por la cual uno trabaja mucho a puerta cerrada, la razón por la cual uno se restringe a trabajar con un reducido número de personas, o a veces con Públicos muy escasos, es que uno está intentando algo que, dado que significa ir un poco más allá por primera vez, es mucho más frágil.

Y en este punto cualquier grupo experimental seguramente habrá creído descubrir algo que, para mí, es una deducción peligrosa y básicamente nefasta: que hay cosas que se pueden hacer con un grupo de actores a puerta cerrada que son mucho mejores cuando uno está así, aislado y sin compromisos, que frente a la presencia del público.

Éste es un descubrimiento enormemente destructivo y enfermizo para todo aquel grupo de actores que lo experimente, porque a partir del mismo puede extraerse, una vez más, cierta noción que de hecho ha dado origen a uno de los peores fenómenos de la década; esto es, que haya grupos que concluyan lógicamente que toda la idea de que el teatro es «para el otro», para el prójimo, es una idea básicamente falsa. Que es más sincero conformar un mundo cerrado donde se emplearán las formas teatrales, las improvisaciones, etc., en ejercicios destinados a uno mismo. Y cuando se permita que el público los presencie, se hará francamente con desdén, sin cumplidos ni ceremonias, como si se tratara de gente a la que se le otorga el privilegio de entrar a observar a otra gente que no hará ningún esfuerzo por integrarlos apenas el mínimo esfuerzo de dejarlos pasar no mucho más allá de la puerta para que recojan las migas. A mi modo de ver, es una situación terrorífica.



Una audiencia africana

Descubrir que las cosas más imaginativas e inesperadas suceden precisamente cuando no hay ningún testigo que las presencie, ya que si hay testigos tales cosas no suceden, es

algo verdaderamente trágico. Porque de hecho niega teda la esencia, la existencia misma del teatro.

De manera que lo que queríamos hacer en África era ir en busca de lo que podría ser considerado el público ideal; un público verdaderamente vivo en sus respuestas y con una apertura total a las formas, porque no ha sido de ninguna manera condicionado por las formas y modos occidentales. Una vez que uno ha dejado atrás los relativamente minúsculos grupos de gente de las ciudades africanas se encuentra con todo un continente completamente a salvo de asociaciones teatrales, en el sentido que nosotros damos a la palabra. Ya la vez ese público es un público que, con su apertura, no es de ninguna manera ingenuo; no se trata en absoluto de un público primitivo. El primitivismo es una noción que, aplicada a África, resulta completamente falsa, porque aquí las civilizaciones tradicionales no sólo son extremadamente ricas y complejas, sino que, en relación con el teatro, han dejado como legado un público preparado a un nivel absolutamente único.

El africano que ha crecido amparado en las tradiciones del modo de vida africano posee una comprensión enormemente desarrollada de la doble naturaleza de la realidad. Lo visible y lo invisible, y el fluido entre ambos, son para él, y de un modo muy concreto, dos aspectos de la misma cosa. Algo que es la base de la experiencia teatral -lo que nosotros llamamos «hacer creer»- y que se trata simplemente del paso de lo visible a lo invisible, y viceversa. En África, esto se entiende no como una fantasía sino como dos aspectos de la misma realidad.

Por esa razón fuimos a África; para tener la posibilidad de experimentar con nuestro propio trabajo en relación con eso que uno podría considerar el público ideal.

GIBSON: ¿Piensa que hay alguna manera de saber en este momento si todo lo que ustedes obtuvieron en esta experiencia puede ser aplicable al teatro en el contexto occidental?

BROOK: Lo que nosotros buscamos es algo muy sencillo, y a la vez muy difícil. Esto es: cómo lograr en el teatro formas simples. Formas simples que, en su simplicidad, sean comprensibles y a la vez estén cargadas de significados. Creo que todos sabemos cómo se suele dividir ese problema en dos alternativas de solución, igualmente pobres: «simple» significa infantil, simplista; y «cargada de significados» y «compleja» quiere decir «sólo apta para gente de una elevada formación intelectual», lo cual vuelve a poner sobre el tapete la eterna discusión entre lo que es elitista y lo que es popular.

Lo verdaderamente simple es simple en el sentido en que un círculo es simple y, a la vez, es el símbolo más rico; un gato, un niño y un sabio pueden todos jugar con el círculo, cada uno a su manera. Del mismo modo, la inocencia que uno quiere encontrar en el teatro es aquella en la cual las formas puedan ser simples, algo que es muy difícil de lograr en el teatro tal como lo conocemos nosotros; simple, por lo tanto accesible, y al mismo tiempo con toda la enorme carga que la verdadera simplicidad trae consigo. En ese sentido, la experiencia africana creo que ha acrecentado el nivel de preparación de todos

nosotros. Es algo que no podríamos compartir con otra gente a nivel teórico. Si uno dice: «Es muy injusto que un grupo reducido de gente haya tenido una experiencia semejante y que quede como propiedad exclusiva de ellos», bueno, tiene razón. Pero, de alguna manera, es lo mismo que sucede con cualquier otra experiencia de la vida. Es imposible compartirla, salvo a través de la forma, una vez que esta experiencia ha pasado.

Hemos hecho una película sobre nuestra experiencia, donde algo puede detectarse. Pero la verdadera experiencia sólo podrá ser accesible mediante el trabajo que podamos elaborar. Nuestra forma futura saldrá de este viaje y de este experimento.

El mundo como un abrelatas

Estábamos en medio de África y dejé estupefacto a cierto antropólogo cuando sugerí que todos llevamos una África dentro de nosotros. Le expliqué que para decir eso me basaba en mi convicción de que no somos hombres completos sino partes de hombre; que el ser humano completo verdaderamente desarrollado contendría en sí lo que es hoy en día rotulado como «el africano, el persa, el inglés»...

Cualquiera responde con emoción a la música y al baile de razas muy diferentes a la propia. Del mismo modo puede descubrir en sí mismo los impulsos que vibran detrás de esos movimientos y sonidos tan ajenos, para así hacerlos propios. El hombre es mucho más que aquello que define su cultura; los hábitos culturales influyen de una manera mucho más profunda que la vestimenta que usa, pero aun así no son otra cosa que ropajes a los cuales una cierta vida desconocida otorga corporeidad. Cada cultura expresa una parte distinta del atlas interior; la verdad humana completa es global y el teatro es el lugar donde se juntan las piezas del rompecabezas.

En los últimos años he tratado de considerar al mundo un abrelatas. He intentado dejar que los sonidos, formas y actitudes de diferentes partes del mundo jugaran en el organismo del actor del mismo modo que un gran papel lo empuja a ir más allá de sus posibilidades aparentes.

En el teatro fragmentario que conocemos se tiende a que las compañías estén compuestas por gente de la misma clase social, con los mismos puntos de vista, con las mismas aspiraciones. El Centro Internacional de Investigación Teatral fue creado bajo el principio exactamente opuesto: agrupamos actores que nada tenían en común, que no tenían un lenguaje común, ni signos en común, ni chistes en común.

Trabajamos a partir de una serie de estímulos provenientes en su totalidad del exterior que produjeron grandes desafíos. El primer desafío provino de la misma naturaleza del lenguaje. Descubrimos que la trama sonora del lenguaje es un código, un código emocional que da testimonio de las pasiones que lo forjaron. Por ejemplo, debido a que

los antiguos griegos tenían la capacidad de experimentar intensamente ciertas emociones, su lenguaje creció hasta alcanzar como vehículo la enorme envergadura que tuvo. De haber tenido otros sentimientos, habrían generado otras sílabas, otras palabras. La combinación de las vocales en griego produce sonidos que vibran más intensamente que los sonidos del inglés actual, y es suficiente que un actor pronuncie estas sílabas para verse transportado fuera de las restricciones emocionales de la vida urbana del siglo XX, para que se vea embargado por una plenitud de pasión que jamás supuso que poseía.

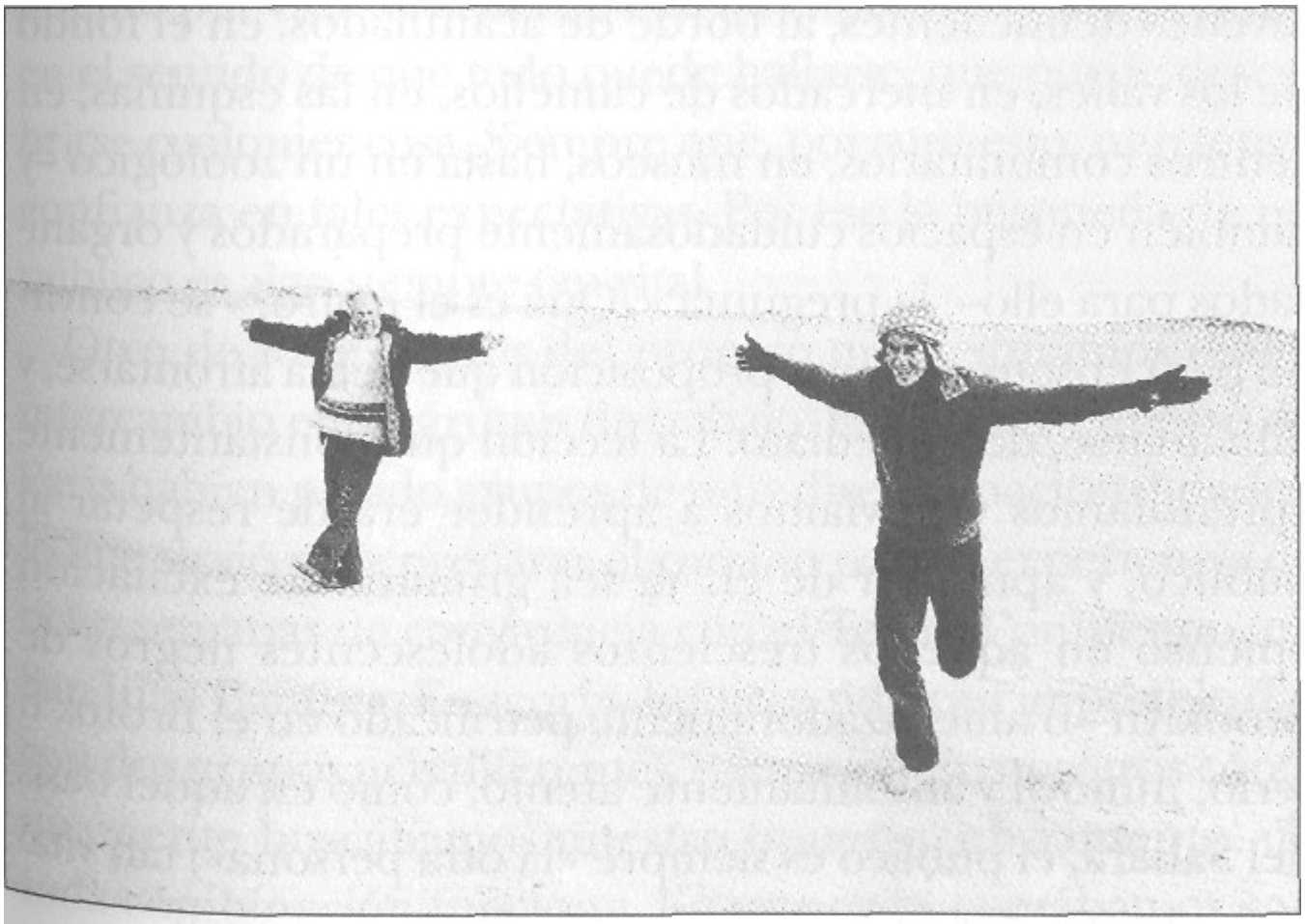
En el Avesta, el lenguaje de Zoroastro, de dos mil años de antigüedad, encontramos patrones sonoros que son jeroglíficos de experiencia espiritual. Los poemas de Zoroastro, que en inglés y en la letra impresa parecen trivialidades tan piadosas como vagas, se convierten en tremendos manifiestos cuando determinados movimientos de la laringe y de la respiración se hacen parte inseparable de su sentido. Los estudios de Ted Hughes sobre el particular condujeron a *Orghast,* texto que representamos en colaboración con un grupo persa. A pesar de que los actores no tenían un lenguaje común, descubrieron que era posible hallar un medio de expresión común.

El segundo desafío, que también llegó a los actores desde el exterior, fue el poder de los mitos. Al trabajar con los mitos existentes, desde el mito del fuego hasta los mitos de los pájaros, el grupo fue transportado a un punto mucho más ajeno a sus percepciones de todos los días, pudiendo así descubrir la realidad subyacente detrás de los tramposos cuentos de hadas de la mitología. Fue posible de este modo encarar las más simples acciones cotidianas, los gestos, la relación con los objetos más familiares, con la certeza de que si un mito es verdadero es porque no se restringe al pasado. Si sabemos dónde y cómo mirar lo hallaremos de inmediato en un bastón, en una caja de cartón, en una escoba o en un mazo de cartas.

El tercer desafío surgió de permitir que el mundo exterior -la gente, los lugares, las estaciones del año, las horas del día o de la noche- influyera directamente sobre los actores. Desde el primer momento estudiamos qué significa un público y deliberadamente nos abrimos para recibir su influencia. Invirtiendo el principio a partir del cual se basan las giras teatrales, en las que el trabajo terminado permanece estrictamente sin variantes aunque se modifiquen las circunstancias, intentamos en nuestras giras que nuestro trabajo dependiera del momento mismo de la actuación, que vibrara en la longitud de onda de ese momento. A veces lo lográbamos mediante la pura improvisación, como por ejemplo cuando llegábamos a una aldea africana sin plan alguno prefijado y permitiendo que las circunstancias crearan una reacción en cadena, a partir de la cual pudiera surgir un tema con la misma naturalidad con la que surge una conversación. A veces dejábamos que el público sometiera por completo a los actores, como por ejemplo en Lamont, California, donde una mañana de domingo, bajo un árbol, grupo de huelguistas que había estado escuchando a César Chávez estimuló a nuestros actores para que crearan las imágenes y los personajes que ellos necesitaban desesperadamente ovacionar o abuchear, de modo

que la representación se convirtió en una proyección directa de eso que el público tenía en el primer plano de su pensamiento.

En Persia sacamos a *Orghast* de su público más serio y circunspecto, la despojamos de la puesta en escena tipo tumba real e hicimos una actuación en una aldea, para ver si podíamos bajar la obra a tierra. Pero la tarea era demasiado difícil; no habíamos adquirido aún la experiencia imprescindible. Sin embargo, dos años después, en California, junto a los integrantes del Teatro Campesino, representamos *La conferencia de los pájaros* para un público de granjeros, en un parque, y todo encajó a la perfección: un poema sufí traducido del persa al francés, del francés al inglés, del inglés al español, representado por actores de siete nacionalidades, se había abierto camino triunfalmente a través de los siglos y a través de medio mundo. Aquí no había nada de eso que se llama un clásico en lengua extranjera; el poema había adquirido un nuevo y urgente significado en el contexto de las luchas entre chícanos.



En África, el autor y Francois Marthouret

Y esto era posible porque en nuestro camino previo habíamos aprendido varias lecciones. De una pequeña población cerca de París a las aldeas de África, frente a niños sordos internos de

algún asilo, psiquiatras, viajantes de comercio, jóvenes delincuentes, al borde de acantilados, en el fondo de los valles, en mercados de camellos, en las esquinas, en centros comunitarios, en museos, hasta en un zoológico -y también en espacios cuidadosamente preparados y organizados para ello-, la pregunta «¿Qué es el teatro?» se convirtió para nosotros en una proposición que debía afrontarse, y dilucidarse, de inmediato. La lección que constantemente aprendíamos y volvíamos a aprender era de respetar al público, y aprender de él. Ya sea gritando de excitación -pienso en aquellos trescientos adolescentes negros de Brooklyn- o amenazadoramente petrificado en el Bronx, o serio, inmóvil y absolutamente atento, como en aquel oasis del Sahara, el público es siempre «la otra persona»; tan vital como la otra persona para comunicarnos, para amar.

Y queda claro que no basta con complacer al otro. Toda relación implica una extraordinaria responsabilidad: algo tiene que suceder. ¿Qué? Aquí llegamos a la cuestión esencial: ¿qué necesitamos del evento?, ¿qué aportamos al evento? En el proceso teatral ¿qué requiere ser preparado y qué exige ser dejado en libertad?, ¿qué es lo narrativo y qué el personaje? ¿El evento teatral «dice» algo, y opera a través de una suerte de intoxicación? ¿Qué forma parte de la energía física, qué pertenece al terreno de la emoción y qué al terreno del pensamiento? ¿Qué se puede obtener del espectador, qué debe dársele? ¿Qué responsabilidades debemos asumir por lo que dejamos necesariamente atrás? ¿Qué cambio puede generar una representación? ¿Qué es lo que puede efectivamente transformarse?

Las respuestas son difíciles, y nunca son las mismas, pero la conclusión es simple. Para aprender teatro hace falta bastante más que escuelas de teatro o salas de ensayo: es el intento por vivir de acuerdo con las expectativas del prójimo en el sentido de que todo puede hallarse, que puede descubrirse cualquier cosa. Siempre que, por supuesto, uno tenga confianza en tales expectativas. Por eso la búsqueda de un público es algo siempre tan vital.

Otro de los aspectos del proceso que seguíamos era el intercambio entre grupos de trabajo. Por nuestro Centro de París habían pasado grupos de muy diversas nacionalidades, lo que sirvió para preparar el camino para la experiencia de echo semanas de convivencia con el Teatro Campesino, en San Juan Bautista. En teoría, hubiera sido casi imposible dar con dos grupos más diferentes, y aun cuando nosotros continuamente buscábamos nuestro opuesto, obviamente, no toda combinación funciona. En este caso, contábamos con la ventaja de que entre el director del teatro, Luis Valdez, y yo existía un profundo entendimiento, casi milagroso. «De diferente manera -dijo Luis el primer día-, todos nosotros estamos tratando de hacernos más universales. Pero universales no quiere decir totalmente amplios o indiscriminados Universales significa simplemente relacionados con el universo.» Fue en este punto en el que comenzó el trabajo de nuestros dos grupos: tratando de relacionar el detalle más ínfimo y específico con un sistema mayor. Por ejemplo, para el Teatro Campesino, al igual que para Chávez, la palabra «unión» no significa meramente trabajo organizado sino unidad, con todo lo que esto implica.

El trabajo con el Teatro Campesino fue un experimento mayor, trascendente, y demostró que es posible que grupos muy diferentes se ayuden mutuamente en la búsqueda de ese objetivo común. Una vez más, fueron precisamente las diferencias entre los grupos las que dieron pie a que se sucedieran las experiencias más profundas.

En 1972, en París, trabajamos con chicos sordos, caracterizados por la vitalidad, la elocuencia y la velocidad de sus lenguajes corporales. El Teatro Nacional Americano para Sordos compartió con

nosotros un período muy enriquecedor, experimentado con el movimiento y el sonido simultáneamente, y así se beneficiaron las posibilidades de ambas compañías.

Posteriormente pasamos un verano entero trabajando intensamente en una reserva de Minnesota con el grupo de indios americanos de La Mama. La extraordinaria sensibilidad de sus actores para el lenguaje de signos nos convenció de que podía generarse algo verdaderamente importante si lográbamos reunirlos con el grupo de sordos. Así fue como un día, en medio de la tranquilidad de nuestro espacio en la Academia de Música de Brooklyn, nos encontramos todos. Y como el teatro es, en tanto forma de comunicación, muchísimo más potente que cualquier otra forma social hicimos juntos un trabajo teatral. Comenzamos con la comunicación directa a través de signos, que evolucionaron rápidamente de signos conversacionales a signos poéticos, y que enseguida penetraron en esa extraña zona en la cual lo que para una persona que oye es una vibración sonora, para una persona sorda es un movimiento vibratorio. Ambos fenómenos se convirtieron en un único e idéntico canal de expresión

Esa misma noche decidimos actuar juntos y muy rápidamente preparamos una versión especial de *La conferencia de los pájaros,* en la cual tomaron parte los tres grupos. Actuar frente al público produce esa especie de calor que hace que cada experiencia alcance su clímax; en este caso, la actuación fue técnicamente muy tosca, pero la pulcritud y el profesionalismo no importaban demasiado. Se generaba una fuerza muy directa, producida por la combustión de los tres distintos elementos. Esa noche el público no tuvo noción de qué era lo que daba a la función esa electricidad tan particular, pero tanto los espectadores como los miembros de los grupos se llevaron consigo una experiencia humana verdaderamente preciosa. Durante más de doce horas el teatro se había convertido en un lugar de encuentro, y la velada fue una clara expresión de tal confluencia.

Estuvimos en Brooklyn cinco semanas, y quisimos que la experiencia de todo ese tiempo quedara como un todo coherente, agrupando los distintos elementos de nuestro trabajo en un proceso único. Tratábamos de hacer una operación de fertilización a partir del trabajo más tosco en la calle, de los ejercicios más silenciosos y concentrados, las actuaciones, las discusiones y las demostraciones que efectuábamos en la Academia de Música de Brooklyn. Exprimíamos cada día extrayendo el máximo posible, y nos exigíamos hasta la última gota de energía. Esto implicaba increíbles riesgos, y el peso del trabajo era tanto, la tensión tan enorme, el tiempo tan escaso, los cambios tan extraordinarios que el grupo muchas veces parecía como ebrio y la calidad de las experiencias variaba como el tiempo.

Pero lo que estuvo a punto de llevarnos al colapso fue que cada momento disponible lo escamoteábamos para dedicarlo a nuestros propios ensayos, dado que al mismo tiempo estábamos llevando a cabo un experimento con *La conferencia de los pájaros.* Esta obra se hallaba siempre en permanente evolución; habíamos presentado varias versiones en África, otras en París y muchas en América antes de llegar a Brooklyn. En la última etapa, decidimos que el elenco rotara todas las noches de manera que cada miembro del grupo pudiera aportar una nueva perspectiva a cada papel, para así contribuir al desarrollo integral de la pieza. En la última semana, siete parejas fueron responsables de siete versiones diferentes. La última noche hubo tres funciones: una a las ocho, otra a medianoche y otra al alba. La primera fue improvisada; la segunda, seria, grave y textual; la tercera, ceremonial. Todas ellas reflejaron la experiencia de tres años. Nos demostraron que aquello que buscábamos era factible de ser hallado.

Constantemente me preguntan si «volvería» al teatro tradicional. Pero la investigación no es una tetera que uno usa y después guarda en el armario; todo tipo de teatro tiene la posibilidad de ser «tradicional». Durante muchos años, todas las producciones a gran escala en las que he participado han sido el resultado de largos períodos de profunda investigación. Los dos aspectos del proceso tienen que ir juntos, como el movimiento de un péndulo. De manera que no puede renunciarse al principio de actuar para públicos masivos. En el teatro, el experimento más recóndito y el mayor de los *shows* pueden tener ambos una gran calidad y un profundo significado. Lo que importa es que apunten a capturar verdad y vida. El cautiverio mata velozmente. Por eso, no hay conclusiones. Los métodos deben cambiar siempre.

The Ik

The Ik es una historia que muestra un mundo destruido. El naufragio es tan claro, su silueta tan nítida, que parece poner crudamente ante nuestra mirada cómo fue alguna vez la vida en los buenos viejos tiempos. Contemplamos la miseria y sentimos lo distinto que debió de ser todo: y ésta es la tragedia. Los actores no pueden interpretar estos personajes tan disminuidos, tan destruidos moralmente, juzgándolos a sangre fría. Al contrario, tienen que entrar lo más sincera y verdaderamente posible en los cuerpos macilentos y famélicos de Ik.

Trabajamos con esta pieza a lo largo de un año y medio. La mayoría del tiempo lo dedicamos a improvisar escenas a partir del detallado estudio antropológico de Colin Turnbull *The Mountain People,* pero la necesidad nos obligó a desarrollar una técnica enteramente nueva. Trabajamos a partir de fotografías e hicimos cientos de improvisaciones extremadamente breves, de una duración no mayor de treinta o cuarenta segundos cada una. Los actores estudiaban las fotografías y trataban de reproducir con precisión cada vez mayor los detalles de cada actitud; hasta el último movimiento de un dedo. Cuando el actor consideraba que había logrado captar satisfactoriamente la exacta pose del Ik de la fotografía, su tarea consistía en dar vida a la imagen improvisando cada movimiento correspondiente a escasos segundos antes de que la máquina disparase y los realizados pocos segundos después.

Esto estaba a años luz de lo que habitualmente se entiende por «libre improvisación». Descubrimos que permitía que actores europeos, americanos, japoneses y africanos entendieran de un modo muy directo algo de lo que significa interpretar un personaje que está muerto de hambre, condición ésta que ninguno de nosotros ha experimentado jamás y a la que por tanto jamás podrá llegar a través de la imaginación o la memoria. Cuando los actores comenzaban a sentirse próximos a estos personajes de la vida real, entonces era factible intentar improvisaciones realistas a partir del material de Turnbull. Pero estas improvisaciones de ninguna manera eran teatrales; resultaban ser verdaderos fragmentos de la vida Ik, como escenas de un documental. Finalmente obtuvimos horas y horas de observación de comportamientos casi en estado puro, y fue con estos elementos que nuestros tres autores, muy profesionales, Colin Higgins, Denis Cannan y Jean Claude Carriére, comenzaron a trabajar casi como montadores en una sala de montaje, rodeados de centenares de metros de película rodada en exteriores. Con absoluto rigor, de toda esa masa de material extrajeron lo esencial, y su eventual teatralidad fue el resultado de una extrema síntesis.

Según Colin Turnbull, antes del advenimiento de la calamidad que les quitó toda fuente de alimento, los Ik eran una tribu normal, bien organizada, a la que mantenían unida los mismos lazos que estructuran cualquier sociedad tradicional africana. Sin embargo, los efectos del hambre erosionaron toda forma de vida comunitaria, incluida la ritual, Finalmente, el último de los sacerdotes sobrevivientes, Lolim, fue expulsado por su propio hijo y abandonado a su suerte, sin ceremonia, al pie de la montaña. Aun en este momento les quedaba un último vestigio de fe: los Ik se guían venerando su montaña sagrada, Morongule.

Del mismo modo, en nuestro mundo gente que hace tiempo que ya ha dejado de ir a la iglesia todavía halla sosiego en sus oraciones privadas, en el culto íntimo de la fe. Tratamos de convencernos de que los lazos familiares son algo natural y cerramos los ojos ante la evidencia de que dichos lazos deben ser cultivados y alimentados por energías espirituales. Con la desaparición de la vida ceremonial, en medio de rituales vacíos, muertos, no hay corriente que fluya de individuo a individuo, y el cuerpo social, enfermo, no tiene posibilidad de sanar. En este sentido, la historia de una minúscula, remota y desconocida tribu africana, hundida en lo que parece ser una circunstancia muy especial, es en realidad la historia de la decadencia de las ciudades de Occidente.

Turnbull vivió mucho tiempo entre los Ik, oscilando entre sentimientos de compasión, odio y rechazo. Cada una de sus fibras más íntimas, condicionadas, juzgaban y condenaban eso que para un occidental era la inhumanidad de los Ik. Sin embargo, cuando varios años después pudo ver la obra por primera vez, quedó sobrecogido, abrumado, no sólo debido a que había revivido su experiencia con los Ik, sino porque descubrió que ahora los entendía de otro modo. Ya no los juzgaba; ahora volvía a sentir piedad. ¿Por qué? Creo que eso da de lleno en la cuestión de lo que significa actuar. Ningún actor puede contemplar al personaje que le ha tocado como un observador imparcial; tiene que sentirlo desde dentro, como una mano dentro de un guante, y si permite que por una vez lo asalte la tentación de juzgar, pierde el rumbo. En el teatro, cuando el actor defiende a su personaje, el público lo acompaña. Nuestros actores llegaron a convertirse en los Ik y así a amar a los Ik. Y Colin Turnbull, mientras contemplaba la obra, sintió que era transportado desde su posición como «observador profesional» a algo que quizá sea dudoso para la antropología, pero que es muy normal en el teatro: la comprensión mediante la identificación.

Un aborigen, supongo

Una pequeña pista de aterrizaje en el corazón de Australia. El aborigen que ha estado aguardando todo el día pacientemente su avión levanta la vista, observa el dibujo y entonces atraviesa la puerta y alivia sus necesidades, habiendo interpretado correctamente el signo que indica que ése es el servicio de hombres: un individuo con sombrero, bastón y un par de guantes.

Un equipo de filmación que está registrando nuestro viaje ha traído del interior de Australia a un numeroso grupo de aborígenes para que presencie una de nuestras representaciones de *The Ik,* porque la obra trata de un pueblo que se halla al borde de la extinción. Mi primera impresión es de hombres corpulentos, con los ojos hinchados y semicerrados, vientres prominentes que sobresalen encima de sus pantalones, las mujeres aparecen igualmente con un peso excesivo. Parecen estar

interesados por la representación, y luego bailan para nosotros. Sus danzas, para las que se preparan muy lenta y cuidadosamente, apenas duran unos pocos momentos; algunos movimientos casi casuales y eso es todo. «¡Écheles una mano!», grita uno de ellos, un loco que habla un poco de inglés. «¿Te ha gustado?», pregunta otro.

Con la ayuda de los intérpretes y mucha gesticulación les cuento la historia de los Ik, y me doy cuenta de que al hablarles de una tribu africana privada brutalmente de su tierra estoy contándoles también su propia historia.

Los aborígenes son gordos por la misma razón que los Ik son delgados. Todo un sistema de vida ha sido destrozado; para los hambrientos Ik esto supone llenar el estómago con guijarros; para los aborígenes, subsidio de desempleo, pan blanco y té excesivamente azucarado. Para los Ik, no hay esperanza ni futuro; nuestros aborígenes son fotografiados en un supermercado, subiendo y bajando por primera vez en su vida por una escalera mecánica, aterrorizados, pero riendo. Los han filmado y ellos también se han grabado con su primera cámara de vídeo. Los aborígenes nos dejan tras haber vendido sus billetes de avión para comprar un camión Toyota. ¿Su sistema de vida también habrá sido destruido, también perdido? ¿Qué podrán preservar? Yo quería saber más. El abogado de los aborígenes, Phillip Toyne, iba de aldea en aldea para discutir los derechos de posesión de las tierras. Me invitó a que le acompañara.

Alice Springs, en el corazón del continente, es un territorio de tierras bajas, con una superficie que parece un cuadrado, rica en maderas. También es blanca y reaccionaria. Cierto periodista inglés, para desgracia del periodismo británico y delicia de los lugareños, acaba de decir que los aborígenes de Alice Springs y las bolsas de basura tiradas en la calle son lo mismo. Cuando los negros dejan su reserva y bajan al pueblo, suelen terminar en la cárcel, dado que son tan aficionados a la bebida como los indios norteamericanos. Al llegar nos informan de que uno de los líderes de la comunidad aborigen acaba de suicidarse. De niño lo habían separado por la fuerza de su tribu para internarlo en una escuela misionera, donde le enseñaban himnos ingleses e historia de Inglaterra. Creció acumulando odio hacia todo lo que fuera blanco, hasta que una noche se voló la tapa de los sesos. Asistimos a su funeral en una iglesia católica, nueva y reluciente. Una congregación de negros escucha atentamente una sucesión de agresivos homenajes. Una pequeña señorita blanca con una cofia de enfermera canta al micrófono orgullosamente, con su aguda voz de soprano. Un violento e improvisado predicador mestizo toma por asalto a la congregación, con un estilo a lo Billy Graham, y enseguida el sacerdote reflexiona con más calma sobre la realidad de la situación.

Fuera de la iglesia, me entero del caso de otro negro, arrancado de su hogar de una manera muy parecida, que sin embargo ha regresado con los suyos al cabo de veinte años para hacerse cargo de la ardua iniciación de un muchacho de catorce. Ahora es un anciano enormemente respetado, con un conocimiento único de las costumbres de los blancos.

De Alice Springs vamos a Ernabella en un aeroplano Graumann con mi amigo, el abogado Phillip, a los mandos. El paisaje es un enorme círculo de montes bajos cruzados por cauces de ríos secos, salpicado) aquí y allá por pequeñas extensiones de sal, quebrado por algunas rocas y cerros aislados, atravesado por las largas cintas de color naranja de los caminos. La tierra es un polvo gris, una arena verdosa, como el tabaco que los aborígenes mezclan con ceniza y guardan en forma de pequeñas bolitas detrás de sus orejas.

La misión Ernabella data de 1928, época en la que funcionaba como un muro contra los aborígenes, ubicado entre sus tierras y las ciudades. En la mayoría de las misiones se dice: si aceptas a nuestro Dios abandona al tuyo, pero en ésta se tolera que la gente vaya a la iglesia y a la vez mantenga su propio culto. El centro de Ernabella es un pilar con un reloj que no funciona, una gran iglesia, una plaza, una tienda -ambas decrépitas- y unos pocos edificios chatos separados por calles de color ocre rojizo. Todo el tiempo se escucha la voz de la radio, emitiendo informaciones de pueblo en pueblo, que de repente se mezcla con un altavoz desde el cual se convoca a que todos se reúnan.

En un jardín, bajo un árbol, los ancianos de barbas ralas, narices chatas y vientres prominentes están sentados con las piernas cruzadas. Lodos llevan cintas rojas y a todos les falta un diente; éstas son sus marcas de iniciación. Las mujeres se reúnen con ellos. Hay perros vagabundos que curiosean y son apartados a golpes y pedradas. Phillip habla un poco en inglés, un poco en pitjinjajara. Lodos escuchan, impasibles. Una mujer de aspecto robusto con un brazo enyesado golpea de vez en cuando la tierra con una larga vara. Un viejo aleja a los niños, salvo a uno, sin duda el suyo, que se dedica a meter algo de tierra roja del suelo en una taza de té de juguete y orina encima para hacer una pasta. Un muchacho lee un cómic titulado *For Lovers (Para amantes);* un viejo, vestido con una camiseta sucia con la leyenda «Melbourne Medical School», lleva un sombrero de algodón color verde musgo que, junto a su cara renegrida y a su barba cubierta extensamente de polvo, le dan el aspecto de un negativo; parece el Santo Sudario. Otro de los viejos, desnudo hasta la cintura y con una barriga impresionante, escucha a una cierta distancia, porque existen infinidad de complejos tabúes familiares que le impiden quizá sentarse junto a los demás.

Phillip comenta las últimas novedades de la lucha de los aborígenes por recuperar sus tierras, esas tierras que les han pertenecido durante más de cuatro mil años. Tierras que les fueron robadas -o, en el mejor de los casos, adquiridas por cuatro perras- por los primeros colonos; y hoy en día un pasado de brutalidad, vejaciones y asesinatos se instala perturbadoramente en la conciencia liberal de Australia Cuando estaba en el poder el gobierno laborista se había llegado prácticamente a un acuerdo para devolver las tierras tribales a los Pitjinjajara, y ahora que han vuelto los conservadores parece haber, sorprendentemente, nuevas y aun mayores esperanzas de que efectivamente se llegue a ese acuerdo. Phillip se refiere a ello con cautela, pero para los aborígenes la cuestión es muy simple: la tierra les pertenece.

Cuando finaliza la reunión, las mujeres son obligadas a retirarse, de manera que los hombres puedan hablar con nosotros a solas. Dicen que quieren mostrarnos un lugar sagrado. Esto es un privilegio muy poco común, pero también un gesto práctico, porque consideran vital que cierta gente blanca sepa fehacientemente de qué se trata esa disputa por los derechos de la tierra.

Partimos en un flamante camión rojo. Al llegar a una extensa pradera nos apeamos y aguardamos, mientras tres de los hombres se adelantan, debido a que dar la orden de acercarse a un lugar sagrado es un hecho de extrema importancia. Al cabo de este intervalo, proseguimos bordeando sinuosamente los cerros. Vemos de repente un pequeño agujero en la roca. Los objetos rituales están expuestos, ubicados allí mismo, sobre la tierra, para que nosotros los inspeccionemos. Hay entre ellos un par de barras de hierro, un montón de plumas, algunas tablillas de madera y una piedra. Todos forman parte de una historia, la historia de esta parte del paisaje. La historia aquí es un movimiento que cruza el continente; las historias no se leen, se caminan. Un cuento corto tiene una «duración» de pocas millas; una historia épica puede llegar a cubrir

enormes distancias. Si uno pregunta, «¿cuánto dura tu historia?», la respuesta bien puede llegar a ser «cincuenta millas».

Las narraciones de los aborígenes provienen de una prehistoria indefinida, en la que ciertas figuras legendarias recorrían espacios y territorios innominados. Esas aventuras se fosilizaron en cantos rodados, rocas y valles, de manera tal que el paisaje fue conformándose como si fuera una serie de palabras en Braille. Primero, el niño aprende solamente los cuentos suyos y los de su familia; después, y a través de la iniciación, aprende otros fragmentos, hasta que un día ya está preparado para tomar parte de una ceremonia con otras tribus, ceremonia que servirá para cubrir las brechas. Cuando ya es viejo, toda esa enorme cantidad de páginas sueltas se unen a un único libro, completo y coherente, y él se convierte entonces en poseedor de la totalidad del saber tribal

De este modo, y para un pueblo como éste, en permanente movimiento, la vida es la perpetua marcha en pos de la sabiduría. Los primeros antropólogos tradujeron el nombre que los aborígenes daban a su mundo mitológico primitivo como «Tiempo del Sueño», y la denominación ha perdurado. Yo siento que debe de ser una traducción más bien pobre -incluso peligrosa- porque brinda a los blancos una imagen condescendiente. En los sitios turísticos, los lugares sagrados llegan incluso a estar señalados como «Sitios de los cuentos de hadas de los aborígenes». Cuando Phillip habla, siempre utiliza otra palabra en lugar de tradición, y yo nunca sé si dice *law* o *lore*[7]*.* En realidad, quiere decir lo mismo. Para entender la pasión de los aborígenes por su tierra debemos entender que su tierra es su Biblia. Las tierras tribales son ricas en minerales, incluso en uranio. Para la Australia blanca, esto significa riqueza, pleno empleo. Los aborígenes no se oponen a discutir un programa de explotación minera, pero quieren que sea en los términos que ellos proponen, puesto que ellos pueden determinar qué puede ser perforado sin vulnerar su Evangelio.

Seguimos el vuelo hacia Amata. El sol, todavía bajo, proporciona sin embargo una brillante claridad. Las colinas parecen sapos agazapados o antiguas pirámides. Perdemos contacto por radio con Alice Springs y aterrizamos en una franja de asfalto. Reconocemos imágenes de pinturas de paisajes australianos: matas surrealistas en medio de desiertos desesperadamente solitarios. Pasamos por cementerios de automóviles; hay más ruinas que habitantes. La aldea es un anónimo y desolado agrupamiento de edificios cuadrados y chozas pobres. Un inglés de Colchester, con el rostro colorado, nos saluda. En medio del polvo, niños desnudos se revuelcan peleando. Uno de ellos tiene sombrero de *sheriff* y una pistola. «Hace un año apenas esto no pasaba -dice el inglés-; son las películas.» Hay *westerns* tres veces por semana, películas de horror también, y los efectos han resultado tan potentes que en Ernabella la gente ha decidido interrumpir las funciones. Una de las chozas tiene una jaula de alambre adosada a uno de sus muros. Es la prisión; dos adolescentes de ojos brillantes y sonrisa socarrona le hablan a todo aquel que pasa cerca, como si estuvieran en el cepo. Han robado petróleo para esnifarlo y deben una multa de 100 dólares australianos. En algunos asentamientos blancos, el tribunal hace la vista gorda frente a la delincuencia de los aborígenes, y la consecuencia de ello es que el castigo corporal a los negros se ha convertido en el deporte preferido de los blancos.

Amata de mañana. Varios estilos de edificación muy diferentes, casas alguna vez utilizadas y ahora abandonadas. A lo largo de los siglos, los aborígenes siempre han estado en movimiento. Al igual que los Ik, tienen una sola herramienta una estaca afilada, para cavar, cortar y cazar; no llevan vestimenta alguna, se calientan con enormes hogueras y se resguardan de la lluvia en las

[7] *Law:* ley; *lore: saber. (N. del. T.)*

llamadas *humpies,* «jorobadas», una choza más rústica de lo habitual, hecha de ramas. Cuando la búsqueda de alimentos los obliga a moverse, las abandonan. Como siempre, lo superfluo es descartado, lo cual es una costumbre que ha permanecido invariable hasta hoy. Lodo aquello innecesario es arrojado al camino, de manera que cada aldea parece un basurero, aunque lo hacen no por descuido y apego a la mugre sino por instinto de libertad. Para la desesperación de sus benefactores blancos, desde los misioneros hasta las agencias de la administración liberal, aquello que les es dado por caridad también termina convertido en basura. Se ha hecho todo lo que, a los ojos de los blancos, significa «mejorar la vida» de los aborígenes. Se les han dado casas, pero entonces surge el problema de la separación de la comunidad -con la pérdida de la conversación grupal de todas las madrugadas, única forma en que las noticias se difunden de aldea en aldea- y también que la tradición exige que después de una muerte hay que mudarse.

Volamos sobre nuevas extensiones de desierto. De vez en cuando, tres o cuatro cobertizos de hojalata con el techo plano y la rueda brillante de un molino bombeando agua ce las profundidades. Son los nuevos asentamientos del interior, consecuencia del nuevo movimiento de vuelta a la tierra, alentado por el rechazo a aceptar la decadencia de los modos y costumbres tribales, pero apoyado en elementos muy propios del siglo XX, camiones y rifles incluidos. Los hombres todavía se dedican a la caza y las mujeres al cultivo, pero ya no cazan ni enseñan a sus niños a cazar como lo hacían cuando su única arma era la estaca afilada. Dicen que hasta los canguros saben ahora qué es un rifle y perciben el peligro desde una distancia mucho mayor.

Decidimos dormir a la intemperie, en el lecho seco del río. Hacemos fuego muy fácilmente con ramas secas; asamos tocinos patatas y setas en lata. Dos maestros muy jóvenes provenientes del asentamiento más próximo se nos han unido; acaban de salir del Colegio de Entrenamiento Educacional y ya están aquí, a cargo de tan solitaria tarea, llenos de aprehensión y de una cierta sensación de incapacidad. Los aborígenes no los han recibido bien, prefieren maestros casados, porque temen al hombre blanco que no tiene mujer. «Aquí llegan inadaptados -dice Phillip-, o funcionarios que quieren destruir las tribus».

En verdad, los inadaptados son una raza muy especial. A lo largo de todo el viaje me he topado varias veces con tipos así, jóvenes, brillantes, enemigos de la ciudad, vagando por la espesura con barba, libros de filosofía y política, casetes de música clásica... Son otra clase de australianos, disfrazando su idealismo detrás de una permanente actitud burlona y dedicados a establecer un vínculo con los aborígenes.

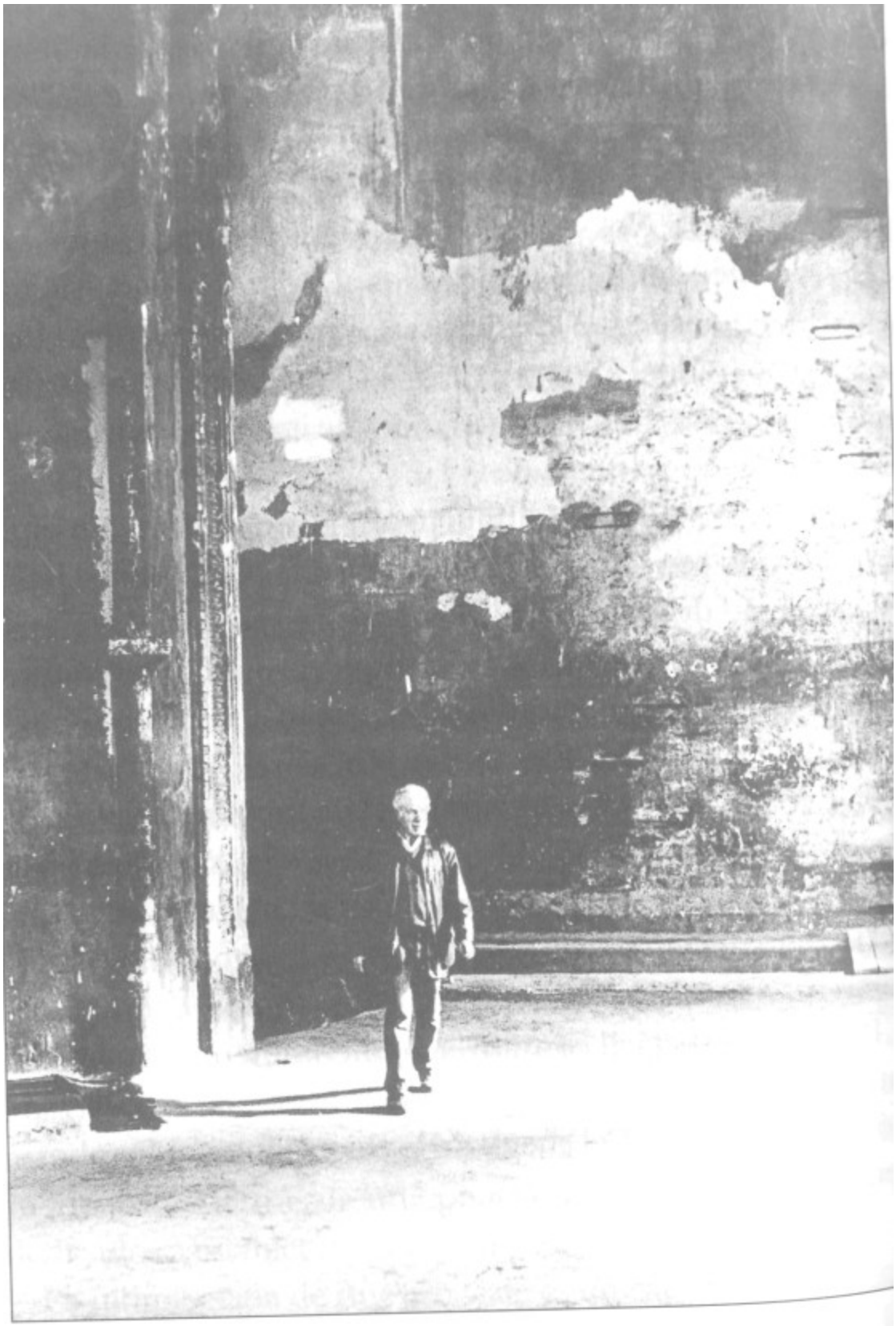
La última etapa de nuestro viaje es un camión. Cruzamos el umbral del crepúsculo rumbo a las tinieblas, atravesando la selva por caminos de tierra intensamente roja, siempre en línea recta al horizonte, hacia Utopía. Utopía. Un nombre del hombre blanco para una rica región agrícola, vacas que se cruzan en nuestro camino, vacas mugiendo de sed y entre los árboles una cabaña de ladrillo y madera, donde brillan las lámparas de aceite. Tolly, un joven australiano de padres ucranianos, me saluda en ruso y enseguida comienza a hablar de los Ik. Nos sentamos alrededor del fuego a conversar. ¿También serán destruidos los aborígenes? ¿O podrán ganar su batalla legal? ¿Serán preservados, serán asimilados, serán integrados? ¿Sobrevivirán aislados como curiosidad antropológica? ¿Hallarán la manera de integrar sus tradiciones en un nuevo sistema de vida?

Durante el vuelo a Melbourne un joven australiano que ha convivido con las tribus del norte me habla de la belleza y complejidad de sus costumbres, de la fuerza de su espiritualidad. «Los

aborígenes no suelen entrar en contacto con gente que interiormente valga la pena -me dice-, y se preguntan si existe gente así.»

De regreso a la «otra» Australia, la de las hermosas ciudades, la de la gente amable y generosa, que sabe apreciar nuestro trabajo, nuestras representaciones, alguien me dice: «¡Tienen suerte! Yo, que he llevado aquí toda una vida, jamás he visto un aborigen».

Para él es más fácil conmoverse intensamente con un Ik, muerto de hambre en la tierra de nadie de una representación teatral, que por el ruego de los bien alimentados aborígenes, a quienes no ve nunca.



Peter Brook

6

Llenando el espacio vacío

El espacio como herramienta

No me gusta este espacio. Ayer, a esta misma hora, estábamos en la Universidad de Caracas, actuando bajo un árbol; por las noches, representamos *Ubu, Rey* en un viejo cine, semiderruido y abandonado, y el espacio es perfecto. Hoy, ustedes me han invitado a dar una conferencia sobre el espacio en el teatro en este salón deslumbrante y ultramoderno, y yo no me siento a gusto. Y me pregunto ¿por qué?

Creo que cualquiera puede darse cuenta a simple vista de que éste es un espacio difícil. Y lo sentimos así porque lo que a nosotros nos importa es la posibilidad de tener un contacto viviente y verdadero entre todos. Si ese contacto no se produce, entonces todo lo que eventualmente podamos decir sobre el teatro en teoría quedaría invalidado.

A mi parecer, el teatro se basa en una característica humana muy particular, la necesidad, que surge de vez en cuando, de establecer con el prójimo una relación renovada y más íntima. Sin embargo, en este momento, mirando a mi alrededor, observando todo este ámbito, tengo la impresión de que todos mantienen la distancia... Si tuviera que actuar aquí, lo primero que tendría que hacer es tratar de zanjar esa distancia. Y esto me recuerda uno de los primeros principios que descubrimos, trabajando bajo todo tipo de condiciones. Nada es más irrelevante que la comodidad. La comodidad suele debilitar, quitarle la vida a la experiencia. Por ejemplo, ustedes están todos cómodamente sentados; si en este momento yo quisiera decir algo para provocar en ustedes una reacción inmediata, tendría que hablar prácticamente a gritos, para tratar de proporcionarle nueva energía a la persona que tuviera más cerca, y a la otra, y a la otra, y así sucesivamente, hasta abarcar a todos los presentes en el salón. Y aun cuando tuviera éxito en mi intento, la reacción que obtendría de ustedes sería muy lenta; se vería demorada por el espacio entre las personas que han impuesto los arquitectos, sin lugar a dudas para cumplir con las reglamentaciones. Dado que éste es un nuevo edificio, tiene que haber en él una determinada cantidad de asientos, dispuestos de determinada manera.

Además, todo edificio nuevo está sometido a las nuevas regulaciones en cuanto a incendios, que cada día se vuelven más y más estrictas. De modo que la inhóspita naturaleza de este ámbito me lleva a hacer una referencia muy simple para medir la diferencia entre un espacio vivo y un espacio muerto: la manera en que los seres humanos que están en él se hallan ubicados, uno en relación con el otro.

En todos nuestros experimentos hemos podido establecer que el público nunca está incómodo si la acción es permanentemente dinámica. Tomemos por ejemplo nuestra situación, aquí, ahora: todos ustedes están sentados en cómodas butacas. ¡Y corren el riesgo de quedarse dormidos.

Una de las dificultades que genera un espacio como este es la distancia -en toda la amplitud de la palabra- involucrada en él. La manera en que han sido emplazados los asientos, que por supuesto es la más lógica, la más común si lo que se busca es que haya capacidad suficiente para albergar con comodidad al mayor número de personas, tiene como consecuencia que cada uno de nosotros deba mirar la nunca de la persona que tenga delante. Y supongo que coincidiremos en que la nuca es la parte menos interesante de la anatomía del vecino.

Aquí surge otro notable fenómeno. Mi voz se desplaza lentamente por todo este ámbito, no solamente debido al sistema de traducción simultánea sino también por la magnitud del espacio que debe atravesar. Si yo fuera un actor, esto me obligaría a hablar más pausadamente, más enfáticamente, con menos espontaneidad. Ahora bien: si estuviéramos más cerca, si estuviéramos todos bien cerca uno de otro, el intercambio entre nosotros sería muchísimo más dinámico.

Es innegable que los espacios imponen ciertas condiciones y es fácil ver el precio que pagamos por cada uno de los factores que determinan la elección que hacemos del espacio.

Supongamos que tuviéramos que representar una obra en este ámbito. Tendríamos entonces dos alternativas a elegir: una sería ubicar a los actores a cierta altura respecto del público, lo cual crearía inmediatamente una nueva relación entre todos; si yo me subo a la mesa... ¡miren!... ahora todos están obligados a alzar la vista para mirarme. Me he convertido en un superhombre, en un misterio, en alguien que observa a su auditorio desde una cierta altura, como un político pronunciando su discurso en un estrado. Ésta es la clase de relación arbitraria y artificial que ha caracterizado al teatro durante cientos y cientos de años.

La otra alternativa sería la de situar al actor al mismo nivel que el público. Hagámoslo... ¿ven algo?... no, no pueden ver nada; la mayoría de ustedes no puede ver nada. Mis únicos contactos posibles se han reducido a un muy limitado número de personas. Ese hombre de gafas, por ejemplo, sentado aquí, muy cerca; o aquél allí, parado junto a esos espejos, o esta señora aquí a mi izquierda, sentada en el suelo. Todos los demás tienen la inexpresividad de quien se ha quedado «fuera del asunto». Y no es culpa de ustedes; sucede simplemente que la ubicación de las butacas que ocupan les da muy escasas posibilidades de establecer conmigo un contacto verdadero.

Una manera de resolver el problema de este espacio en particular sería transportar al público a un lugar más elevado. Pero a primera vista se comprueba que eso, aquí, no serviría de nada, puesto que si bien el ámbito es notablemente profundo no tiene la altura suficiente; en otras palabras, la cantidad de gente que podría ser ubicada por encima del nivel de los actores sería sumamente reducida.

De todas maneras, si efectivamente situamos al público en un lugar más elevado con respecto a los actores, comprobaremos que la situación que acabamos de crear al hacerlo tiene sus consecuencias. Si nos detenemos a considerar la acción, veremos que se establece una nueva interrelación dramática y que el significado mismo del evento teatral volverá a verse modificado. Este tipo de cambio debe ser estudiado con precisión; no debe ser considerado como meramente accidental.

En Inglaterra, país que jamás había tenido un teatro nacional, se decidió finalmente, y por extrañas razones de orgullo patriótico, que debía construirse uno. Y así fue como me vi formando parte de un comité responsable de controlar los proyectos arquitectónicos. En nuestras primeras reuniones se plantearon preguntas como las siguientes: «¿Cuál es el ángulo ideal para el

emplazamiento de las butacas?» Mi respuesta fue: «No pierdan tiempo haciendo planos del teatro; olvídense un poco de las matemáticas, de los tableros de dibujo. Mejor, dediquen tres o cuatro meses a establecer contacto con la gente de las más diversas ocupaciones. Síganlos, obsérvenlos en la calle, en los restaurantes, en medio de alguna discusión. Sean pragmáticos; siéntanse en el suelo y miren hacia arriba; suban lo más alto que puedan y miren hacia abajo, pónganse de espaldas a la gente, en medio de la gente, frente a la gente. Y entonces sí, saquen sus conclusiones científicas y geométricas de la experiencia directa que han adquirido».

Podríamos intentar lo mismo ahora, en este ámbito. Por ejemplo, si yo aparto el micrófono y trato de que mi voz se proyecte por sí sola, conseguiré que ustedes se sientan mal, que se pierda toda calidez, porque este espacio, este ambiente, dado el carácter de su cielorraso y de sus muros, le quita vida a las palabras y a los sonidos. Nos hallamos en un edificio moderno, higiénico, que esteriliza el sonido. Ese cine de Caracas donde estamos actuando ahora es, en este sentido, mucho mejor, porque sus paredes de cemento permiten que haya más vibración. Y el lugar donde actuamos la semana pasada en Francia era aún mejor, porque trabajamos al aire libre, en un espacio de suelo de piedra que producía una extraordinaria resonancia. Lo importante no es el espacio en teoría, sino el espacio como herramienta.

Si nuestra única meta en este momento fuera comunicar un texto preciso, en el que cada palabra tuviera su significado, agregaríamos una separación aquí y otra allá, y entonces todos se agruparían en un pequeño espacio, de manera tal que los actores pudieran hablar rápidamente y mirar en todas direcciones. Eso daría como resultado que este ámbito quedara transformado en un espacio muy apto y satisfactorio. Aunque su acústica no es la mejor, ni una de las más románticas, igual podría resultar útil. Diríamos que es «funcional».

Después tendríamos que examinar las diferentes funciones. Si quisiéramos hacer *Edipo* y el público tuviera que recibir una fuerte carga emocional generada por los tonos graves de la voz del actor, en este ámbito no podríamos hacerlo. Si el propósito de la puesta en escena fuera precisamente evocar un mundo frío y blando como esto que nos rodea, entonces estaríamos en el lugar ideal. Pero si el propósito fuera dejar volar la imaginación para hacer entrar al público en un mundo de fantasía, bueno, es evidente que aquí eso se nos haría cuesta arriba.

El problema del espacio es relativo. Siempre se podría reacomodar este salón; podríamos perfectamente contratar a un diseñador para que lo disfrazara, para que lo transformara totalmente. Si lo hiciéramos nos toparíamos cara a cara con otra cuestión: si ése fuera el caso, ¿por qué no actuar directamente en un teatro? La relación entre el hecho teatral y un lugar que tiene carácter propio se esfuma apenas comenzamos a reconstruir el espacio.

En el teatro hay cosas que ayudan y cosas que obstruyen. Y fuera del teatro ocurre lo mismo.

Cuando dejamos los espacios convencionales y salimos a la calle, al campo, al desierto, a un garaje, a un establo, o a cualquier lado, siempre y cuando sea al aire libre, eso puede significar al mismo tiempo una ventaja y un retroceso.

La ventaja es que entre los actores y el mundo puede establecerse de inmediato una relación que no podría surgir en ninguna otra circunstancia. Esto aporta al teatro un hábito de vida nueva. El hecho de invitar al público a romper con sus hábitos condicionados -entre los cuales se incluye el asistir a lugares especiales para determinados fines- es un gran progreso en términos dramáticos.

El elemento más importante para tener en cuenta, eso que realmente establece una diferencia entre un espacio y otro, es el problema de la concentración. Porque si existe alguna diferencia entre el teatro y la vida real, diferencia que puede no ser fácil de definir, siempre se trata de una diferencia en términos de concentración. El evento teatral puede ser similar o idéntico a un evento de la vida, pero gracias a ciertas condiciones y técnicas que existen en él nuestra concentración es mayor. De manera que el espacio y la concentración son dos elementos inseparables.

Si el propósito de una representación fuera el de crear una imagen de confusión, entonces una esquina de una calle sería perfecta para ello. Pero si el objetivo fuera el de centrar el interés en un punto único, y hubiera ruidos molestos o mala visibilidad, o si los acontecimientos ocurriran al mismo tiempo, arriba, abajo, detrás y muy cerca del espectador, entonces éste comprobaría que concentrarse es imposible.

Alguna vez hemos llevado a cabo experimentos en los cuales el actor sale del escenario y comienza a desplazarse entre el público, teniendo mucho cuidado de mantener la relación actor-espectador. Esta relación dependerá de las dimensiones del espacio, de la velocidad de los movimientos, de la manera en que habla el actor y de la extensión del experimento; porque llegará un momento en el que el contacto se habrá roto, en el que toda comunicación se habrá quebrado, y el experimento quedará reducido a la nada. Esto es claro índice de hasta qué punto condiciona al evento la distancia, la duración y el sonido dentro de un determinado espacio.

No hay reglas estrictas que nos digan cuando un espacio es bueno o malo. De hecho, todo esto remite a un tipo de ciencia tan rigurosa y precisa que sólo podemos desarrollarla mediante la continua experimentación, y un empirismo basado en los hechos.

! Eso es! ¡Basta de teorización!

Les Bouffes du Nord

Tres años hemos pasado viajando, y la experimentación nos ha enseñado -duramente- cuándo un espacio es bueno y cuándo es malo. Un día, Micheline Rozan me dijo: «Hay un teatro detrás de la Gare du Nord del que nadie se acuerda. Me han dicho que sigue allí. ¡Vamos a echar una ojeada!». De modo que nos subimos a un coche y fuimos; pero cuando llegamos al lugar donde se suponía que debía estar el teatro no había nada salvo un café, una tienda y la fachada repleta de ventanas de un típico edificio de apartamentos parisiense del siglo XIX. Sin embargo, de repente notamos que una tabla suelta cubría de mala manera un boquete en el muro. La pusimos a un lado y entramos en un túnel polvoriento por el que debimos avanzar casi arrastrándonos; cuando pudimos incorporarnos, descubrimos -sucio, chamuscado, podrido por la lluvia, comido por la carcoma y sin embargo todavía noble, humano, refulgente, sobrecogedor- Les Bouffes du Nord.

Tomamos dos decisiones: primero, mantener el teatro exactamente en el estado en que estaba, no borrar el más mínimo trazo de los cien años de vida que le habían pasado por encima; segundo, revitalizarlo cuanto antes. Nos habían dicho que era imposible. Un funcionario del ministerio nos dijo que conseguir dinero y la habilitación supondría dos años al menos. Micheline rechazó ese argumento; aceptó el desafío. Seis meses más tarde, lo inaugurábamos con *Timón de Atenas.*

Mantuvimos las viejas butacas de madera de las galerías, sólo que ahora las barnizamos. Durante las primeras funciones hubo gente que quedó literalmente pegada a sus asientos y tuvimos que pagar una indemnización a un par de señoras furiosas porque no habían tenido más remedio que abandonar parte de sus faldas en la butaca.

Afortunadamente, los aplausos fueron muchos, tantos que, no tan afortunadamente, literalmente amenazaron con tirar la casa abajo, porque grandes trozos de molduras de yeso y del mismo techo comenzaron a desprenderse y a caer por efecto de la vibración, y no dieron en la cabeza de nadie del público por milagro. Tras eso, tuvimos que tirar abajo el techo, y sin embargo la extraordinaria acústica del lugar no se perdió.

Micheline y yo nos propusimos una política: el teatro iba a ser sencillo, abierto, cálido. No habría localidades numeradas, todas las ubicaciones tendrían el mismo precio, un precio lo más bajo posible, la mitad o la cuarta parte de una entrada común. Queríamos que el teatro fuera accesible a gente de los otros suburbios, a las familias, que no se vieran saqueados por el coste de las localidades por el hecho de venir en grupos de cuatro o de cinco, y agregamos también una *matinée* los sábados -una de las funciones donde uno tiene los mejores públicos y más receptivos- a un precio aun más bajo. Esto permitiría que los ancianos, siempre temerosos de salir de noche, pudieran también asistir. Además, resolvimos darnos la libertad de cerrar el teatro cuando quisiéramos, o de dar funciones gratis en Navidad o Pascua para la gente del vecindario.

Queríamos que hubiera talleres, funciones para niños o incluso la posibilidad de acercarnos a la comunidad con nuestras improvisaciones, de manera que Les Bouffes no se convirtiera en un teatro de repertorio, sino que siguiera siendo un Centro. Naturalmente, todo esto resulta mucho más costoso que administrar un teatro todas las noches, con una taquilla a precios normales; y a pesar del apoyo desinteresado del nuevo ministro de Cultura, Michel Guyel, el subsidio que recibíamos del gobierno francés aún era insuficiente. Fue una gran suerte para mí tener a Micheline como socia; gracias a su brillantez y originalidad de pensamiento pudimos, año tras año, ir andando en la cuerda floja sobre el abismo de la supervivencia.

‹‹La conferencia de los pájaros»

Antes de establecernos en Les Bouffes du Nord no creíamos en la expresión corporal como un fin en sí misma, aun cuando trabajábamos con el cuerpo, sus lenguajes y gestos. Estudiábamos también los sonidos como medio de expresión, aunque nunca nos imaginamos que eso significaría la eliminación de nuestras formas habituales de lenguaje. Trabajábamos con improvisación libre frente a todo tipo de público, con un simple objetivo: comprender más profundamente las relaciones que existen entre la verdad de una forma y la calidad de lo que el público recibe.

Necesariamente, nuestro punto de partida tenía que estar en nosotros mismos. Sin embargo, para eludir el peligro de girar en círculos narcisistas es absolutamente necesario vernos sacudidos desde el exterior, y algo de esto sucede cuando tratamos de trabajar con algo que desafía nuestro entendimiento, obligándonos a ver más allá de nuestro universo personal.

De modo que muy pronto decidimos volcarnos en el poeta sufí Attar, perteneciente a una tradición en la que el propio autor se esfuerza en rendirse a una realidad mas grande que la de sus ideas e imaginaciones personales; trata de inculcarle a la fatuidad de su imaginación los alcances de un universo que se extiende mucho más allá de sus límites. *La conferencia de los pájaros* es un trabajo de facetas ilimitadas e infinitos niveles: para nosotros fue el océano que necesitábamos. Nos aproximamos a ella respetuosamente, con prudencia, paso a paso.

Representamos pequeños fragmentos de *La conferencia de los pájaros* en los bosques de África, en los suburbios de París, frente a un público de chicanos en California o de indios en Minnesota, y en las calles de Brooklyn: siempre fue diferente -bajo formas dictadas por la necesidad de comunicarnos- y siempre descubríamos con gran emoción que sus contenidos eran verdaderamente universales, que trascendían limpiamente toda barrera cultural o social.

En nuestra última noche en Brooklyn, en 1973, presentamos tres versiones diferentes. La primera, a las ocho, fue lisa y llanamente teatral: vulgar, cómica, llena de vida. La segunda, a medianoche, fue una búsqueda de lo sagrado: íntima, susurrada, a la luz de las velas. La última comenzó en medio de la oscuridad, a las cinco de la mañana, y finalizó al salir el sol; tuvo la forma de una obra coral, todo ocurría a través de cánticos improvisados. Al amanecer, antes de que el grupo se separara por varios meses, nos dijimos: la próxima vez debemos intentar que todos estos elementos separados se unan en una sola representación.

Tuvieron que pasar varios años antes de que nos pareciera posible volver a Attar. Cuando llegó el momento tuvimos dos objetivos: reemplazar la improvisación por una producción que no fuera necesariamente invariable y fija, pero sí lo suficientemente estable como para que pudiera reproducirse cuantas veces fuera necesario, y reemplazar también las impresiones parciales y fragmentarias que antes se generaban por la intención de plasmar el poema en su totalidad, de contar su historia más integralmente. Ahora teníamos un nuevo elemento en nuestro trabajo, muy importante. Un escritor de gran talento y sensibilidad había ido gradualmente integrándose a nuestras actividades: Jean Claude Garriere reemplazaba así a Ted Hughes. Al principio se sentaba en silencio en un rincón a observarlo todo; después se unió a nuestros ejercicios e improvisaciones, sugirió temas, escribió esbozos de puesta en escena y diálogos. Cuando llegó el momento de hacernos cargo de Les Bouffes du Nord fue él quien acometió la ardua tarea de capturar a Shakespeare en el idioma menos apto para tal propósito: el francés. Cuando *La conferencia de los pájaros* se convirtió en un proyecto de verdad, él ya era parte del grupo, dispuesto a aportar a la creación grupal esa contribución tan única y singular que sólo puede provenir de un especialista, del hombre de letras; del mismo modo que Sally Jacobs, desde la época del Teatro de la Crueldad, nos había ofrecido su enorme singularidad como diseñadora.

En *La conferencia de los pájaros,* al igual que en otras muchas tradiciones y mitos, el mundo visible es presentado como una ilusión, como una sombra que cubre una superficie que es la Tierra. Por supuesto, lo mismo ocurre en el caso del teatro. El teatro es un mundo de imágenes, y la gloria del teatro es el conjunto de las mismas. Si el mundo es ilusorio, el teatro es la ilusión dentro de lo ilusorio. Y, desde cierto punto de vista, el teatro puede ser una droga peligrosa. Una de las críticas que durante largos años ha merecido eso que se llama el teatro burgués es que, al desplegar sobre el público reflejos ilusorios, no hace otra cosa que consolidar sus sueños y consecuentemente su ceguera, su incapacidad de ver la realidad.

Pero, como todo, esto puede ser visto de manera exactamente opuesta. En el teatro, las ilusiones tienen menos entidad porque carecen del feroz apego a esas mismas fuerzas que hacen que las ilusiones en la vida sean tan difíciles de romper. El hecho de que sean representaciones imaginarias les da la posibilidad de que adopten una doble naturaleza, y es en esta doble naturaleza donde uno puede asomarse al sentido de *La conferencia de bs pájaros.* Por un lado, tal como se dice en la misma *Conferencia,* cuando uno se vuelca sobre las impresiones de la vida puede ver qué es la vida. Pero cuando se vuelca en la dirección contraria, ve lo que está detrás de esas ilusiones, y aparecen a la vez el mundo visible y el invisible.



La conferencia de los pájaros

El cuchillo y la mantequilla

En el teatro, lo universal sin especificidad es como la mantequilla, y lo específico sin universalidad es como una puerta cerrada. O también se puede tomar la imagen de la mantequilla y el cuchillo: el elemento universal es la mantequilla, lo específico es el cuchillo.

En Shakespeare, por ejemplo, se hallan ambas cosas, de manera que uno se pregunta: ¿cómo podría hallar esto fuera de Shakespeare? ¿Será posible obtener la mantequilla y el cuchillo por otros medios? En el Centro hemos explorado infinidad de estilos, pero no hemos podido llegar aún a una síntesis.

En *Ubu, Rey* hubo una gran energía, y su forma le daba la posibilidad de atraer a todo tipo de público, de conectar al espectador con su propia energía. Pero *Ubu, Rey* no logró nunca alcanzar la vida interior, oculta, algo que sí se lograba con *The Ik* en sus mejores momentos. Por otro lado, por su propia naturaleza, *The Ik* no era una producción accesible a todos: ciertos espectadores reaccionaban ante ella de un modo muy negativo, la misma naturaleza de *The Ik* le impedía tener esa clase de energía que hace que el espectador se sienta irresistiblemente atraído por la representación. Es una obra que exige algo del espectador, y no puede forzar la atención de éste más allá de lo que precisamente él puede dar. En términos ideales, tanto la energía interior como la exterior deberían estar allí.

Cuando más cerca estuvimos de lograr nuestro ideal fue con ocasión de montar la farsa africana *L'os (El hueso)* junto con *La conferencia de los pájaros.* La tosca vitalidad cómica de *L'os* resultó invalorable, en tanto nos dio la posibilidad de establecer una relación mucho más accesible con ese público, que hubiera reaccionado de un modo muy cerrado y hostil ante *La conferencia de los pájaros.* La obra los entusiasmó. Siempre en «doble programa», estas dos piezas nos daban la posibilidad de iniciar la velada a un nivel muy accesible, para después desplazarnos hacia algo más profundo. A la vez, ambas piezas siempre se mantuvieron como unidades independientes. Aun cuando *La conferencia de los pájaros* tratamos de combinar lo cómico con lo serio, con elementos más difíciles, no era posible llegar mucho más lejos, debido a la propia naturaleza de la obra.

En *El jardín de los cerezos* hay dos movimientos: un tempo dirigido al espectador (al igual que en *Ubu, Rey)* y otro tempo interno de la obra (como en *The Ik).* En *Carmen,* el tremendo poder de la expresión musical fuerza la atención del espectador y lo lleva a un mundo secreto.

En *El Mahabharata* habrá que recomenzar la búsqueda. Quizás esta vez sí que seremos capaces de unir todos esos elementos en una única forma.

«El jardín de los cerezos»

En idioma francés hay cuatro versiones de *El jardín de los cerezos,* y aún mayor es el número de versiones en inglés de la obra. Sin embargo, tuvimos que volverlo a intentar. Es inevitable la permanente puesta al día de las adaptaciones existentes, porque siempre están teñidas de la coyuntura temporal en la que fueron escritas; lo mismo ocurre con las puestas en escena, que no están allí para no ser nunca modificadas.

En alguna época se pensaba que el texto debía ser recreado poéticamente con total libertad, precisamente para captar su sentido, su clima, su esencia. Hoy en día, la fidelidad es la preocupación central: una manera de encarar los textos que exige medir cada palabra, afinar la mira, ponerla estrictamente en el foco. Y esto es más interesante que nunca en el caso de Chéjov, dado que su cualidad esencial es justamente la precisión. Podríamos comparar eso que vagamente se llama su poética con lo que constituye la belleza de un film: una sucesión de imágenes naturales, verdaderas. Chéjov siempre buscó lo natural: quería que las puestas en escena, las funciones, resultaran tan cristalinas como la vida misma. De modo que, para capturar esa atmósfera suya tan particular, uno debe resistir la tentación de dar un giro «literario» a frases que, en ruso, son la simpleza misma. La propia escritura de Chéjov es extremadamente concentrada; se vale de un mínimo de palabras; de alguna manera es similar a Pinter o a Beckett. Como en el caso de ellos, la construcción es lo que cuenta, el ritmo, la poética puramente teatral que surge no de las palabras bellas sino de la palabra justa dicha en el momento justo. En teatro se puede decir «sí» de una manera que haga que «sí» ya no sea tan común: «sí» puede convertirse en una palabra bella, porque es la expresión perfecta de aquello que no puede ser expresado de otra manera.

Tan pronto como decidimos afirmar la fidelidad quisimos que el texto francés se adaptara exactamente al ruso, para que resultara en su totalidad tan poderoso y realista. El riesgo que corríamos era el de caer en coloquialismos artificiales. En la escritura literaria es posible hallar equivalentes, pero el lenguaje hablado no es traducible. Jean Claude Carriére apeló a un vocabulario simple, tratando de darle a los actores, en cada frase, la dinámica del pensamiento chejoviano, respetando el detalle del *timing* dado por la puntuación. Shakespeare no empleaba puntuación; le fue insertada posteriormente. Sus obras son como telegramas: los mismos actores deben componer los grupos de palabras. Con Chéjov, por el contrario, los puntos, las comas, los paréntesis, son de fundamental importancia, tan fundamental como las «pausas» indicadas con toda precisión por Beckett. Si no se respetan se pierden el ritmo y las tendencias de la obra. En las piezas de Chéjov, la puntuación representa una serie de mensajes codificados que registran las relaciones entre los personajes y sus emociones, los momentos en los que las ideas se agrupan o bien siguen su propio rumbo. La puntuación nos permite capturar lo que la palabra calla.

Chéjov es un perfecto cineasta. En vez de cortar de una imagen a otra -quizá de un lugar a otro- cambia una emoción por otra justo en el momento en que se está haciendo demasiado pesada. En el preciso momento en que el espectador corre el riesgo de identificarse demasiado con algún personaje, aparece siempre alguna situación inesperada: nada es estable. Chéjov retrata individuos y una sociedad en perpetuo cambio; es el dramaturgo del movimiento de la vida, al mismo tiempo risueño y serio, divertido y amargo, completamente libre de la «música», de esa «nostalgia» eslava que todavía se conserva en algunos *night-clubs* de París. Solía decir con frecuencia que sus piezas eran comedias, y ése fue el punto central de su pelea con Stanislavski. Chéjov detestaba el tono dramático, la plomífera lentitud impuesta por el director.

Sin embargo, sería erróneo concluir que *El jardín de los cerezos* debe ser representada como un vodevil; Chéjov es un observador absolutamente detallista de la comedia humana. Como médico sabía qué significaban ciertas conductas, cómo discernir qué era esencial para exponer lo que diagnosticaba. Aun cuando muestra ternura y una actitud de franca simpatía, jamás sentimentaliza. Uno no se imagina a un médico llorando por la enfermedad de un paciente. Sabe cómo equilibrar la compasión con la distancia.

En la obra de Chéjov, la muerte es omnipresente -vaya si lo sabría él-, pero no hay en su presencia nada negativo o siniestro. La conciencia de la muerte está balanceada por un profundo deseo de vivir. Sus personajes poseen una aguda conciencia del momento presente y de la necesidad de vivir-lo con fruición. Al igual que en las grandes tragedias, hay una armonía entre la vida y la muerte.

Chéjov murió joven, tras haber viajado, haber escrito y haber amado intensamente, tras haber participado en los acontecimientos de su época, en los grandes movimientos de cambio social. Murió muy poco después de haber pedido más champán, y su ataúd fue transportado en un carruaje que llevaba la inscripción «Ostras frescas». Su conciencia de la muerte y de los preciosos momentos que la vida nos reserva dotó a su obra de una enorme noción de lo relativo de las cosas: en otras palabras, de un punto de vista desde el cual lo trágico es siempre un poco absurdo.

En la obra de Chéjov, cada personaje tiene vida propia: no hay ninguno que se parezca a otro, especialmente en *El jardín de los cerezos,* obra que despliega un verdadero microcosmos de las tendencias políticas de la época. Hay quienes creen en las transformaciones sociales; otros viven aferrados a un pasado que ya no existe. Ninguno de ellos puede lograr la satisfacción plena y, vistos desde fuera, sus vidas bien podrían parecer vacías, sin sentido. Pero todos ellos arden en deseos. No están desilusionados; por el contrario: a su manera, todos ellos se empeñan en hallar una vida mejor, tanto en un sentido emocional como social. Su drama es que la sociedad, el mundo exterior, bloquea su energía. La complejidad de su conducta no surge de sus palabras, sino del mosaico construido con un número infinito de piezas, de detalles. Lo que es esencial es entender que éstas no son obras sobre gente en estado de letargo. Se trata de gente muy vital; hiperactiva, en un mundo que sí es letárgico, obligada a dramatizar hasta el último minuto de su existencia empujada por un apasionado deseo de vivir. No se ha rendido.

«El Mahabharata»

Una de las dificultades a las que nos enfrentamos cuando vemos teatro tradicional de Oriente es la de admirar sin entender. A menos que poseamos la clave de los símbolos, nos quedamos fuera, con una impresión completamente exterior, fascinados quizá por la superficie, pero incapaces de captar las realidades humanas sin las cuales estas formas artísticas tan complejas jamás hubieran surgido.

La primera vez que vi en mi vida una demostración de Kathakali escuché una palabra que en ese momento me era totalmente desconocida: «Mahabharata». Un bailarín representaba una escena de esta obra y su primera y repentina aparición, desde detrás de un telón, me provocó una conmoción inolvidable. Su traje era rojo y dorado; su rostro, rojo y verde; su nariz, como una bola de billar muy blanca; sus uñas, como cuchillos; en vez de barba y bigote, lucía des lunas blancas en cuarto creciente que descendían desde sus labios; sus pestañas curvadas se movían hacia arriba y abajo como unos palillos de tambor, y con sus dedos emitía extraños mensajes en código. A través de la magnífica ferocidad de sus movimientos se podía entender que estaba contando una historia.

Pero, ¿qué historia? Apenas pude deducir que se trataba de algo mítico y remoto, procedente de otra cultura que nada tenía que ver con mi vida.

Gradualmente, tristemente, comencé a percibir que mi interés decaía, el impacto visual ya no tenía la fuerza inicial.

Después del intervalo volvió a escena el bailarín, ahora sin maquillaje, ya sin el aspecto de aquel semidiós, sino como un hindú de aspecto agradable en camisa y vaqueros. Procedió a describir la escena que había bailado antes y repitió la danza. La gestualidad hierática ahora se veía en un hombre del presente. Aquella imagen soberbia aunque impenetrable había dado paso a otra imagen más común, más accesible, y yo sentí que prefería esta última.

Volví a encontrarme con *El Mahabharata* cuando aquel notable erudito del sánscrito, Philippe Lavastine, nos narró a Jean Claude Carrière y a mí con apasionado entusiasmo algunas de sus historias. Gracias a él comenzamos a comprender por qué *El Mahabharata* es una de las grandes obras de la humanidad y por qué, al igual que otras grandes obras, está al mismo tiempo muy lejos y muy próxima a nosotros. Contiene las más profundas expresiones del pensamiento hindú, y sin embargo, a lo largo de más de dos mil años, ha ido penetrando tan íntimamente en la vida cotidiana de la India que para muchos millones de personas sus personajes estarán vivos eternamente, como si fueran verdaderos integrantes de su propia familia, con quienes comparten disputas y todo tipo de cuestiones.

Jean Claude y yo quedamos tan fascinados que, en plena calle St. André des Arts, a las tres de la madrugada, tras una larga sesión narrativa, establecimos un mutuo compromiso. Teníamos que hallar una manera de traer ese material a nuestro mundo para poder compartir esas maravillosas historias con el público occidental.

Una vez tomada la decisión, el primer paso obviamente era ir a la India. Y así comenzó una larga serie de viajes en los que gradualmente tomarían parte todos los que de una u otra manera estaban involucrados en el proyecto: los actores, los músicos, los diseñadores. La India dejaba de ser un sueño y se convertía en algo infinitamente más rico. No puedo decir que hayamos captado todos sus aspectos, pero sí que vimos lo suficiente como para saber que la variedad de los mismos es infinita. Cada día nos traía una nueva sorpresa, un nuevo descubrimiento.

Comprobamos que durante varios miles de años la India ha vivido en un clima de constante creatividad. Aun cuando la vida fluye con la majestuosa morosidad de un gran río, al mismo tiempo, dentro de la corriente, cada átomo tiene su propia y muy dinámica energía. Cualquiera que sea el aspecto de la experiencia humana, los hindúes han explorado infatigablemente todas y cada una de sus posibilidades. Aun cuando se trate del más humilde y asombroso de los instrumentos humanos, todo lo que el dedo puede hacer ha sido explorado y codificado. Si se trata de una palabra, de una respiración, de una parte del cuerpo, de un sonido, de una nota -o de una piedra, un color, un vestido- todos sus aspectos, prácticos, artísticos y espirituales, han sido investigados y relacionados entre sí. El arte es la celebración de las posibilidades más refinadas de cada elemento, y también significa extraer la esencia de cada detalle, de manera tal que el detalle pueda revelarse como parte significativa de un todo inseparable. Cuanto más conocíamos las formas clásicas del arte hindú, especialmente en lo que respecta al espectáculo, más nos convencíamos de que hace falta al menos una vida entera para aprender sus secretos, y que el forastero apenas puede admirar y nunca imitar siquiera.

La separación entre representación y ceremonia es difícil de determinar, y fuimos testigos de muchos eventos que nos retrotrajeron a los tiempos védicos, o bien a una cercanía con una energía que es exclusivamente hindú. Theyman, Mudiattu, Yakshagana, Chaau, Jatra; cada región tiene su forma dramática, y casi todas las formas -cantadas, mimadas, narradas- aluden o directamente cuentan partes del *Mahabharata.* Dondequiera que fuéramos, encontrábamos sabios, eruditos o simplemente pobladores que se mostraban muy complacidos de que hubiera extranjeros interesados en su gran poema épico, y con generosidad aceptaban gratamente compartir sus interpretaciones del mismo.

Nos emocionó profundamente la devoción que los hindúes demuestran por *El Mahabharata,* y esto nos llenó de respeto y a la vez de temor por la tarea que habíamos asumido.

A la vez, sabíamos que el teatro no debe ser solemne, y que no debíamos permitirnos caer en la falsa reverencia. Lo que mejor nos sirvió de guía en la India fue la tradición popular. En ella reconocimos las técnicas que todo arte folclórico tiene en común, que por otra parte ya habíamos investigado en las improvisaciones practicadas a lo largo de los años. Siempre hemos pensado que un grupo teatral es como un narrador de historias con muchas voces y muchas cabezas, y una de las maneras más fascinantes de encontrarse en la India con *El Mahabharata* es precisamente a través del narrador de historias. No sólo toca su instrumento musical, sino que lo utiliza como singular recurso escénico para sugerir un arco, una espada, una maza, un río, un ejército o la cola de un mono.

Regresamos de la India con la certeza de que nuestro trabajo no tenía que imitar sino sugerir.

Entonces Jean Claude comenzó la enorme tarea de convertir toda esta experiencia en un texto. Hubo momentos en que sentí que su mente estaba a punto de estallar, debido a la infinidad de impresiones y a la multiplicidad de unidades de información que había almacenado año tras año. En el primer día de ensayos, Jean Claude les dijo a los actores, mientras les daba a cada uno nueve horas de texto: «No consideréis esto una obra terminada. Ahora voy a comenzar a reescribir cada escena a medida que veamos cómo evoluciona con vuestro trabajo». De hecho, no reescribió todas las escenas, pero el material cambiaba constantemente a medida que íbamos trabajando.

Así fue como decidimos hacer una versión inglesa, y yo me embarqué en la preparación de una traducción que fuera lo más fiel y respetuosa posible con la gigantesca realización de Jean Claude.

En la representación, ya fuera en inglés o en francés, no buscamos reconstruir la India dravidiana y aryana de tres mil años atrás. Ni tampoco pretendía estar presentando el simbolismo de la filosofía hindú. Tanto en la música como en el vestuario y en los movimientos tratamos de sugerir el sabor de la India sin querer ser lo que no somos. Por el contrario, las muchas nacionalidades reunidas trataron de reflejar *El Mahabharata* aportándole elementos propios. De este modo, intentamos rendir homenaje a una obra que sólo la India pudo haber creado pero que contiene ecos de toda la humanidad.

¿Qué es el dharma? Es ésta una pregunta que nadie puede responder, salvo diciendo que, en un cierto sentido, es el motor esencial. Y dado que es el motor esencial, todo lo que concuerda con él magnifica su efecto. Y todo lo que no concuerda con él, todo lo que se le opone, todo aquello que lo ignora, no es «demoníaco» o «maligno» en el sentido cristiano, sino negativo.

El Mahabharata hace añicos todos los viejos y tradicionales conceptos de Occidente, basados en un cristianismo degradado y alejado de lo esencial, donde Dios y el demonio exhiben formas muy primitivas



El Mahabharata

. Recupera algo inconmensurable, poderoso y radiante: la idea de que existe un conflicto incesante en cada individuo, en cada grupo humano, en cada expresión del universo; el conflicto entre la posibilidad, que se llama «dharma», y la negación de esa posibilidad. Todo *El Mahabharata* adquiere su significado concreto a partir del hecho de que el dharma no puede ser definido. ¿Qué puede decirse de algo que no puede ser definido, si no se quiere caer en abstracciones filosóficas? Porque de nada sirven las abstracciones en la vida.

El Mahabharata no intenta explicar el secreto del dharma, pero sí lo convierte en una presencia activa y viviente. Lo hace a través de situaciones dramáticas que traen el dharma a la luz.

Cuando penetramos en el drama de *El Mahabharata* vivimos en el dharma. Y una vez que hemos atravesado la obra poseemos una cierta noción de lo que es el dharma y de lo que es su opuesto, el adharma. Y en esto reside la responsabilidad del teatro: lo que ningún libro puede transmitir, lo que ningún filósofo puede a ciencia cierta explicar, puede ser brindado a nuestra comprensión por el teatro. Precisamente, traducir lo intraducible es una de sus misiones.

La diosa y el jeep

Estábamos presenciando una gigantesca representación dramática y ritual sobre Kali (la diosa hindú de la destrucción) de muchas horas de duración y en la cual participaba una aldea entera. Kali aparece -tras un maquillaje y una vestimenta espectaculares que seguramente han exigido horas para su colocación- y ejecuta una danza feroz y salvaje que, en teoría, debe aterrorizarnos a todos. En épocas pasadas, casi todos los habitantes de la aldea experimentaban verdaderamente la certeza, llena de un pavor reverencial, de que Kali estaba entre ellos. Hoy, por supuesto, eso se ha convertido en una representación teatral, porque todos los aldeanos, incluso los niños, han visto cine hindú y ya saben de qué se trata. Pero sin embargo todos siguen jugando con la idea de que lo que ven es terrorífico.

En determinado momento, Kali, blandiendo una espada y rodeada de súbditos que arrojan petardos, sale de la aldea y comienza a marchar por el camino principal. Varios cientos de los que allí estábamos la seguimos en procesión. Llegamos a un cruce, y mientras Kali se detenía, dominándolo todo, vimos que un jeep se acercaba por el mismo camino.

Yo pensé, y ahora ¿qué va a pasar? ¿Quién va a dar paso al otro? Y, por supuesto, casi sin pensarlo siquiera, Kali dio un paso atrás, y lo mismo hicimos los restantes integrantes de la procesión; dejamos que pasara el jeep y volvimos entonces avanzar, continuando con la ceremonia.

Éste es el ejemplo de la decadencia y caída del teatro religioso. La verdadera Kali hubiera echado tal mirada al jeep que lo habría inmovilizado de manera fulminante, o cualquier sacerdote inteligente hubiera hecho los arreglos necesarios para poner allí un jeep al estilo de los de James Bond, que hubiera podido disolverse en medio de una gran humareda en presencia de la diosa, para demostrar que ella es más poderosa que nunca. Pero enfrentada a un jeep que se empeña en seguir su rauda marcha por ese mismo camino, la pequeña bailarina ni remotamente piensa que es la verdadera diosa Kali, perfectamente capaz de detener el tráfico en cualquier momento.

7

La guerra de los cuarenta años

El arte del ruido

La ópera nació hace cinco mil años, cuando el hombre salía de las cavernas haciendo ruido. De esos ruidos llegarían después Verdi, Puccini, Wagner. Había un ruido para el amor, otro para el temor, para la felicidad, para el odio. Era la ópera atonal, la ópera de una sola nota. Así empezó todo. En aquel momento era una expresión humana natural que se convirtió en canto. Después, algo más tarde, el proceso fue codificándose y terminó siendo un arte.

Hasta aquí vamos bien. Pero en determinado momento esa forma artística quedó congelada; y comenzó a admirarse precisamente por estar congelada, y los aficionados a la ópera comenzaron a expresar una admiración cada vez mayor por ese arte tan artificial.

La muerte de lo artificial dio muy buenos resultados, aunque momentáneos, como por ejemplo las bellas y estilizadas obras de Monteverdi y Gluck. Después llegó Mozart, y uno descubre en él un matrimonio perfecto entre lo artificial y algo absolutamente vivo: un ejemplo perfecto de cómo, dentro de una rígida tubería, fluye dinámicamente el agua. Pero gradualmente la atención comienza a caer cada vez más y más en lo superficial, hasta que de repente nos acomete la esclerosis. De repente, la tubería absorbe toda la atención y cada vez menos y menos agua logra fluir dentro de ella.

Finalmente, tenemos una sociedad enferma y alienada, donde la gente olvida que las tuberías fueron instaladas en los edificios con el propósito de que el agua corriera y llegara a todos los rincones; ahora las tuberías son consideradas obras de arte. La gente tira abajo las paredes para admirar el trazado de las tuberías, olvidando el propósito original y la función para la que fueron instaladas. Esto es lo que ha ocurrido en muchas manifestaciones artísticas, y entre ellas la ópera es el ejemplo más acabado.

Yo diría que, hoy en día, el desafío mayor a estas alturas del siglo xx es reemplazar, tanto en la mente de los artistas como en la de los espectadores, la idea de que la ópera es artificial por la idea de que la ópera es natural. Creo que eso es lo más importante, y no parece imposible lograrlo.

«Salomé»

Cuando le pedí a Salvador Dalí que creara los diseños para nuestra puesta en escena de *Salomé en* la temporada de 1949 en el Covent Garden, ni se me pasó por la cabeza que mi petición pudiera ser visto como un estorbo. Simplemente, Dalí me parecía la persona más indicada en el mundo

para el encargo. Tras leer las críticas, sentí tan intensamente que no habían entendido nada, que hice mi propio ensayo de crítica, y es éste:

Puntos de partida críticos: ¿qué define el estilo que debe tener una puesta en escena de *Salomé}* La música y el libreto. ¿Cuáles son los rasgos más extraordinarios de ambos? Son extraños, poéticos, no realistas. La contrapartida visual, es decir, el diseño escénico, la escenografía, la utilería, el vestuario, ¿deben ser «tradicionales»? Seguramente no. El realismo debe respetarse en aquellas obras escritas en un estilo realista, como casi todas las de Puccini, por ejemplo. Pero ubicar el fantástico mito de Strauss y Wilde en un decorado documental de Judea es tan absurdo como representar *El Rey Lear* en el decorado de una sala de estar de una típica comedia del West End.

Toda obra artística debe tener una tradición. En este caso, la tradición visual está al alcance de la mano. Ahí tenemos a Beardsley. ¿Cómo resolvió el problema de ilustrar *Salome?* ¿Planteando instantáneas de las escenas de la historia? Al contrario. Beardsley capturó el sabor de Wilde mediante la fantasía y la distorsión. La *Salomé* de Gustave Moreau es una obra maestra; vemos en ella una cabeza coronada con clavos de oro que flota en el aire. ¿Extraño? ¿Atroz? ¿Desaforado? No, porque, como en Durero, como en El Bosco, como de hecho en dos mil años de pintura cristiana y oriental, los temas religiosos y míticos siempre fueron tratados de una manera estilizada.

Entonces, ¿por qué Salvador Dalí? Porque es el único artista del mundo que conozco cuyo estilo posee a la vez lo que uno podría definir como la erótica degeneración de Strauss y la imaginería de Wilde.

Dalí estudió conmigo la partitura y empezamos la tarea de hacer un verdadero drama musical en el estilo de los grandes pintores religiosos. Concebimos *Salomé como* una suerte de tríptico. Hicimos que la planta escénica fuera simétrica, que tuviera un punto focal, una losa de piedra -«que quizás alguna vez fuera un altar»- vieja, ya derruida, enterrada en la roca, fuera del escenario y bien alejada de éste, en el mismo corazón acústico del Covent Garden. Desde el mismo fondo del escenario surgía la entrada de *Salomé.* Tradicionalmente, se la hace entrar por el lado; nosotros quisimos que entrara por el centro. ¿Escandaloso? ¿O mejor teatro? A un lado de la losa descendían una serie de estrechos escalones que conducían a la fuente. Cuando aparece Jokanaan se pasa sobre la losa, y cuando Salomé yace en pleno frenesí erótico sobre el escenario se la ve tumbada sobre el mismo. Cuando baila es como si toda la caja del escenario fuera una enorme cisterna, bajo la cual Jokanaan está prisionero. Cuando Jokanaan es asesinado bajo tierra, la piedra sangra. Por eso se le ofrece la cabeza a Salomé. Es en esta losa, según una lógica fatal, donde Salomé es arrastrada a la muerte.

La plataforma central se reserva a los protagonistas. Se dispone en una cierta altura para mejorar el sonido y para que las voces puedan imponerse a la orquesta, cuyo volumen aturde. A la vez es lo más pequeña posible, porque queríamos que los cantantes no se vieran tentados a moverse. Queríamos que adoptaran posiciones estilizadas, vestidos con trajes muy armados, y que expresaran el drama con los instrumentos más impresionantes de los que disponen: sus voces. Queríamos entorpecer toda inclinación a la danza. Un cantante no es un bailarín; cuanto más danza pudiera ser *llevada* por la orquesta e *indicada* por el cantante, habría mucho menos dificultades y mucha mayor ilusión.

¿Por qué deberíamos temer la fantasía y la imaginación, incluso en un teatro de ópera? Cuando se alza el telón, unas extrañas alas que parecen de buitre baten suavemente el aire, bajo la luna;

una enorme cola de pavo real, que se abre en el mismo momento en que comienza la danza, sugiere la decadente lujuria del reino de Herodes.

Muchos otros recursos visuales semejantes se despliegan a lo largo de los noventa y seis minutos de duración de la ópera para elevar al público al extraño universo de Wilde-Strauss y para subrayar las etapas esenciales de la tragedia.

Siento que puedo decir con absoluta tranquilidad que, toda vez que *Salomé se* aparta de la puesta en escena tradicional, su objetivo es musical. Es una *Salomé* diseñada más para cantantes que lo que propone la puesta en escena tradicional. Aquí a los cantantes se les percibe mucho mejor acústicamente, y al estilizar la escena de los judíos en un grupo formal, a un lado fuera del escenario con los nazarenos por otro y Herodes elevado en el centro, puede lograrse un efecto musical mucho más fuerte que el que habitualmente se logra. El estilo es el intento de crear un estilo de ópera que resulte dramático, visualmente excitante y que al mismo tiempo no pretenda que los artistas que en él participen sean actores, bailarines, o, en fin, cualquier cosa menos cantantes.

Después de cada nueva puesta en escena uno atraviesa un agónico proceso de búsqueda de sí mismo, y no me hago ilusiones respecto a lo abrumadamente lejos que está uno de haber cumplido los objetivos que se ha trazado. La crítica, buena o mala, siempre es importante y útil, y por eso es una pena cuando los críticos no saben apreciar esos rasgos que precisamente son dignos de ser considerados. Pero todos estuvieron de acuerdo en que Dalí y yo nos habíamos reunido con el exclusivo afán de fastidiarlos. Y eso al menos me da la oportunidad de decirles que nos han subestimado porque, de haber sido ésa nuestra intención, pienso que las cosas hubieran resultado muchísimo peor.

«Fausto»

Yo había tenido una muy mala experiencia con los directores de orquesta. Definir verdaderamente quién manda es algo que muy pocos teatros de ópera del mundo se atreven a afrontar, de manera que siempre hay una suerte de batalla latente entre el encargado de la puesta en escena y el director de la orquesta, cada uno de los cuales cree que sólo él debe tener la última palabra sobre lo que más conviene a *toda* la obra. Yo creo que ésta es la función del director -no sólo naturalmente sino objetivamente también- así como, por supuesto, es también su misión la de supervisar y controlar actividades que él no practica. No necesita actuar, ni escribir, ni bailar, ni cantar; tiene que desarrollar un arte muy curioso, un *know-how* muy especial -de hecho, el arte del director, invisible pero esencial-, que le servirá para que la inevitable anarquía del individuo descontrolado pueda destruirlo todo. Extrae de lo individual aquello que sirve para completar la idea del todo, la cual, para mejor o para peor, proviene de un único pensamiento.

En todo drama con música, el director se halla en una posición más objetiva que el director de orquesta, porque éste, al igual que el actor, se ve limitado por su especialidad.

Por supuesto, el director de orquesta acusa al director de la puesta en escena de ser antimusical. Y con frecuencia no se equivoca. Pero si todos los escenógrafos antimusicales se juntaran, su número total sería insignificante comparado con el monstruoso ejército de músicos insensibles a todas las atrocidades con las que el ojo se ve permanentemente asaltado en todos los teatros de ópera del mundo. ¿Cómo es posible, me pregunto, que los músicos soporten cuadros escénicos de un formato de cuarenta por veinte pies que no podrían tolerar ni un minuto colgados de la pared de sus casas?

Creo que la imagen tradicional con la que se representa el *Fausto* de Gounod es absoluta y completamente falsa y mentirosa con todas las imágenes que genera la partitura, y como consecuencia de ello, la puesta en escena tradicional del *Fausto* se nos revela como groseramente antimusical. El *Fausto* de Goethe es parte integrante de esa imagen medieval, pesada y horrenda con la que lo asociamos. Pero Gounod no era Goethe de ninguna manera. La evidente pereza mental ha hecho que la puesta en escena y el vestuario de Goethe se hayan pegado burdamente a Gounod, y una crítica igualmente haragana ha preferido asumir que eso era lo correcto. Y por supuesto, siempre hay alguien que resulta perjudicado: en este caso, Gounod. En el sombrío realismo de tan convencional estilo -con asociados vía Goethe de seria intencionalidad filosófica-, su música suena dolorosamente inadecuada. Allí donde Goethe es profundo, Gounod suena sentimental; sus marchas, sus valses, sus divertimentos balletísticos se ven francamente inadecuados, incongruentes, banales o tontos, según el gusto de cada uno. En realidad, que a uno le guste *Fausto* es índice de que tiene mal gusto.

Rolf Gérard, el escenógrafo, y yo resolvimos crear un marco escénico que diera la justa medida de *Fausto;* pensábamos que la obra no era una parábola profunda y conmovedora, sino una encantadora obra romántica de los albores del siglo XIX, una especie de cuento de Hoffmann; y sentíamos claramente que en este contexto más «liviano» el trabajo podía revelar su verdadera cualidad nostálgica, la magia y el encanto elegante tan propios de su época. Recuerdo que pasamos una semana entera en Connecticut mientras no paraba de llover escuchando sin cesar, una y otra vez, las grabaciones de la ópera, mirando por la ventana la arboleda cegada por el agua, esforzándonos por capturar las imágenes que la música nos sugería.

Pero había una temible amenaza acechándonos: el director de orquesta. Íbamos a montar la ópera con la presencia de alguien que podía considerarse el más adecuado, el mejor para dirigir la orquesta después del mismísimo Gounod: Pierre Monteux, que había dirigido la primera representación de *Fausto* en el Metropolitan.

Como cualquiera que conozca a Monteux podría suponer, era absurdo que nos preocupáramos. Estaba encantado con nuestras ideas renovadoras y se mostraba completamente de acuerdo con nuestras propuestas. De hecho, todo anduvo muy bien hasta que, en el primer ensayo, Rossi-Lemeni, que hacía un Mefistófeles que parecía un barón decimonónico, con capa y sombrero de copa, preguntó: «¿Qué hago con la línea de canto que describe mi atuendo diciendo que llevo "*la plume au chapeau*"*?* Sonará un tanto absurda con mi sombrero de copa». «No se preocupe; la cambiaremos», dije sin darle mayor importancia al asunto, y de repente sentí la mirada de Monteux. «Mi querido amigo» -me dijo-, estoy dispuesto a aceptar todo lo que ustedes propongan, pero ningún cambio en la partitura.» En vano traté de explicarle que se trataba de un cambio en el libreto. Fue inútil. Su postura era inflexible. Se había convertido en el representante de los intereses de Gounod, en su perro guardián.

El ensayo se interrumpió. Rossi-Lemeni, confundido trató de retractarse de su objeción, pero ya era tarde. Discutimos variantes, compromisos mutuos, pero no hubo manera de superar el *impasse.* Finalmente, decidí postergar el problema y pasar a otra escena no sin antes decirle a un Monteux muy ofuscado: «Usted es el único que puede encontrar la solución. De todos los que aquí estamos, es el único francés».

Al día siguiente ni se mencionó el problema, ni tampoco al siguiente. Yo había empezado a preocuparme seriamente. Hasta que, al tercer día, Monteux llegó al ensayo con un brillo en los ojos: «Ya tengo la solución para su problema -me dijo-: que Mefistófeles diga "*le plus haut chapeau*"*.* Los que estén habituados a escuchar "*la plume au chapeau*" sin duda alguna habrán de escuchar el mismo sonido, sin advertir que se trata de otras palabras, y a aquellos que nos escriban preguntándonos por qué hay una línea del canto de Mefistófeles que no corresponde al sombrero que lleva, podremos responderles que se trata de "*la plume au chapeau*"*,* o sea la exacta descripción».

Quiero detenerme un instante aquí para rendir tributo a este espíritu singular, a este músico soberbio e irremplazable colega. Todavía lo escucho en el primer ensayo de orquesta de Fausto, después del acorde de apertura, bajando la batuta y diciéndole a la orquesta, con fingida sorpresa: «¿Sera verdad entonces que no pueden tocar más fuerte?». Y lo veo recibiendo como respuesta el ataque más portentoso que he escuchado en mi vida.

Todavía le oigo en el primer ensayo de vestuario cuando, al alzarse el telón para la escena del jardín de Margarita, vio por primera vez la escenografía de Gérard, quien había remplazado la frialdad del *cottage* tradicional por un parque muy romántico que recordaba a Corot. Monteux volvió a bajar la batuta y exclamó: «*Ah! Marguerite est done milliardaire!*»[8]*.*

«Oneguin»

Si *Fausto* fue para Gérard y para mí una cuestión de verdadero amor, lo mismo ocurrió con *Oneguin.* En *Fausto* nos ofuscamos, y nos deslumbramos también, con nuestro colega colaborador Monteux, y esta vez tendríamos una experiencia igualmente memorable y fructífera con Mitropoulos.

Otra vez fuimos al encuentro del director de orquesta con marcada inquietud. Otra vez teníamos varios importantes cambios que proponerle. Nuestra devoción por la partitura de Chaikovski no nos impedía, sin embargo, que reconociéramos sus dos grandes debilidades. Esta obra exige una puesta en escena realista. Al igual que *La Bohéme,* es una de esas óperas en las cuales la reconstrucción de época crea el clima preciso para que la música pueda respirar. *Oneguin* pide imágenes turguenevianas de la vida provinciana en Rusia: una aproximación al detalle naturalista digna de Stanislavski, del Teatro de Arte de Moscú. Esto implica el empleo de una escenografía tan sólida como creíble, características que hacen que los cambios escenográficos sean muy lentos. Y

[8] «¡Ah! Entonces, Margarita es millonaria...»

Chaikovski escribió la ópera sin interludios, no hay tiempo de mover ni una silla, ni siquiera de alzar el telón. ¿Es acaso posible, hoy en día y a estas alturas, dejar al público sentado en medio de la semipenumbra varias veces durante la misma función entre murmullos de aburrimiento y conversaciones que se apagan antes de empezar, mientras se escuchan los chirridos, golpes y temblores de los objetos en movimiento detrás del telón? Decidimos que no.

La otra debilidad básica de la obra es su última escena. Aquí, el desenlace de toda la historia es confinado a un pequeño e irrelevante episodio en una sala de recepción, y antes de que el tenor haya terminado de emitir su último, trágico respingo, cae el telón precipitadamente, con tiempo apenas suficiente para llegar al suelo antes de que termine la música.

De manera que acudimos a Mitropoulos a preguntarle si estaría dispuesto a agregar intervalos a la partitura y a extender los últimos compases para que pudiera lograrse así un final más satisfactorio teatralmente. Aceptó inmediatamente, y entonces comenzamos a desarrollar un concepto muy diferente para resolver la escena final, que iba a dar como resultado una de las mejores concepciones escenográficas de Gérard que he visto: un parque helado a orillas del Neva, las luces distantes de San Petersburgo, un carruaje, una negra barandilla de hierro, la farola de la calle, maceteros y un banco de piedra, todo bajo la nevada. Los dos amantes se encuentran por última vez *«dans le vieux parc solitaire etglacé»,* una imagen que no es de *Oneguin* sino de Pushkin y de la era romántica. Por supuesto, escandalizaba a todos aquellos fascinados por la partitura original, donde se indica «una sala de recepción». Pero, para mí, cumplía con creces la condición que había descrito a Gérard, que era la de terminar la ópera con una imagen que tuviera la resonancia adecuada a su clímax.

Habitualmente, cuando termina una puesta en escena, casi todos los lazos emocionales que nos han ligado a ella se rompen. Pero *Oneguin,* por la escenografía, por todo su elenco, por Mitropoulos, por el timbre tan particular de la voz de Tucker y por la sublime belleza de la partitura, es un trabajo al que quiero particularmente. Y quizá debido a la noche del estreno.

Estábamos verdaderamente orgullosos de lo que presentábamos y teníamos la certeza de que sería bien recibido. Pero no contábamos con ese extraño fenómeno que se conoce como «la primera noche de la temporada». A medida que la partitura iba desplegándose eludiendo los clímax más convencionales, a medida que las arias se sucedían con finales nada estridentes, comencé a tener la sensación de que el público se sentía estafado. Habían venido a brindar la más calurosa adhesión. Anhelaban los grandes momentos, las notas difíciles, los clímax estruendosos, los acordes finales y el instantáneo estallido de aplausos y hurras. Esperaban encontrarse con un Chaikovski vulgar y se encontraron con un tratamiento lírico, sobrio y altamente sensible de la partitura. No sabían a qué atenerse; estaban perdidos. Y cuando ese desenlace que habíamos querido que fuera tan teatral por fin llegó, ya era tarde. La velada los había dejado fríos, indiferentes. Evidentemente, nunca debió haberse elegido *Oneguin* para semejante ocasión. Fue uno de los grandes y escasos errores de Rudolf Bing. Pero a él le había gustado mucho, y eso era de por sí una enorme satisfacción.

Siempre he pensado que el secreto de Bing consistía en que se aburría tan fácilmente con la ópera mala que se dedicó a un trabajo tan de pesadilla solamente para procurarse al menos unas pocas noches soportables... La mayoría de los administradores de los grandes teatros de ópera se sientan socarronamente a escuchar las malas actuaciones. Pero que hacía Bing tan destacable era su constante impaciencia e intolerancia crítica, más virulenta que la de ninguno...

Antes de que uno pudiera articular alguna queja o comentario negativo él ya estaba furioso.

Es la única persona en el mundo que logra que yo acepte de buen grado trabajar bajo semejantes condicione».

«Carmen»

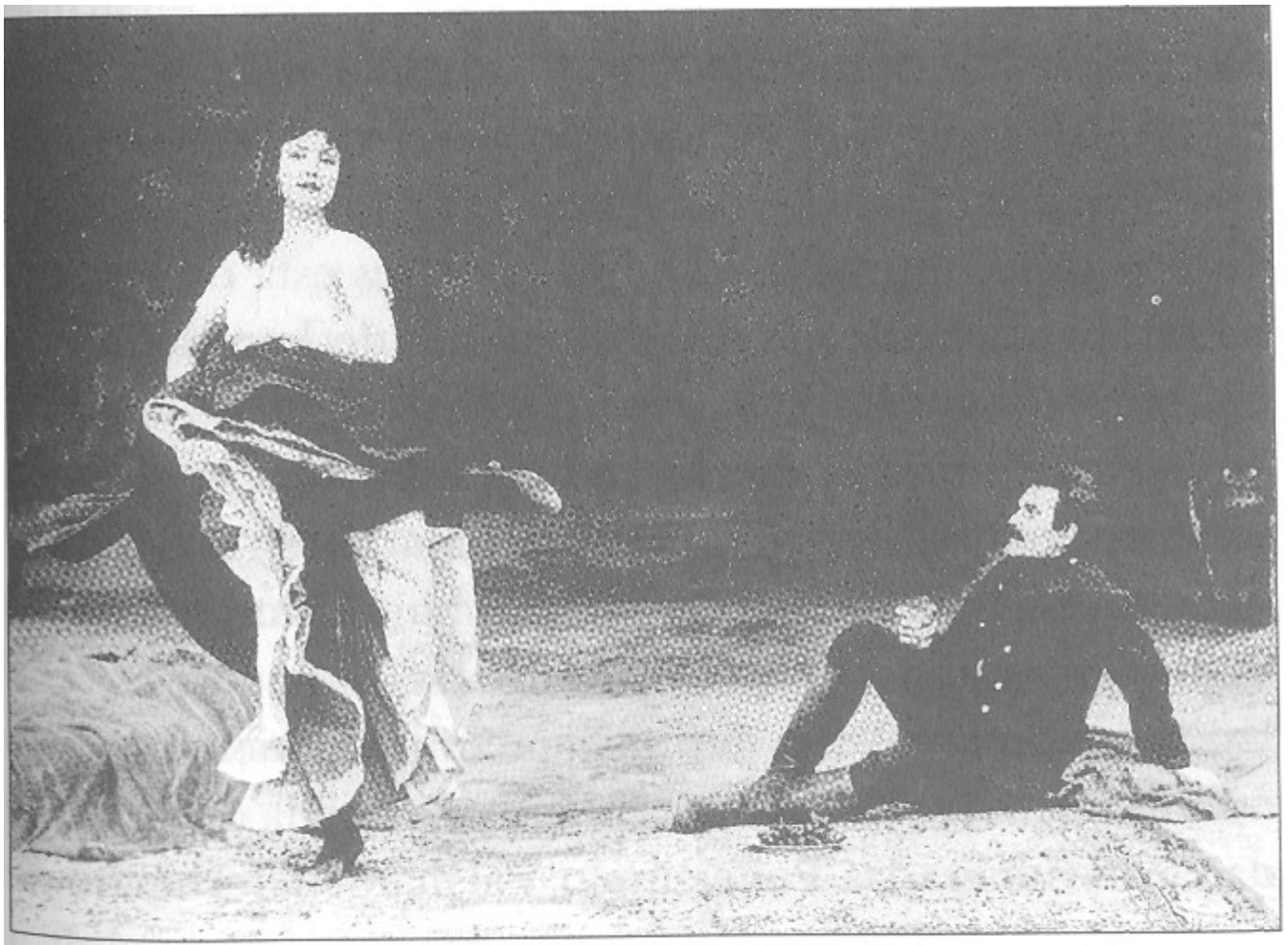
Una entrevista con Philippe Albera, después del estreno de *La tragédie de Carmen* en Les Bouffes du Nord, en noviembre de 1981.

ALBERA: Con esta puesta en escena de *Carmen,* regresa usted a la ópera después de una larga ausencia. ¿Por qué dejó de dirigir ópera?

BROOK: Las condiciones de trabajo en la ópera son malas; es una lucha constante. Y esa lucha implica una casi total pérdida de tiempo y energía; sentí que era hora de dejar de luchar.

La ópera es una forma de teatro que, aun siendo equivalente a las demás formas, sufre condiciones increíblemente desfavorables. De manera que hace años dejé la ópera. Pero ahora parece que se ha convertido de nuevo en una posibilidad, porque en nuestro teatro podemos modificar radicalmente aquellas condiciones: el modo de encarar los ensayos, las funciones, los precios de las entradas, etc. En otras palabras, tenemos la posibilidad de modificar la relación con los espectadores y con el espacio teatral. Ensayamos durante diez semanas (lo cual, objetivamente, no es tanto como parece, pero es muchísimo si nos atenemos al sistema vigente hoy en día), y la representamos a lo largo de más o menos doscientas funciones con el mismo reparto. Por lo general, en lo que a la música respecta, en el caso de los grandes eventos hay una cantidad muy importante de ensayos previstos, pero el período de ensayos nunca es suficiente como para que un conjunto artístico pueda desarrollarse plena y profundamente. Para ello, hacen falta representaciones.

El período de ensayos es una fase preparatoria, y las funciones, el hecho de actuar frente al público, implican la apertura de un nuevo proceso. Las óperas suelen representarse cinco o seis veces, por lo que, justo en el momento en que los artistas están empezando a relajarse, justo cuando han comenzado a encontrar la verdadera relación con el público y entre sí, todo termina. Y ésta es una de las razones por las cuales insistí tanto en la necesidad de hacer una serie mucho más prolongada de funciones de la misma obra mientras al mismo tiempo continuaríamos ensayando y haciendo ejercicios durante el día. Siempre he creído que particularmente para el cantante es muy importante a veces concentrarse, aplicar sus energías en un único trabajo, para poder compenetrarse con él totalmente.



Carmen

ALBERA: De acuerdo con este punto de vista, ¿la opción de *Carmen* es excluyente, o siente usted que este tipo de enfoque puede generalizarse y puede aplicarse a otras óperas? Esta intención de sintetizar una obra, de barrer con las convenciones que se asocian con la ópera ¿es un experimento limitado?

BROOK: El experimento fue posible únicamente por la manera en que nosotros encaramos el trabajo. Para disponer de semejante grado de libertad hay que trabajar con un grupo reducido y no se puede gastar mucho dinero. Es lo mismo que sucede en el cine: si uno quiere hacer un film no comercial debe aceptar que el presupuesto será reducido... Si no quiere gastar treinta millones de dólares está obligado a hacer una película que le guste a más de la mitad de la población mundial.

En cualquier caso, los grandes teatros de ópera no van a tener que cerrar sus puertas por culpa nuestra. Siempre habrá público para ellos. Pero no hay ningún impedimento para que pequeños grupos operativos se dediquen a su trabajo experimental, y es definitivamente muy cierto que las óperas pueden condensarse sin quitarles nada de su vitalidad y sin vulnerarlas. Por ejemplo, y al margen del hecho de que la gloria de *Pélléas y Mélisande* se debe en gran medida su partitura orquestal, uno puede empezar desde cero con una versión para piano y sin embargo lograr una

Pélléas de gran vitalidad. Hay cientos de ciudades que jamás gozarán de una función de ópera por razones de coste, pero no dudo que a la gente de esos lugares les encantaría ir a escuchar pequeños grupos de artistas acompañados al piano, Pienso que *Oneguin* seguiría siendo la ópera emocionante y encantadora que es ofrecida por un grupo reducido acompañado al piano.

En Inglaterra existe un grupo que ha brindado funciones de *Aida* de este modo. Yo he visto versiones teatrales de Dickens o de *Las mil y una noches* con sólo cuatro o cinco actores interpretando todos los papeles. Del mismo modo, uno podría imaginarse a unos pocos cantantes haciéndose cargo de todas las partes solistas y corales...

ALBERA: El método que usted ha adoptado en el caso de *Carmen,* el hecho de brindar un número mucho mayor de funciones, ¿le parece a usted impracticable, imposible, de acuerdo con las condiciones actuales de la ópera?

BROOK: Sí, en las actuales condiciones, sí... Pero si hubiera suficientes experimentos pienso que finalmente ejercerían algún tipo de influencia sobre las instituciones. No creo que nadie pueda llegar a nada valiéndose del ataque directo, Porque en realidad a la institución misma esto le importa un bledo. Hace falta la colaboración de toda esa gente que se niega a aceptar los viejos mitos, que pueden escribir o decir públicamente que la ópera no necesita ser pesada, engorrosa y anquilosada. Por ejemplo, no hay ninguna razón que justifique que haya hombres y mujeres con físicos grotescos, sólo por el hecho de que cantan. Actualmente, vemos todos los días muchísimas mujeres de gran belleza con hermosos cuerpos y hermosas voces. Hay señores bien delgados que cantan tan bien como los gordos. Esos cuerpos ridículos reflejan una cierta complacencia y hasta la complicidad del público, que acepta que el estado de las cosas es inmodificable. Pero si el público fuera más crítico, si las cantantes jóvenes y atractivas tuvieran más éxito, entonces todas estas «convenciones» terminarían por romperse. Lo cierto es que en el mundo de la ópera el *star system* debe dar paso al principio de trabajo en equipo; que haya un grupo de gente trabajando en conjunto durante un período considerable de tiempo es más importante que todo lo demás.

ALBERA: ¿No es una posición un tanto utópica en un medio en que los aspectos financieros y el *star system* lo condicionan todo?

BROOK: Por eso dije antes que uno no puede tomar por asalto estos problemas; lo que sí puede hacer es tratar de crear una ópera paralela.

ALBERA: En *El espacio vacío* usted habla de los problemas arquitectónicos del espacio. ¿Los teatros de ópera reflejan también en su misma disposición las convenciones que usted quiere desmontar?

BROOK: Así es. Por eso para *Carmen* fue necesario cambiar de una vez por todas las condiciones. Antiguamente la orquesta era muy reducida y estaba ubicada apenas debajo del escenario. Casi imperceptiblemente, la orquesta ha ido ampliándose como un hongo monstruoso y se la ha ubicado mucho más debajo del escenario. Para que resultara bastante más sonora de lo que era, tuvo que agrandarse enormemente, y ahora se ha vuelto ridículamente inadecuada y desproporcionada. La inevitable competencia que a consecuencia de ello se establece entre la inmensa orquesta y la voz humana puede compararse con la historia de los dinosaurios: llegó un punto en que eran tan pesados que no podían sostener su propio peso.

Una orquesta que resulta ser demasiado grande para la voz humana crea una exigencia artificial: el cantante se ve obligado a adoptar actitudes que no son en absoluto naturales. Para lograr ser audible debe ubicarse de frente al público y lo más cerca posible del borde del escenario.

En consecuencia, rara vez puede adoptar otra posición que no sea ésa, moverse de una manera que corresponda a la verdad dramática que está interpretando. Por lo general, el criterio formal de una puesta en escena operística depende en igual medida (y quizás aun en mayor medida) del diseño arquitectónico del auditorio y del criterio del director. Además, se desmerece la dignidad del músico colocándolo prácticamente en un agujero del suelo; esto refleja una actitud propia del siglo XIX: el maestro elevado por encima de los siervos allá abajo. En gran medida, la belleza del teatro de Java reside en que puede verse perfectamente a los músicos, que observan la acción y participan de ella; y vaya si pasa algo cuando los cincuenta golpean sus gongs y sus tambores como si fueran uno solo.

ALBERA: Si alguien le preguntara, por ejemplo, cuál sería el diseño arquitectónico ideal para el nuevo teatro de ópera que se proyecta construir en La Bastilla, ¿qué sugeriría?

BROOK: Usemos un poco el sentido común. ¿Qué es lo que las parejas jóvenes dicen cuando están enamoradas? «Casémonos. Compremos una casa.» No dicen: «No sé si quiero casarme contigo, pero en todo caso diseñemos una casa, construyámosla, adoptemos un par de niños (para ver si funciona) y después volvamos a pensar en el asunto». Se empieza por tener un acuerdo básico sobre las cuestiones básicas antes de ponerse a construir una casa. La pregunta es: ¿tenemos este acuerdo básico a partir del cual construir un nuevo tipo de teatro de ópera?

Es éste un momento de gran confusión en el teatro, un período de transición caótico, de transición hacia quién sabe qué. Lo cual no sucede ni en el cine ni en la televisión; si hoy en día uno quisiera construir un estudio cinematográfico, tendría la forma adecuada para hacerlo, el mejor diseño. Pero no se puede construir un teatro de ópera, porque es imposible saber qué recursos, qué formas de producción, qué detalles de puesta en escena serán necesarios en los próximos cien años. Lo que requiere Stockhausen, por ejemplo, no es de ninguna manera lo mismo que requiere Berio, y las condiciones según las cuales sus óperas pueden ser mejor plasmadas no son necesariamente las mismas que las propias de una nueva puesta en escena de *Las bodas de Fígaro.* Y como no hay solución, aquellos que tienen la desgracia de estar obligados a construir un nuevo teatro de ópera deben dar con una especie de compromiso entre todas las formas disponibles. Por ejemplo, en Sidney hay una ópera maravillosa; se trata sin duda de uno de los grandes monumentos de arquitectura moderna; pero lo único que verdaderamente funciona de la ópera de Sidney es su fachada exterior, famosa en todo el mundo. Dentro del edificio, como en muchos otros, las óperas no se representan siquiera en el espacio diseñado originalmente para ello; en cambio, se emplea lo que en un principio estaba previsto para el teatro tradicional, un espacio que en realidad es muy malo.

ALBERA: ¿Encuentra usted mucho más difícil el trabajo con cantantes que con actores?

BROOK: Un cantante joven es como un actor joven, con la excepción de que ya tiene una técnica. Ha aprendido algo que implica una enorme exigencia, el aprendizaje le ha resultado realmente duro. Ha tenido que aprender música, respiración, vocalización. Tiene que dominar varias lenguas. Esta intensa capacidad técnica le otorga una base muy firme. Aun cuando tenga la más cursi experiencia teatral, es fácil quitarle los vicios de la mala actuación. Porque, de todos modos, él no cree en ellos; los ha adoptado porque nadie le ha enseñado nada mejor. Le han pedido que extienda lo más posible los brazos, o quizá lo haya aprendido viendo actuar a otros cantantes. Cuando se le quita ese falso gesto, ya no necesita seguir disfrazándose mediante ningún otro método. Sólo tiene que apoyarse en la realidad de su técnica, de su capacidad musical y

profesional. De tal manera que, en mi opinión, un cantante con intuición, sensibilidad y un deseo genuino de brindar una actuación sincera puede realmente ser más verdadero y sanamente simple que un actor profesional. No necesita *hacer* demasiado. La mayoría de las veces le basta, simplemente, con *ser.*

El gusto del estilo

Una charla para después del almuerzo

Damas y caballeros de la Metropolitan Opera House,

Se supone que estoy aquí para hablarles del estilo, y precisamente me resulta muy difícil porque si hay algo que nunca he podido detectar es el estilo. Nuestro trabajo nos ha llevado a todas partes del mundo. He presenciado representaciones teatrales de la más diversa índole y en las más variadas condiciones, y creo que las he presenciado con gran atención. Y jamás he visto nada de eso que se llama estilo. Creo que apenas uno empieza a buscar un estilo, a hablar del estilo, está cayendo de cabeza en un pozo que casi con seguridad terminará por tragarlo del todo.

Imaginémonos en una isla desierta, sin nada que comer. Llega la hora del almuerzo, por ejemplo, y no hay nada que podamos comer salvo hojas y algunos granos miserables, ¿qué podemos hacer? Alguien podría ponerse a recordar con nostalgia el placer de la comida que alguna vez tuvo. Y otro podría decir: «¿Recuerdas el sabor del salmón ahumado?». Y otro agregaría: «Claro que sí, ¡y qué sabroso quedaba con pimienta!»... Algún otro podría entonces tratar de recordar el gusto verdadero del limón. Y así, día tras día, los recuerdos serían cada vez más confusos, y tras un año de vivir comiendo hojarasca, corteza de árbol y fruta podrida, aquel que recordara más vivamente el gusto del limón ya estaría confundiéndolo en su imaginación con el gusto de la papaya y de las hojas. Y la conversación, cada vez más y más necesaria precisamente por la carencia absoluta de verdadera sustancia, iría convirtiéndose en un interminable juego de palabras referido a nada.

Para mí es esto lo que sucede la mayoría de las veces cuando hablamos de estilo. Hablamos de estilo: ¿por qué?, ¿por qué surge ese interés? Pienso que surge, en principio, justamente porque nos falta la comida. Porque la verdadera razón de toda la función de comer, la razón por la cual todo el mundo se sienta a la mesa, es la de obtener una cierta nutrición para satisfacer una cierta hambre. Cuando esa nutrición se ha perdido, cuando esa nutrición se ha olvidado, el vacío dejado por ella se llena con sueños y especulaciones, y seguramente esto se da también la mayoría de las veces si se trata de buscar el estilo.

La búsqueda de un estilo se hace cada vez más importante precisamente porque falta la sustancia.

Hay un hecho que me impacta profundamente, y es que en el teatro en general, en particular en el teatro clásico y más particularmente en el teatro operístico, hay una extraña confusión alrededor de la palabra «artificial»; no se sabe si es una palabra notablemente elogiosa o un término apto para la más lapidaria crítica adversa. La otra noche, durante una función de *Carmen,* una señora se me acercó y me dijo: «Quiero hablar con usted de sus fuegos».

En una escena había tres verdaderas fogatas, para nosotros de gran importancia. En cada ciudad donde nos tocaba actuar, la presencia de tales fogatas significaba acudir al cuartel de bomberos y explicarles que sabíamos que a ellos no les gustaba nada el uso de fuego de verdad en un teatro, Pero que en este caso era vital. Habitualmente se nos comprendía, y esta vez volvimos a obtener un permiso especial.

Entonces, esta señora se acerca y me dice: «Me gustaría saber una cosa. ¿Para qué han puesto fuego de verdad cuando podrían haber utilizado un fuego artificial?». Yo la miré sorprendido y le respondí: «¿Qué quiere decir?». Y ella me dijo: «Ya sabe usted, esas cosas eléctricas con chorros de aire que producen llamaradas».

Y no es un chiste. Más bien, me parece algo muy revelador; un verdadero símbolo de nuestro tiempo. Porque lo que para nosotros era real, para ella era pobre y fallido. Si en lugar de fuego verdadero hubiera una de esas maravillosas máquinas electrónicas que producen enormes llamas, imitación perfecta de las verdaderas, eso hubiera significado para ella que su dinero estaba bien gastado.

No he inventado nada de lo que acabo de contar como una suerte de anécdota simbólica. Sucedió realmente, y me parece muy revelador de la línea que divide dos maneras muy diferentes de hacer y entender el teatro y, por qué no, dos formas muy diferentes de experiencia. Hay una tendencia que consiste en buscar lo que es o parece ser tan fácil de aceptar como sea posible, lo más cercano posible a nosotros, lo más real, lo más simple, lo más natural. Y hay otra que dice que todo lo real y natural es odioso. Que vivimos en un mundo desagradable y siniestro, que todo el día estamos obligados a entrar en contacto con lo que es real y natural. Que Dios nos ayude, queremos apartarnos de ello lo mas rápidamente posible. Y nos escapamos. Nos escapamos en los sueños o nos escapamos del presente hundiéndonos en el pasado.

Ahora bien; al igual que la gente hablando de comida en la isla desierta, nadie sabe con certeza qué es el pasado, y cuanto más lejos se halla, cuanto más desaparece de nuestra percepción inmediata, menos se sabe de él. Se inventan convenciones imaginarias que nadie puede razonablemente sostener y que sin embargo se convierten en los símbolos estilísticos de una memoria inexistente del pasado. De modo que tomamos, por ejemplo, el siglo XVIII y hay únicamente dos maneras de referirnos a todo: a la música, a las palabras, a las conductas de ese siglo. Por un lado, pueden considerarse la expresión de algo que alguna vez fue profundamente significativo, que estuvo intensamente vivo y que fue real para alguien que ya no está. De hecho, toda su época ya no existe, no tenemos otro contacto con ella salvo esta obra, de manera que ésta resultará de interés para nosotros solamente si, de una manera u otra, de repente vuelve a recuperar una vida y un sentido que nos sean significativos. Si esto sucede, entonces ya no es una obra de otra época: no nos arrastra al pasado sino que trae el pasado hasta aquí mismo, al

presente. Y cuando esto sucede tenemos una relación humana muy rica y verdaderamente viva con seres humanos que ya no existen, y éste es un milagro de naturaleza mágica, de una naturaleza maravillosamente fructífera y reconfortante.

O bien puede darse la opción opuesta, que consiste en decir: «El pasado ya no existe, pero, ¡ay!, qué maravilloso sería poder meternos en la máquina del tiempo para transportarnos allí. ¡Cuánto mejor es aquello que nuestro mundo miserable!». Y entonces, con la ayuda de las convenciones, de tradiciones dudosas, de documentos, de pinturas y de todo lo que haga falta nos construimos un pasado absolutamente falso, en el cual, por ejemplo, todo el mundo en el siglo XVIII usaba el pañuelo *así,* y siempre hay un experto imprescindible que se ha pasado dos años en la universidad trabajando en su tesis sobre «La función del pañuelo en el caballero del siglo XIX». Y descubrimos la existencia de otros documentos sobre las expresiones típicas del hombre del siglo XIX, sobre cuál era la manera correcta de cuidar su cuerpo y su apariencia, etc. Todo esto es falso. Por ejemplo, alguien que dentro de cien años componga una ópera -Dios no lo permita- sobre nuestra reunión de esta noche, me vestirá de esmoquin para la escena correspondiente a este momento, porque según los documentos que tendrá a su alcance sabrá que, en toda ocasión formal, todo el mundo en esta época, especialmente cuando se trataba de hablar en público y más particularmente en un ambiente operístico, usaba o bien camisa blanca o esmoquin. Así es como sobrevive confusamente la memoria del pasado.

De hecho, quiérase o no, es imposible llegar a la realidad de la historia recopilando detalles exteriores. Es imposible. Lo que se puede hacer es ir precisamente en dirección opuesta y volver a la observación.

Y mi observación de los más diversos estilos teatrales en muy diferentes partes del mundo siempre me ha llevado a la misma conclusión: uno piensa en el estilo solamente cuando está frente a maestros de segunda categoría o frente a alumnos. Cuando eso se ve superado, cuando algo lo trasciende, aun cuando la forma sea aparentemente superficial, lo que verdaderamente vemos es la naturaleza humana. Es algo realmente extraordinario. Cuando uno acude a presenciar lo que quizá sea una de las cosas más formales que existen en el teatro, las marionetas japonesas de Bunkaru, en una gran representación de este espectáculo enormemente estilizado, la gente dice: «Parece que están vivos».

Hace muy poco, en la India conocí a un gran maestro de una de las danzas tradicionales más antiguas; sólo accedió a mostrarnos varias cosas a un grupo de nosotros, empleando el más teatral de los lenguajes gestuales, propio de los mandarines, más teatral de lo que uno se puede imaginar, todo absolutamente formalizado, codificado hasta tal punto que resultaba absolutamente incomprensible a quien no hubiese estudiado todos los códigos. Y lo que surgió fue algo muy simple, la impresión de ver a un hombre en una situación muy humana. También vi a otra gran bailarina hindú, pero de otro estilo; lo que en realidad vi fue la ternura de una mujer con un niño. El mensaje llegaba del modo más sencillo y a la vez más extraordinario. El exotismo de «lo hindú» y toda culturalidad se habían desvanecido; era simplemente una mujer llamando a su hijo para que acudiera a su regazo, y eso era algo tan directo que sucedía realmente para todos y cada uno de los que estábamos allí presentes. Nada más. Pero tenía una cualidad tan alta y tan profunda, tanta realidad, que uno no hubiera podido presenciar algo semejante en ningún otro lugar del mundo.

Entonces le pregunté a ese actor, muy anciano: «¿Quisiera saber qué imagina cuando actúa?», porque él solamente bailaba esta danza extremadamente formalizada y por otra parte sólo se

había referido a las técnicas, a los códigos de esa danza, pero yo quería saber cuál era su meta al realizarla. El me respondió: «Es muy simple. Trato de reunirme con todas las experiencias que he vivido en mi vida, de manera que lo que hago sea un testimonio de todo lo que he sentido, de todo lo que he comprendido».

Es obvio que los estilos sí que existen en el sentido de que hay cientos de códigos diferentes, que no todos los códigos son lo mismo y que a primera vista ciertos códigos parecen más reales y otros más artificiales. Es verdad que el naturalismo original del Actor's Studio fue considerado en su tiempo como lo más cercano a la realidad. Ahora sabemos que era un código como cualquier otro. Es un código que sugiere la vida real, pero si uno coloca eso codo con codo con la más artificial de las formas verá que no hay diferencia. Absolutamente todo lo que hacemos pasa por el dominio de la forma. Todo es estilizado.

Cualquier imagen, no importa cuál sea, cualquier nota, cualquier secuencia de notas, cualquier secuencia de palabras puede ser formulada de manera que parezca artificial. Artificial en el peor sentido de la palabra. Esencialmente, quiere decir sin vida. Uno puede hacer que alguien salga a escena vestido con ropa actual, que mire al público y que lea algo sobre la invasión de Grenada imitando a Ronald Reagan en televisión, y no necesariamente con todo eso parecerá actual. Incluso hasta es factible que alguien diga que es artificial, que no tiene vida, que está vacío de significado. Y también alguien puede salir a escena apelando a palabras y gestos absolutamente inhabituales y desconocidos para nuestro uso cotidiano y dar la impresión de algo inmediato, directo, de absoluta vigencia.

Todo lo que uno tiene que hacer es evitar dejarse seducir por cuestiones artísticas irrelevantes y volver siempre a la cuestión central. ¿Es la palabra, es el gesto, es la escenografía, es la iluminación, es toda la obra, es la elección de la obra, son todas estas decisiones que surgen del deseo de hacer que algo cobre vida ahora, en este presente? Si uno se dedica a eso descubre que, mientras una enormidad de cosas se vuelven irrelevantes, otras se nos presentan inesperadamente vitales. Nuestro orden vital de prioridades se modifica.

Tenemos que aceptar la evidencia de que existen los hechos. Todos somos de alguna manera víctimas de hechos que no se pueden modificar ni negar. La ópera padece la mayor de las dificultades al no poderse proveer de las condiciones que necesita. Lo más importante es establecer un orden de prioridades: primero lo primero; poner nuestra mayor energía allí donde más falta hace. Esto implica entender que efectivamente pueden darse ciertas condiciones bajo las cuales los artistas y todos aquellos que de una u otra manera participan del evento artístico pueden disponer del tiempo, de la tranquilidad y eventualmente hasta de la seguridad -económica, psicológica, emocional-, a partir de lo cual podrán ir a buscar aquello que, ahora sí, logre trascender el estilo.

Filmando una obra

He realizado varias versiones cinematográficas de obras que previamente había puesto en escena, y en cada caso el experimento fue diferente. Algunas veces traté de aprovechar el conocimiento sobre el tema que había adquirido en el teatro, recreándolo para el cine a través de métodos diversos. Por ejemplo, filmamos *El Rey Lear* siete u ocho años después de haber montado la obra en teatro, y lo más fascinante fue el desafío que significó hacer el film sin apelar a ninguna de las imágenes de la versión escénica.

El caso de *Marat/Sade* fue completamente diferente. Peter Weiss y yo habíamos hablado mucho acerca de la posibilidad de hacer una película de verdad con *Marat/Sade,* a partir de cero. Pensábamos que el film podía comenzar con varios parisienses aburridos que no saben qué hacer una noche y que deciden ir al Asilo de Charenton para ver a los locos. Empezamos a desarrollar un bosquejo de libreto muy elaborado y abierto, y entonces nos dimos cuenta de que eso que estábamos inventando tan alegremente iba a dar como resultado un film tan caro que prácticamente jamás iba a poder realizarse.

Un día el presidente de United Artists, David Picker, nos ofreció a Michael Birkett, un productor inglés muy imaginativo, y a mí un presupuesto moderado -250.000 dólares-para hacer una película con *Marat/Sade* con total libertad, siempre que lo hiciéramos cumpliendo los plazos requeridos. Un rápido cálculo nos indicó que eso significaba tener el film terminado en quince días. Era un desafío muy excitante, pero por supuesto nos imponía una concepción de la película totalmente diferente a la original, manteniéndonos lo más fieles posible a la versión escénica, ya ensayada y lista Al mismo tiempo, yo quería comprobar si podíamos dar con un lenguaje puramente cinematográfico que nos apartara de la momificación de la pieza filmada, que capturara otra energía también puramente cinematográfica.

Así, con tres, a veces con cuatro cámaras trabajando sin parar y gastando miles de metros de celuloide, montamos la producción como si fuera un combate de boxeo. Las cámaras avanzaban y retrocedían, se inclinaban y giraban, tratando de reproducir el movimiento que se produce en la cabeza del espectador, intentando simular su experiencia y seguir los contradictorios estallidos de ideas y golpes bajos con los que Peter Weiss había llenado ese manicomio. Finalmente, creo que pudimos mostrar un punto de vista altamente subjetivo de la acción, y sólo entonces descubrí que precisamente en esa subjetividad reside la verdadera diferencia entre el cine y el teatro.

Al dirigir la obra para la escena no había tratado de imponer mi punto de vista sobre la obra; al contrario, había tratado de plasmarla lo más multilateralmente posible. En consecuencia, los espectadores tenían permanentemente la libertad de elegir en cada escena los puntos y elementos que les resultaran de mayor interés. Por supuesto, yo también tenía mis propias preferencias, y en el film hice lo que ningún director de cine puede evitar: mostrar lo que ven sus propios ojos. En el teatro hay mil espectadores viendo lo mismo al mismo tiempo con mil pares de ojos, pero también

al mismo tiempo forman parte de una visión compuesta, colectiva. Esto es lo que hace que ambas experiencias sean tan diferentes.

Tanto en el cine como en el teatro, el espectador es más o menos pasivo, en tanto receptor final de una serie de impulsos y sugestiones. En el cine esto es fundamental, porque el poder de la imagen es tan enorme que nos envuelve. Sólo es posible reflexionar sobre lo que vemos antes o después de haber recibido la impresión, y nunca en el mismo momento. Cuando la imagen está allí, con todo su poder, en el preciso momento en que es recibida, no podemos pensar, sentir ni imaginar otra cosa.

En el teatro estamos físicamente situados a una distancia fija. Pero esta distancia cambia constantemente: apenas una de las personas en escena nos convence de que le creamos, la distancia se reduce. Todos hemos experimentado alguna vez esa cualidad que se llama «presencia», una especie de intimidad. Y también se produce el movimiento contrario; cuando la distancia se hace mayor hay algo que se relaja, que se estira; nos sentimos algo así como más separados. La única relación teatral verdadera es igual que la mayoría de las relaciones entre dos personas: el grado de conexión, de involucramiento, de compromiso varía permanentemente, Por esto, el teatro nos permite vivir experiencias siempre increíblemente potentes, y al mismo tiempo conservar una cierta libertad. Esta doble ilusión es la base propiamente dicha de la experiencia teatral y de la forma dramática. El cine sigue este principio en el primer plano y en el plano largo, pero los efectos son muy diferentes.

Por ejemplo, en *Marat/Sade* la acción en escena evoca continuamente imágenes adicionales que en la mente actúan como suplemento de lo que uno ve. La imagen de los actores locos imitando escenas de la revolución la ilustraban hasta un cierto punto, pero lo que hacían era suficiente-mente sugestivo como para que la imaginación pudiera completar la escena. Tratamos de capturar este efecto en la versión cinematográfica, y lo logramos en ciertas escenas En determinado momento, Charlotte Corday llama a la puerta de Marat. En la versión escénica habíamos resuelto esto de la manera más sencilla y teatral: alguien extendía su brazo y otro ejecutaba el ruido. Carlota golpea, otra persona hace el ruido de una puerta que se abre: puro teatro. Cuando lo filmamos, quise ver si era posible, pese a la despiadada literalidad de la fotografía, que el espectador tuviera esa visión doble o no. Éste es el tipo de problema que surge todo el tiempo cuando se filma.

Algo similar sucede en *El Rey Lear.* La extraordinaria fuerza de las obras de Shakespeare puestas en escena surge del hecho de que transcurren «en ningún lugar». Las obras de Shakespeare no tienen ambientación. Cada vez que se intenta, ya sea por razones estéticas o políticas, darle un marco a una obra de Shakespeare se corre el riesgo de someterla a una imposición que termine por empequeñecerla: las obras de Shakespeare sólo pueden vivir, cantar y respirar en un espacio vacío.

El espacio vacío hace que sea posible convocar ante el espectador un mundo muy complejo que contiene todos los elementos del mundo real, y en el cual las relaciones de toda índole -sociales, políticas, metafísicas, individuales- coexisten y se entremezclan. Pero es un mundo creado y recreado paso a paso, palabra por palabra, gesto por gesto, relación por relación, tema por tema, interacción entre personajes más interacción entre personajes, a medida que la obra va desplegándose gradualmente. En toda obra de Shakespeare es esencial tanto para el actor como para el espectador que la imaginación de este último se halle en un estado de constante liberación,

debido a que necesita desplazarse a través de un laberinto muy intrincado; por eso el valor del espacio vacío adquiere tanta relevancia, porque permite al espectador que, cada dos o tres segundos, tenga un respiro para despejar su mente y su atención. Se le propone que deje pasar las impresiones antes que retenerlas.

Esto es algo estrictamente análogo al principio de la televisión. La imagen y la continuidad de la imagen en televisión son fenómenos absolutamente inseparables del principio electrónico del retorno constante, punto por punto, a la pantalla neutra. Si la pantalla retuviera la imagen tras seis décimas de segundo ya no podríamos ver nada. Y esto es exactamente lo que pasa en el teatro. Frente a un escenario completamente neutral, el espectador recibe en el lapso de un segundo un impulso que lo lleva a situar la imagen: por ejemplo, en *El sueño de una noche de verano,* escucha la palabra «bosque». Y esa palabra es suficiente para evocar toda la escena, proceso evocativo que debe permanecer presente y activo durante los minutos siguientes. Llevado por una simple frase, el elemento es percibido de una sola vez en su totalidad, y después todo se desplaza del primer plano de la mente hacia otro nivel, donde permanece como latente y discreto elemento recordatorio que guiará nuestra comprensión de la escena.

Esta imagen puede luego borrársenos casi por completo hasta que, más o menos doscientos versos más adelante, necesitamos que la imagen del bosque reaparezca. Mientras tanto ha desaparecido, liberando el espacio que ocupaba en nuestra mente, para que puedan recaer en él impresiones de diferente orden: por ejemplo, introspecciones y reflexiones sobre pensamientos y sentimientos que están ocultos bajo la superficie. Con el cine, el fenómeno es totalmente diferente. Aquí uno se halla en lucha permanente con el problema de la importancia excesiva de la imagen, que es siempre invasora y cuyos detalles permanecen en el plano mucho después de que su necesidad dramática haya desaparecido. Si tenemos, por ejemplo, una escena de diez minutos en un bosque, nunca más podremos librarnos de los árboles.

Por supuesto hay «equivalentes» fílmicos: tenemos el montaje o el empleo de focos que detallan el primer plano y dejan el resto fuera de campo, pero aun así no es lo mismo. La realidad de la imagen le da al film su gran poder, y su limitación. En el caso de un film sobre una obra de Shakespeare hay un problema agregado: debe establecerse una relación entre dos ritmos. El ritmo de las obras de Shakespeare es el ritmo de las palabras; un ritmo que comienza con la primera oración y continúa hasta el final, y que exige ser variado y sostenido constantemente, lo cual es muy diferente del flujo y reflujo de imágenes que constituye el principio básico del film. Hacer que estos dos ritmos coincidan no es tarea fácil; en realidad, resulta casi imposible. El mismo problema surge cuando se intenta filmar una ópera. Y digo *casi* imposible porque, en ciertos momentos de gracia, se logra rozar someramente ese ideal.

«El señor de las moscas»

Sam Spiegel -con una mano cubriéndose el ojo lastimado-pataleó en el agua y una típica pelota de playa cayó entre él y yo, salpicándonos. Había comprado los derechos de *El señor de las moscas*

y acababa de convocar la primera reunión del guión. «¿Qué título vamos a ponerle al film?», preguntó. De golpe tuve frente a mí todo el año que me esperaba, y me vi frente a una perspectiva de enorme frustración. Sabía que no íbamos a estar de acuerdo absolutamente en nada.

Si la novela de Golding es una especie de sucinta historia del hombre, del mismo modo la historia de una filmación es como la historia condensada del cine, más allá de todas las trampas, tentaciones y desilusiones que acechan en todos los niveles de producción.

El primero en dejarme la novela fue Kenneth Tynan. Cuando la terminé, me sentí tan decidido a convertirla en un film que no pude creer la noticia de que los estudios Ealing ya le habían comprado los derechos a William Golding por 2.000 libras y que ya tenían a un director trabajando plenamente en el asunto. Pero ciertos amigos cínicos que tenía en la empresa Ealing me tranquilizaron. «No te preocupes, es típico -me dijeron-; nunca se hará. Vamos a discutir, vamos a preparar todo, van a escribirse varios guiones, y más o menos dentro de un año alguien va a descubrir que es un riesgo demasiado grande y el proyecto quedará en nada. Ya verás.»

Yo me quedé esperando ansioso y dubitativo que transcurriera ese proceso que parecía tan inevitable. Me llegaban rumores muy perturbadores de que Nigel Kneale había escrito un guión brillante, que ya habían escogido exteriores en Barrier Reef, que ya se había iniciado la elección del reparto. Hasta que llegó el día en que debió fijarse el presupuesto y alguien tenía entonces que decidir si ese proyecto tan prometedor y estimulante sobre un grupo de chicos merecía la muy respetable inversión de 200.000 libras. Por supuesto, decidieron que no, y no es difícil justificarlos.

Los derechos de *El señor de las moscas* estaban otra vez en venta, pero ahora a un precio de 18.000 libras. Cuando me enteré corrí a ver a Sam Spiegel, impulsado por una idea que muy pronto iba a demostrar ser errónea y que me iba a costar caro. Yo suponía que un viejo amigo como Spiegel tendría conmigo una actitud básicamente paternal en relación con esa pequeña aventura experimental que yo quería emprender. Mi teoría era que, si lograba que el presupuesto se mantuviera en términos razonablemente bajos, Spiegel me daría vía libre. Pero no había tenido en cuenta cuál es la esencia del éxito para todo productor formado en Hollywood.

El gran productor sólo puede funcionar si se identifica totalmente con aquello que decida emprender; por lo tanto, inevitablemente entrará en colisión con el director a la europea, que trabaja basándose exactamente en el mismo principio.

Orson Welles me dijo una vez, cuando estuve a punto de hacer una película con Harold Hecht y Burt Lancaster. «Nunca trabajes con un productor que esté en la cima de su éxito», y ahora me acordaba con amargura de sus palabras.

Yo necesitaba únicamente una pequeña suma de dinero, ni siquiera guión; apenas unos chicos, una cámara y algún lugar con playa. Y el productor solamente quería tener un guión detallado que le garantizara que el film tuviera «valores universales», antes de decidirse a invertir dinero. Los cínicos amigos de Spiegel empezaron a decirle: «No va a poder hacerlo nunca», y a predecir que sucedería lo mismo que con los estudios Ealing. Sin embargo, esta vez mis esperanzas y sensaciones respecto al proyecto estaban mucho más consolidadas, y sólo de vez en cuando me atacaban los terrores del desastre.

Pasamos un año dedicados a lo que parecía ser la preproducción: el director artístico viajó a España y a África en busca de exteriores, yo fui a las islas Canarias, entrevistamos a decenas de niños... Peter Shaffer recibió el encargo de escribir un guión, y en uno de sus típicos gestos

bizantinos, Sam Spiegel contrató en secreto a Richard Hughes para que escribiera otro al mismo tiempo.

Shaffer y yo llevábamos con toda intensidad una vida de intelectuales de Hollywood con problemas de conciencia; sentíamos en carne propia todo el peso del compromiso adquirido. Recuerdo a Shaffer preguntándose al principio: «¿A quién se le ocurre que es posible cambiarle el título, que los chicos sean chicas y que los ingleses sean norteamericanos?», y yo le respondía tratando de racionalizar: «Supongamos que nunca hemos oído hablar de Golding y alguien nos acerca la propuesta de hacer una película sobre un grupo de chicos y chicas de diversas nacionalidades perdido en una isla desierta. ¿No te parece que podríamos, a partir de esa idea, elaborar una historia novedosa y emocionante?». Por supuesto, el argumento era convincente porque queríamos convencernos mutuamente.

En el momento en que Golding concibió el mito de *El señor de las moscas,* su historia, y quizás únicamente esa historia, cristalizó sus sentimientos en una creación formal extraordinaria. Pero sería demasiada coincidencia pretender que otros escritores encontraran en ella la forma precisa y exacta que sus propias necesidades creativas están buscando en otro momento. Éste es el gran peligro que se corre con las «adaptaciones» a la pantalla.

Shaffer escribió un notable guión épico de seis horas de duración. Incluía una larga excursión a la montaña y una secuencia extraordinaria, que duraba casi una hora, en una cueva. Recuerdo que había también tres rituales muy complejos que transcurrían al mismo tiempo, cada uno de los cuales hubiera requerido de una temporada completa del teatro de la crueldad. Pero la mezcla de Shaffer más Golding más Spiegel más yo mismo, todos apuntando en direcciones distintas, era francamente indigerible. La silueta nítida de la novela se había perdido, y con ella se había desvanecido la verdadera fuerza del tema. De modo que, aun a regañadientes, el guión de seis horas fue descartado y junto con Shaffer tratamos de volver al libro.

Cuanto más nos acercábamos a él, más en desacuerdo estábamos con el productor. Sustituíamos material de verdadera importancia por otro irrelevante, y cuanto más lo hacíamos, más perdíamos: la estructura de Golding es tan compleja y tan bien tramada que cualquier cambio, por pequeño que sea, puede fracturarla totalmente. Llegamos a involucrarnos tanto, a detenernos tanto en el detalle, a pelear por cosas minúsculas, que hicimos enormes concesiones sin darnos cuenta.

La octava versión del guión era como un campo de batalla arrasado y lleno de hoyos, pero estábamos tan identificados ron él que creo que hubiéramos seguido adelante pese a todo. Pero Spiegel ya tenía a estas alturas un presupuesto, y cuando comprobó que de acuerdo a su método de trabajo iba a ascender a 500.000 libras, nos hizo verdaderamente un gran favor: abandonó el proyecto. Había pasado otro año y *El señor de las moscas* seguía arrinconado.

Mientras tanto, en Nueva York, un joven norteamericano llamado Lewis Allen exploraba una nueva idea. Creía que era factible dar con inversores privados que pudieran interesarse en aportar cada uno de ellos doscientos o trescientos dólares para el film. La posibilidad de arriesgar y hasta de perder una suma tan exigua no podía quitarle el sueño a nadie. Allen y su socio, Dana Hodgson, acababan de financiar el film *La conexión* apelando a este método, y se ofrecieron para hacer lo mismo con *El señor de las moscas.* Por supuesto, también había que negociar los derechos: el precio alcanzaba ya las 50.000 libras más un tercio de las ganancias. Nuestro presupuesto era de

80.000 libras, de modo que en el momento de cerrar el trato ya habíamos gastado más de la mitad de nuestro capital en la compra de los derechos, lo cual debe ser sin duda alguna todo un récord.

No obstante, el hecho de que nuestro inútil guión final fuera tan gordo y pesado trajo como consecuencia que valiera, literalmente, su peso en oro. Hundidos en la frustración, Shaffer y yo lo habíamos cargado de exhaustivas y detalladas descripciones de escenarios que jamás habíamos visto, y de movimientos de cámara tan ilusorios como complejos. Frente a la envergadura de tan voluminoso documento, los inversores de Washington, unos doscientos, dedujeron que estaban participando en un proyecto sin duda memorable.

Afortunadamente, conocían tan poco el *show-business* que ni se les ocurrió considerar lo que cualquier productor cinematográfico con experiencia plantea desde un principio: ¿cómo garantizar que el film se va a terminar?

La amarga experiencia ha hecho que las personas que financian y que han perdido dinero más de una vez desarrollen un sistema de autoprotección, y por eso insisten tanto en someter a su aprobación todo el plan de rodaje y en controlar la evolución de los gastos, para asegurarse a través de estas medidas que el rodaje efectivamente se complete. Nosotros sabíamos que no teníamos en realidad un presupuesto, dado que la suma a la que podíamos llegar iba a ser claramente insuficiente, y tampoco podíamos esbozar siquiera un plan de trabajo, debido a que todo lo que tiene que ver con niños está dominado por la incertidumbre. Entrábamos en un terreno francamente desconocido, y sabíamos que la única garantía que teníamos de terminar el rodaje residía en la suerte y en la fe.

En Francia se han hecho largómetrajes por 150 dólares. Los 150 sirven para terminar el primer día de rodaje. A esas alturas ya hay suficientes contactos hechos como para garantizar que se termine el segundo día, y muy pronto se logra material suficiente para justificar que le den un poco más de crédito. Nuestra única inquietud era cómo llegar precisamente a un punto de no retorno.

Un día, un asistente que tenía en Nueva York llamado Mike Macdonald vino a verme intrigado: «¿Quién es este Billy Bunter que quieres que mencione?».

Le expliqué que era el eterno «gordito» de una famosa tira cómica inglesa, y el modelo perfecto para el personaje de Piggy. «¡Ah!», dijo Mike.

«Voy a ver a un hombre de negocios británico en su oficina de Manhattan y le explico que estamos haciendo un film, que buscamos chicos ingleses que vivan a este lado del Atlántico. Se muestra antipático, nada amable. Dice que estoy haciéndole perder el tiempo. No, no puede hacer nada. Lo lamento, amigo, no me ocupo de eso. Entonces le digo: "Buscamos a una especie de Billy Bunter". Y el tipo cambia completamente. Se acomoda en el asiento, sonríe, saca su pipa. A partir de ese momento, se acabaron las complicaciones.»

Sabíamos que no podíamos en absoluto asumir el posible viaje desde Inglaterra de un grupo de niños, de manera que habíamos decidido buscar niños británicos que llegaran por su cuenta a Estados Unidos. Macdonald se apostaba en los muelles y se dirigía a las familias que le parecían aptas apenas ponían pie en suelo americano. Buscó a la salida de los espectáculos de circo, escribió a las familias del cuerpo diplomático en Washington, halló en la guía telefónica de Nueva York un Old Etonians Club, un Old Harrovians Club y hasta uno de los Old Boys of Mill Hill. Incluso indagamos sobre una comunidad escocesa completa que había debido trasladarse a Nueva Jersey obligada por la instalación de una destilería. Supongo que habremos visto alrededor de trescientos

niños, todos ansiosos de estar en el film, con padres fanáticos de la novela y particularmente entusiasmados con la idea de tener un verano tranquilo, sin niños. No ofrecíamos salario; apenas una pequeña suma diaria para gastos y la participación en hipotéticos beneficios.

Dimos con Ralph, el personaje principal, en la piscina de un campamento del ejército en Jamaica, apenas cuatro días antes del comienzo del rodaje. Y en lo que a Piggy respecta, llegó mágicamente por correo; una carta pringosa en papel rayado firmada por Just Williams, que decía: «Estimado señor: soy gordo y uso gafas», junto con una fotografía arrugada que casi nos hizo llorar de emoción. Era absolutamente Piggy, nacido en Camberley; el mismo Piggy en persona, concebido hacía diez años, en el mismo, preciso momento en que Golding luchaba a brazo partido para concebir la novela.

Hallamos una isla cerca de la costa de Puerto Rico. Una verdadera jungla paradisíaca; millas y millas de playa de propiedad de Woolworth. Nos dejaron utilizar la isla a cambio de una mención en los créditos. Habíamos resuelto instaurar una economía rigurosa, sea donde fuera que estuviéramos. Nadie podía volar, salvo utilizando los vuelos nocturnos de tarifa reducida; nadie podía llamar por teléfono a Nueva York, ni alquilar un coche, ni alojarse en un hotel, mientras hubiera autobús o fuera factible escribir cartas o dormir en el suelo en casa de amigos. Gracias a esto ahorramos miles de dólares y quedamos en posición de poder decir que había dos cosas sobre las cuales no habría ninguna restricción: el cuidado de los niños y el gasto de película.

Siempre me había obsesionado que los encargados de cuentas de las producciones más caras se mostraran alegremente dispuestos a condenar o disimular toda clase de gasto excesivo, mientras al mismo tiempo se rasgaban las vestiduras horrorizados por el más mínimo desperdicio de material virgen; son como ese escritor que teme tachar por temor a gastar demasiado papel. Dado que, por una vez, estábamos en posición de decidir por nosotros, dejé claramente establecido que nadie, bajo ningún concepto, debía cuestionar el gasto de material. Y esto fue nuestra salvación, porque pese al tiempo, a las enfermedades, a la falta de luz y de medios de transporte, seguimos y seguimos rodando, con varias cámaras al mismo tiempo, dejándolas filmar mientras hablábamos con los niños, volviendo a empezar una y otra vez.

Terminamos con sesenta horas de proyección continua, y el montaje final nos llevó un año de trabajo. También conseguimos miles de cintas grabadas en todo momento del día, de las cuales se obtuvo buena parte del diálogo, que fue virtualmente pegado al film, como sellos, palabra por palabra. No era precisamente la técnica ideal, pero era la única abierta a nuestras posibilidades, y en cierto sentido también funcionó para nosotros como garantía de que terminaríamos la tarea.

Después de todo lo que habíamos sufrido por él era triste tener que despedirnos del guión de Shaffer, pero ahora ya no había razón para no volver a mi primera idea e improvisar directamente a partir de la novela original. Todos los elementos de la historia estaban allí, en los niños. Yo pensaba que la razón por la que se trasladaba la muy completa *y* compleja obra maestra de Golding a una forma artística diferente era en primer lugar porque, aunque el cine pudiera disminuir su magia, le aportaría claridad.

La novela es una hermosa fábula; tan hermosa que podría ser criticada por ser una mera prestidigitación de acabado estilo poético. En el film nadie podría atribuir el estilo y la gestualidad a trucos de dirección. Por supuesto, debía tener el impulso necesario para plasmar escenas en movimiento, pero lo que la cámara registra es el resultado de acordes que se tocan en cuerdas que

ya existen previamente. Los gestos violentos, la mirada de codicia en los rostros y la cara de la experiencia son todos reales.

Se suele decir que cualquier niño puede actuar, y eso no es verdad. Es como el mito de que todos los negros tienen ritmo y hermosas voces graves. Los niños son extremos. El niño que puede actuar, suele hacerlo extraordinariamente pero el que no puede, el que es malo, como dice la canción, es horrendo. La enorme ventaja que tienen los niños es que, siendo demasiado jóvenes para saber que existen las escuelas de teatro, pueden animarse a hacer cosas que los adultos, ya agobiados por teorías, no son capaces de hacer. Por ejemplo, el director puede emplear con ellos una mezcla de métodos que muy fácilmente perturbaría mucho a cualquier actor profesional. Hasta un cierto punto, todos los niños son actores del Método, porque son sensibles, lógicos y quieren saber qué están haciendo y por qué. Al mismo tiempo, si a un niño, mientras está actuando, se le da una indicación estrictamente técnica del estilo de «gira la cabeza, cuenta hasta dos y sigue», como no sabe que esto suele ser factor de distracción y de perturbación, no se distrae ni se perturba. El adulto, advertido de que este método no es demasiado «artístico», se sentirá sumamente molesto. Igualmente, uno puede indicarle a un niño una acción que para un adulto resultaría, desde un punto de vista racional, «fuera de personaje». El niño simplemente la ejecuta, y en la mayoría de los casos, por el simple hecho de ejecutarla, la hace propia.

Antes de que comenzáramos, los niños estaban sumamente entusiasmados ante la perspectiva de «estar en una película», aunque ninguno de ellos tenía la menor idea de qué significaba eso. Quizá se imaginaban que se trataba de meterse en la pantalla, donde habrían de encontrarse con una vida divertidísima moviéndose en ese tempo maravilloso en el que se han eliminado las partes más aburridas de la existencia. Fue para ellos una verdadera conmoción descubrir que una película es exactamente lo contrario: largas horas de no hacer nada, esperando y esperando una y otra vez la misma escena. Fue un crudo enfrentamiento con la realidad: tuvieron que adaptarse a una serie de factores muy duros, y tratar de disfrutar dentro de los límites sumamente estrictos y reducidos que imponía un rigurosísimo esquema de trabajo. Pienso que para ellos fue una experiencia decisiva, esencial, que los hizo madurar.

Su contacto con el árido material de Golding fue mucho menos significativo. La gente siempre me pregunta si les niños lo entendían y, en todo caso, qué efecto les producía. Por supuesto que lo entendían. La tesis de Golding es que en un niño están latentes todas las posibilidades, y no tenían dificultad en comprender que eso es cierto. La manera en que muchos de ellos se relacionaban fuera de cámara era un perfecto paralelo de la historia, y uno de nuestros principales problemas era hacer que se mostraran lo más desinhibidos posible frente a la cámara y lo más disciplinados posible entre ellos. Teníamos que mancharlos de barro y dejar que fueran unos salvajes durante el día y restaurar una disciplina escolar para la ducha y el enjabonado nocturno.

Incluso el siempre calmado e inteligente Piggy se me acerco un día, casi llorando. «Te van a echar una piedra encima -le habían dicho los demás niños-; la escena de la muerte Piggy es de verdad. Ya no te necesitan más.»

Mi experiencia me indicaba que la única falsificación que contiene la fábula de Golding es la duración temporal del descenso al estado salvaje. En el libro, la acción transcurre en tres meses más o menos. Creo que, si no hubiéramos estado ahí nosotros los adultos, la catástrofe total hubiera ocurrido apenas en un fin de semana.

«Moderato cantabile»

Hacía un año desde que leí *Moderato cantabile,* de Marguente Duras, y me enamoré de la idea de convertirla en un film. La historia no depende de un contexto francés; es la exploración de una relación singular. No hace demagogia, ni declaraciones de principios, ni argumenta nada. Tampoco se ocupa de apuntalar nuestra convicción de que todos los hombres son buenos y malos, ni puede ubicársela en ninguna de las categorías conocidas y aceptadas. Me di cuenta de que tenía que hacerla en Francia. Marguerite Duras gozaba de una muy reciente notoriedad por ser la autora de la muy admirada y a la vez muy odiada *Hiroshima, mon amour.* Jeanne Moreau, una actriz asombrosa, con quien yo ya había trabajado un par de años atrás en *La gata sobre el tejado de zinc,* era, como yo, una apasionada de la historia, y pudimos encontrarnos gracias a Raoul Lévy, un productor brillante y pintoresco que había hecho una fortuna con Brigitte Bardot. *(«Il est si inquiet»,* había dicho una vez B.B. de él con verdadera devoción.) Convencido de que el proyecto era formidable desde el punto de vista intelectual, Raoul Lévy acudió a sus inversores y les dijo: «No voy a hacerles leer un guión que de todos modos no entenderían. Voy a darles solamente los nombres de la gente comprometida en el proyecto, y ustedes tendrán que confiar en ellos». Los inversores aceptaron el reto. Enseguida tuvimos el dinero. Siempre me he preguntado cómo ha sido posible que infinidad de films franceses hayan podido comenzar a rodarse siquiera, cómo fue posible que alguien lograra transmitir a la persona con los medios necesarios la calidad potencial de tantos films franceses. Es como si la única manera de venderlos fuera hacerlos. Son tan poco frecuentes las películas que consiguen financiación. Afortunadamente son muchos los individuos, es mucho el entusiasmo, la devoción, la pasión. En el mundo del espectáculo francés uno no hace más que escuchar la frase *une belle affiche.* Los recién llegados suelen cometer el error de creer que eso significa un hermoso póster, un póster estéticamente agradable. Nada de eso: así como la *belle salle* de un restaurante no es un hermoso salón, sino un salón repleto de señoras y señores distinguidos, una *belle affiche* es la hermosa yuxtaposición de nombres inesperados. El juego de hacer carteles es obsesionante: la hoja en blanco es la superficie mágica sobre la cual los nombres pueden verse agrupados o excluidos al infinito. Si en Francia yo juntara en un grupo a Picasso y Bardot, surgiría de inmediato el interés; si en Inglaterra yo propusiera a Graham Sutherland compartiendo cartel con un miembro de la familia real (para un guión escrito por algún arzobispo expulsado de la Iglesia), no podría lograr siquiera la sonrisa de compromiso de ningún inversor. A lo sumo, su compasión. Porque en Francia el tema no se reduce simplemente al furor por los «ganchos» publicitarios, por los trucos para llamar la atención. Es el profundo anhelo de que no se repitan los tópicos del pasado, una ansiosa búsqueda de algo nuevo y misterioso, de algo que levante el vuelo, que cobre altura; se trata de lo inesperado, de lo desconocido, hartos ya de alardes y de ilusión. Cuando las ambiciones son más excesivas e injustificables, enseguida surgen la malicia, el odio y la desilusión, porque en la naturaleza misma de las cosas tales esperanzas están condenadas a verse frustradas, frustradas y frustradas, una *y* otra vez. Sólo de vez en cuando, y muy ocasionalmente, se ven plenamente cumplidas. Vemos los mejores films franceses y nos preguntamos por qué no podemos hacer lo mismo. Tenemos el talento, los técnicos, los medios. Pero también tenemos demasiado sentido común, virtud que es más cívica que artística. Los errores más estúpidos son el coste que hay que pagar por los logros más extraordinarios.



Brook, Belmondo y J. Moreau en rodaje

El experimento que intentábamos era el de lograr una película sin acción. En realidad, la única vez en que las personas que me financiaban pusieron el grito en el cielo fue cuando anuncié a la prensa que en este film no pasaba nada, nada en absoluto. Lo cual era esencialmente cierto. Un hombre y una mujer se encuentran en una pequeña ciudad de provincias, y no hay historia. Apenas una semana más tarde se han producido en ellos, y entre ellos, invisiblemente, violentos y dramáticos cambios de estado. El experimento consistía en ensayar con los actores, preparar con ellos una intensa vida interior. Nos pasamos cuatro días caminando por la Gironde, en un café, en una casona desierta, en una plaza, en el *ferry,* reconstruyendo la vida de los personajes antes, después y alrededor del film, como hacen los actores rusos cuando están preparando un Chéjov. Después, cuando fotografiábamos los simples episodios de la historia, los actores traían consigo esa elaborada estructura interior. Bresson ha realizado films sin actores, en los cuales la cámara ha sido entrenada en los gestos verdaderos de personas verdaderas. Nosotros, por el contrario, usábamos a ese ser tan singular, el actor, para que generara emociones *reales* que después nosotros filmaríamos en su forma exterior.

Jeanne Moreau es, en mi opinión, la actriz cinematográfica ideal de esta época, porque no «personifica». Actúa del mismo modo en que filma Godard, y es la única actriz con la que uno está siempre muy cerca de lograr una especie de documento de la emoción. La manera en que el actor profesional promedio encara su papel está basada en los muy positivos principios de Stanislavski: racionaliza, prepara, compone su caracterización. Tiene algún tipo de orientación consciente sobre lo que está haciendo, de manera tal que, en cierto modo, es como el director de cine clásico al ubicar la cámara: el actor «se coloca» a sí mismo y se dirige, bien, mal o como sea.

Pero Jeanne Moreau es como un médium; actúa según sus instintos. Intuye algo del personaje y después una parte de ella observa cómo se improvisa con ese primer esbozo intuitivo, y deja que suceda lo que suceda, interviniendo sólo ocasionalmente, como un buen técnico cuando por ejemplo quiere estar mirando a la cámara o en el mejor ángulo. Pero lo que hace es guiar el flujo de la improvisación en vez de obsesionarse con determinar antes de tiempo cuáles son los obstáculos que debe sortear, y el resultado de ello es que su actuación siempre nos reserva una serie interminable de pequeñas sorpresas. En cada toma ni ella ni nadie sabe exactamente qué va a pasar.

La gran objeción de la crítica ante *Moderato cantabile* fue que yo no movía la cámara lo suficiente, que me limitaba a ubicarla y a dejar que las cosas pasaran delante de ella, y deducían que esto era debido a que yo provenía del teatro, y que simplemente no sabía hacer otra cosa. En realidad, en eso había mucha premeditación. La cualidad narrativa que tratábamos de capturar en el film no era externa ni tampoco enteramente interior; no se puede decir que los personajes se comporten de determinada manera porque vivan junto al río en una opaca ciudad de provincias, pero tampoco se puede ignorar el modo en que estas condiciones influyen en ellos.

De modo que, teniendo ya el paisaje y los actores, estos actores en particular, mi tarea parecía consistir simplemente en ubicar una cámara que no comentara nada; una cámara que hiciera ver al espectador una suerte de registro documental de algo tan intangible que le hiciera sentir que estaba sucediendo de verdad. Esos largos silencios, como el primer plano de Jeanne Moreau contra el cielo blanco, no tendrían ningún sentido en el teatro. Shakespeare habría apelado a sus metáforas enormemente potentes para lograr lo que nosotros, en el film, tratábamos de comunicar con el peso de ese silencio. Y en realidad no era el silencio lo que fotografiábamos, ni una composición muy a la japonesa sobre el espacio blanco de la pantalla, sino una cierta mirada en el rostro, un sutil movimiento de su cuello, lo que para mí era válido porque ella, en realidad, *en ese momento preciso* estaba experimentando algo que resultaba enormemente interesante de percibir *como objeto.*

Este particular aspecto documental del hecho de filmar, la captura de algo en el momento en que sucede, se relaciona con el hecho de actuar por lo siguiente: el objetivo es siempre captar esa mirada en los ojos de alguien.

Hicimos la película en siete semanas con un coste alrededor de las 80.000 libras. En Francia éste es un presupuesto muy generoso. Pude tener los mejores técnicos y, a pesar de todo lo que uno oye sobre el desorden e ineficiencia latinos, quedó en evidencia un hecho incontestable: debido justamente a que los franceses son tan organizados, tan dúctiles, talentosos, moderados, imaginativos y por encima de todas las cosas flexibles para entender sus propias leyes y regulaciones sindicales, se puede obtener el mismo resultado de una manera infinitamente más rápida y económica que en Inglaterra o en América.

Y esta cuestión del coste final relativamente bajo es de vital importancia, porque es el precio de la libertad. Simplemente, hay costes que ponen los pelos de punta a los productores y costes frente a los cuales están dispuestos a correr el riesgo. Los films americanos son demasiado caros para correr grandes riesgos. Las obras de Broadway son producidas en un clima de pánico definitivamente insalubre porque la apuesta financiera es demasiado grande. Yo me he pasado un año entero dedicándome a la preparación de un film para una empresa anglo-norteamericana que resultó ser demasiado caro para ser experimental y demasiado barato para brindar la seguridad que brinda una superproducción. Por otro lado, la irrupción en Inglaterra de una nueva escuela de dramaturgos está estrechamente ligada al hecho de que la cantidad de dinero que se pierde en una aventura teatral fracasada nunca es extraordinariamente alta; la irrupción de la Nouvelle Vague en el cine francés está estrechamente relacionada con el hecho de que en Francia se puede hacer muy bien una película sin tener que invertir en ella sumas de dinero que hagan perder el sueño a los inversores.

Cuando mostramos la película terminada en el Festival de Cannes se produjeron las críticas más virulentas. La película desconcertaba, irritaba, incluso provocaba exabruptos de verdadera furia; a la vez recibía de otra gente una calurosa aprobación y un fuerte apoyo. Lo que es más importante para mí es que quise apasionadamente hacer esta película de una determinada manera y lo logré.

Y que, una vez terminada, fue recibida, viviseccionada. aceptada o rechazada con idéntica pasión. En Inglaterra, el peligro mayor que aguarda a apuestas de este tipo es la indiferencia; indiferencia al comienzo, indiferencia en la conclusión. Quizá sea una lástima, artísticamente hablando, que no seamos un poco más «inquietos».

Filmando «El Rey Lear»

En el caso de *El Rey Lear* no hicimos ningún esfuerzo por reconstruir algo que en realidad nunca existió. Jamás hubo un rey de Inglaterra llamado Lear y su historia nunca sucedió. Shakespeare quiso retratar simultáneamente varios períodos históricos diferentes, y por otra parte no era la primera vez que lo hacía. Muchas veces mezcla premeditadamente la Edad Media y la época bárbara con el Renacimiento y la era isabelina. Pero escudriñemos *Lear* un poco más de cerca. *Lear* tiene de todo. Es una obra bárbara, por lo tanto el contenido es bárbaro. Pero por su refinamiento, el diálogo pertenece al siglo XVI o incluso al XVII. Consecuentemente, cuando nos hallábamos en pleno período previo al rodaje, los dos diseñadores de producción -Georges Wakhevitch y Adele Anggard-, el productor Michael Birkett y yo nos concentramos en tratar de resolver el problema de cómo no quedar prisioneros de un único período histórico.

Examinábamos uno tras otro los más diversos films históricos y nos preguntábamos por qué hasta la más meticulosa de las reconstrucciones de época sonaba falsa, por qué ninguna de ellas resultaba creíble. Y llegamos a la conclusión de que existe una ley muy sencilla y elemental que nada tiene que ver con aquello que la documentación nos inspira. Si uno quiere creerse la ambientación de cualquier período histórico tiene que ser capaz de absorber el noventa por ciento

de lo que ve sin darse cuenta. Tomemos por ejemplo una cena del siglo XVI o del siglo X. Si la reconstruimos con precisión museológica, con el mayor cuidado hasta en el más minúsculo detalle, terminaremos por lograr una imagen falsa. Todo resultará completamente inverosímil, no creíble, pese a que uno no deje de repetirse que veinte profesores universitarios muy bien pagados han asesorado para hacer el film y que todo lo que se ve es de absoluta fidelidad histórica. Y he aquí la paradoja: si uno reconstruye un determinado período histórico para la cámara debe tratar de reconstruir la impresión de vivir en esa época y, consecuentemente, que la cámara pueda no captar ciertas cosas, no prestarles atención.

La consecuencia de esto es una especie de ley que podría formularse así: cuanto más nos sumerjamos en un pasado remoto o desconocido, más tendremos que simplificar y reducir deliberadamente la cantidad de objetos inusuales que aparecen en nuestro campo visual en un mismo momento. Si queremos que un determinado período histórico -digamos el siglo x- parezca verosímil al espectador del siglo XX tendremos que ser conscientes de que dicho espectador es incapaz de tolerar más que una centésima o una milésima parte de los detalles visuales del período, y que sin embargo obtiene así la misma impresión de realidad que si se tratara de algo que transcurre en su propia época histórica, porque lo que existe en el film no es la realidad, sino sola y únicamente la impresión de realidad.

La cuestión será entonces, en este punto, cómo hacer para saber qué constituye esa centésima o milésima parte. Nosotros decidimos partir de las formas que surgían de las condiciones de vida. Empezaríamos con la idea de que el elemento básico de la vida en la sociedad en la cual vivía

Lear era el contraste entre lo caliente y lo frío. Un elemento real que surge de la trama es la noción de la naturaleza como algo hostil, peligroso, contra lo cual el hombre debe luchar. Toda la obra está centrada alrededor de la tormenta pero lo que cuenta desde el punto de vista psicológico es el contraste entre los lugares cerrados, seguros, y los lugares abiertos, desprotegidos. Lo cual conduce a los dos denominadores básicos de la seguridad: el fuego y las pieles. Una vez que llegamos a este punto, comenzamos a estudiar la vida de los esquimales.

La mayoría de los elementos realistas de la versión fílmica de *El Rey Lear* fueron tomados de la vida de los esquimales y de los lapones, porque su vida, desde el punto de vista que a nosotros nos interesaba, ha cambiado muy poco en miles de años, porque todavía está controlada por las condiciones naturales básicas, por el contraste entre lo frío y lo caliente. Apenas descubrimos que podíamos trabajar los aspectos visuales del film basándonos en una sociedad cuyo problema principal es tratar de sobrevivir con las mismas específicas condiciones climáticas bajo las cuales se desarrolla la acción de *Lear,* también descubrimos toda una serie de elementos a partir de los cuales, poco a poco y empleando la imaginación, pudimos deducir otros. El carruaje en el que viaja Lear no existe, ni jamás existió, pero fue creado por deducción a partir de lo que sabíamos. Y lo que es más: ese carruaje demuestra que, en un esquema estrictamente definido, logramos introducir una gran cantidad de elementos anacrónicos. Hasta el último momento controlamos meticulosamente cada detalle, y cada vez que nos enfrentábamos a tener que decidir entre lo distante e inhabitual y lo cercano y familiar, escogíamos esto último.

Si uno es inglés -y el texto de *Lear* es absolutamente inglés- estará fácilmente dispuesto a admitir que el film *Lear* transcurre en una Inglaterra que ya no existe. A lo largo de miles de años, la campiña inglesa se ha transformado en algo artificial. Es imposible hoy en día hallar en todo el territorio de las islas Británicas algún lugar que se parezca a la Inglaterra de hace mil años. No

existe. Entonces, ¿cuál era la solución? Siempre está, obviamente, la tentación de hacer como hizo Eisenstein: para lograr la grandeza de la escena histórico-épica, jugar con la inmensidad del espacio abierto de la campiña. Pero eso es una trampa. Shakespeare nunca se detiene demasiado en una única escena, su estilo cambia constantemente, y es el propio autor quien, frase tras frase, oscila dialécticamente entre lo humano y lo épico.

Por eso es un error tratar a *Lear* como si fuera una pieza épica. Nada en Shakespeare existe en estado puro; la pureza de estilo no existe. Cada una de sus obras nos muestra la coexistencia de los opuestos. En *Lear,* entre otras, surge específicamente la coexistencia de la grandeza con un tipo de familiaridad completamente íntima. Si nos dejáramos arrastrar por la tentación de plantear escenas suntuosas a lo *Iván el Terrible,* por ejemplo, quizá lograríamos un efecto de gran magnificencia, pero ya no serían Shakespeare ni Inglaterra. Y ahora queríamos algo totalmente inglés, algo noble y a gran escala, y que a la vez fuera humano y terrenal.

Por eso nos alegramos tanto al descubrir que Jutlandia era el lugar perfecto para rodar los exteriores del film, en tanto muy probablemente se parece mucho a la Inglaterra de los remotos tiempos de Lear.

No empleamos color por una razón muy simple que tiene que ver con todo lo dicho más arriba y que surge de mi experiencia con *Lear* en teatro. *Lear* es una obra tan compleja que, si uno le agrega siquiera una mínima porción de complejidad, el resultado es una completa y asfixiante saturación. El principio básico es la economía. Y la película en blanco y negro es más simple, no distrae la atención. El color es útil solamente cuando uno puede darle un uso verdaderamente positivo. Su propósito es siempre el de agregar algo, y en este caso ya teníamos más que suficiente. Por supuesto hoy es difícil hacer dinero con un film en blanco y negro, y desde el principio hubo presiones para que lo rodáramos en color. Los argumentos eran los de siempre, como por ejemplo que el color podía servir a nuestras intenciones estilísticas tan bien como el blanco y negro. El único inconveniente era que eso no es cierto. Aun cuando se emplee color monocromático, siempre se termina con algo elegante, plácido y delicado. Y eso es precisamente lo que no funciona con *Lear.*

Lo mismo sucede con la música. Para lo único que sirve la música en un film es para agregar algo. Pero en esta historia el silencio tiene un papel muy importante, tan concreto como el que puede tener la música en otro.

De manera que todo el proceso de preparación de *Lear* consistió en eliminar cosas: detalles de puesta en escena, de vestuario, de color, de música.

Y el mismo principio se mantuvo durante todo el rodaje. Ninguna obra de Shakespeare es una historia realista. Las obras de Shakespeare no son porciones de vida, ni tampoco poemas, ni tampoco hermosos ejemplos de escritura ornamental.

Son invenciones muy complejas y únicas, construidas a partir de una amalgama de piezas asombrosamente variadas y contradictorias, unidas con gran habilidad. La impresión de enorme riqueza que brinda es debida precisamente a la gran diversidad de elementos involucrados. Para capturar ese mosaico en el cine, tratamos de apartarnos de todo estilo definido, de manera que ciertas escenas son muy realistas, como por ejemplo las del comienzo de la obra, donde Shakespeare define el ambiente. Pero enseguida el interés comienza a estar cada vez más

centrado en los personajes y en su experiencia interior, y los métodos de Shakespeare comienzan a volverse más impresionistas, cada vez más lacónicos y elípticos.

En un film de dos horas de duración sería absurdo tratar de incluir todos los elementos de una puesta teatral de cinco horas, como es el caso de *Lear.* De modo que tratamos de desarrollar una técnica cinematográfica impresionista, eliminando drásticamente texto y situaciones, para que el efecto total de lo que se ve y se escucha pudiera capturar en varios niveles la visión shakespeariana, tan áspera, escabrosa, mordaz y desconcertante.

«Tell me Lies»

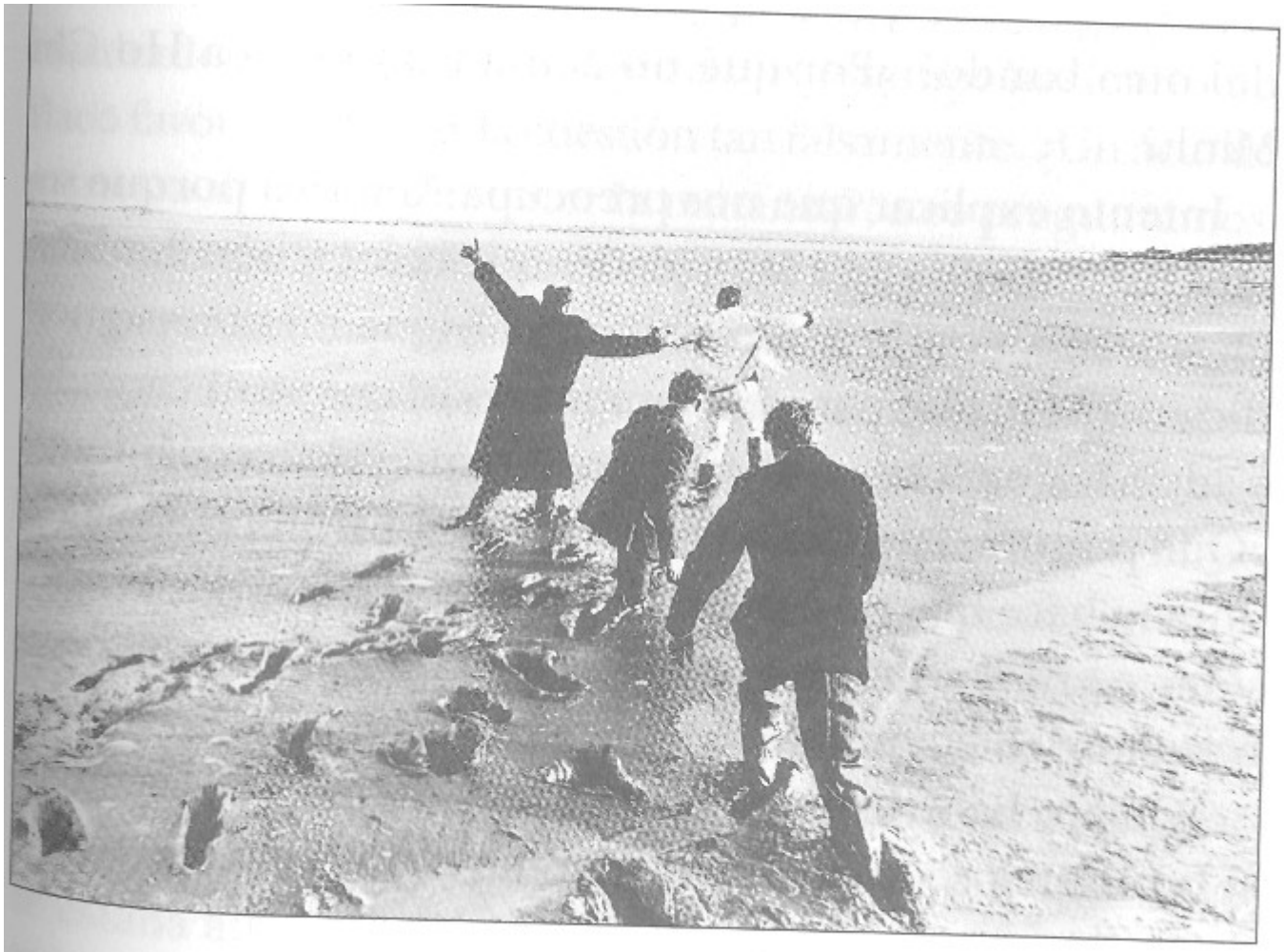
Tell me lies es un film basado en la puesta en escena por parte de la Royal Shakespeare Company de *US.*

Durante toda la entrevista me he estado preguntando por qué Bárbara parece tan tensa. Ésta es la cuarta vez que estoy en su programa de televisión. Es rubia, atractiva, le gustan mis films y yo estoy contento de estar aquí, en Nueva York, hablando con ella. Apenas termina el programa, la llaman por teléfono. Cuando regresa le tiemblan las manos. La llamada de larga distancia desde Pittsburgh la ha convertido en blanco de un abuso. «Siempre la he considerado una persona decente. Pero ahora veo que usted también forma parte de este espectáculo repugnante y corrupto.»

Habíamos hablado sobre Vietnam. «¿Por qué no le pregunta a ese inglés sobre las atrocidades del Vietcong? ¿Por qué en ningún momento se han preguntado? "¿y qué pasa con el Vietcong?"» Bárbara está muy afectada. «Quizá tenga razón... Quizás he ido demasiado lejos. No debí... se supone que debemos ser objetivos...»

Atravesamos el pasillo que nos conduce al estudio, donde haremos otro reportaje, esta vez en la radio. Una luz verde. Estamos en el aire. Bárbara frente al micrófono. La miro. Su rostro no tiene ninguna expresión. Ahora la primera pregunta llega en una voz seca e impersonal. «Pero, ¿qué puede decirme de las atrocidades del otro bando?» A la mañana siguiente, en su programa de televisión, ella y su invitado, un jugador de béisbol, se sienten obligados a disculparse frente a los telespectadores, que han estado llamando todo el día para quejarse. «Debemos escuchar todo tipo de opiniones sobre el tema, pero quiero decirles que no estoy de acuerdo en absoluto con nada de lo que él ha dicho.»

Dos tipos muy agradables, Bob y Lou, canosos y experimentados periodistas de cálidas manos y mirada tan suave como atenta. Mientras se preparan las cámaras, me hablan del caos de Vietnam. De la frustración, de los días interminables en las Naciones Unidas; esta guerra, me dicen, es el colmo de la sordidez; el napalm no es lo peor. Entonces las cámaras nos enfocan y de pronto ellos vuelven a ser personajes públicos.



Tell me Lies

«Mr. Brook, en su película usted incluye varias citas de un libro que habla sobre la tortura en Estados Unidos. ¿Por qué, aunque sea por jugar limpio, no cita también...?»

«¿Qué me dice de las atrocidades del Vietcong?»

«¿Qué hubiera pasado si la Alemania nazi...?»

Mi primer impulso es responder con virulencia, pero algo me detiene. Esos rostros que me miran no tienen agresividad. Su mirada es suave, atenta, pide ser comprendida. Por favor, refiérase a los dos aspectos de la cuestión, así la cosa no será tan grave. Por favor, una opinión «equilibrada».

«Equilibrio.» El tema recurrente de todos los días. Por supuesto, dos negros no hacen un blanco, dicen, eso está claro, y no crea que no reconocemos lo horrible de toda guerra. Pero, ¿por qué se ensaña usted con nosotros? ¿Por qué, ustedes, los ingleses, acosan únicamente a nuestra embajada? ¿Por qué no protestan contra las atrocidades del otro bando? ¿Por qué no acusan un poco a Ho Chi Minh?

Intento explicar que nos preocupa América porque somos parte de ella. Las atrocidades que comete son también en nuestro nombre. Sin embargo, «igualmente -siguen diciendo-, su film parece estar innecesariamente recargado, y además no otorga a nuestra postura un juicio ecuánime». ¿Qué postura?, pregunto, y no quiero ser irónico. Cuando uno no hace más que escuchar frases como «resistir la agresión» o «poner límites», todo argumento defensivo queda bastante debilitado.

«Quiero hacerle una pregunta muy simple. ¿Qué pasaría si Inglaterra se quedara sin ejército y un día fuera atacada...?

Sigue y sigue la corriente de palabras, preguntas, respuesta, racionalización y formalización a la vez, hasta que todo es una fórmula, un sortilegio.

Día tras día, una y otra vez, con agresividad y con amabilidad, periodistas jóvenes, de mediana edad, hombres y mujeres de aguda inteligencia y siempre tensos preguntan y preguntan, ¿por qué hizo esta película? Y agregan, a veces con sarcasmo, pero casi siempre con un tono de ansiedad desesperada, ¿piensa que ayudará a que termine la guerra? Yo también me lo pregunto, una vez más.

¿Qué podemos hacer?

Se dice que *Las bodas de Fígaro* precipitó la Revolución Francesa, pero yo no lo creo. No creo que las obras de teatro ni los films, ni ninguna obra de arte tenga ese efecto. *Los desastres de la guerra* de Goya y el *Guernica* de Picasso han sido considerados desde siempre los grandes ejemplos, los grandes modelos, pero no puede decirse que hayan generado resultados en la práctica. Quizá nos estemos haciendo un flaco favor al plantear la cuestión tan falsamente. ¿Un acto de protesta sirve para detener la matanza?, nos preguntamos, sabiendo que la respuesta es no, pese a que tenemos todavía la esperanza de que, de alguna manera, milagrosamente, lo consiga. Pero no lo consigue y nos sentimos engañados. Entonces ¿vale la pena? ¿Constituye una opción válida?

En el verano de 1966, varios actores, dramaturgos, directores, un compositor y un escenógrafo se dieron cita en el Royal Shakespeare Theatre para comenzar a trabajar en lo que eventualmente se convertiría en un espectáculo llamado *US.* Más que una acción por nuestra parte, era una reacción. Una reacción frente a ese Vietnam que innegablemente estaba allí, avasallándonos. No había otra opción. Una imagen nos obsesionaba, la misma que abruma todavía a muchos norteamericanos: alguien asesinado en la calle. Nadie siquiera se asoma a la ventana. Yo quiero poner en palabras que no debíamos permanecer callados, ventanas adentro, y sin embargo nuestra posibilidad podía llegar a ser apenas la de un grito incoherente. Intento explicar esto y quien me escucha mueve la cabeza, no logro convencerlo. Entiendo, dice; es una respuesta puramente emocional.

«Emoción» es la más sucia de las palabras, casi siempre acoplada con «puramente». Es una postura «puramente» emocional, es un argumento «puramente» emocional. Cuanto más inteligente es el otro, más sospechoso se vuelve. Y es natural. El fascismo nos ha hecho estar muy prevenidos ante las trampas emocionales. Y entonces caemos en la trampa de denigrar cualquier acto de sentir, apostando todo a la razón.

En *US,* Denis Cannan escribe: «Ésta es una guerra intelectual. Es una guerra librada por estadistas, científicos, economistas, historiadores, psiquiatras, matemáticos, expertos en cualquier

cosa, teóricos de todas partes. Los asesores del presidente son profesores. Cualquier atrocidad tiene su justificación lógica».

Hablo del tema con Murray Kempton, quizás el más inteligente y agudo de los periodistas políticos, y él subraya un hecho muy simple: «Los que aquí hablan y discuten sobre Vietnam han llegado a creer que Vietnam es una suerte de gran debate americano. Se olvidan de que es una guerra»-La palabra «debate» suena muy cierta. Es la clase de música defensiva y tranquilizante que muchas conversaciones parecen necesitar.

«Escuchen lo que tiene que decir», «tiene derecho a opinar lo que quiera»; incluso aquellos más angustiados, más desesperados por la imposibilidad de ser escuchados, de poder influir sobre los acontecimientos, se conforman con saber que existe la libertad de expresión. A diferencia de la Alemania nazi, dicen, una sociedad que permite que se diga de todo no será tan enferma ni decadente. Y ni siquiera un razonamiento tan prolijo como éste tiene sentido. Hay por todos lados una evidente y creciente autocensura, como la que yo he visto, por ejemplo, en los programas de televisión; una censura apoyada en nada más que un miedo innominado. Y esta autocensura no provoca tanto que la gente no diga cosas sino más bien que no escuche. El famoso «gran debate» no conduce a nada. La persuasión no persuade a nadie. A pesar de todos los periódicos y todas las novelas, a uno le impacta el escaso deseo genuino que tiene la gente de ser informada. Las calles de Saigón llegan a través de la televisión vía satélite, pero sus horrores no penetran. «Esto es más inmoral que los campos de concentración -concluye Murray Kempton-. Porque ahora todo el mundo ve, todo el mundo sabe lo que pasa.» Todo el mundo. Todos. Y siento que no se refiere exclusivamente a los norteamericanos.

La pregunta más suspicaz es la más fácil de contestar. ¿Cómo consiguió el dinero? Porque el dinero para el film no provino ni de Inglaterra ni de Europa ni de Hollywood ni de ningún productor, porque todos ellos habían rechazado el proyecto. Aparecieron setenta norteamericanos sin relación alguna entre sí, no ricos pero sí sólidos profesionales, doctores, hombres de negocios, que pensaron que este film debía realizarse.

Un halcón que «no tenía miedo de la verdad» nos había invitado a Vietnam con todo pagado de su bolsillo, pero no era allí donde debía apoyarse nuestra historia. Uno de los títulos posibles era «Vietnam, una historia de Londres». Éramos como los científicos examinando la composición química del agua que saben que una gota cualquiera del océano puesta bajo el microscopio revelará los elementos del resto de la masa líquida.

En la escenificación teatral de la obra en Inglaterra, el final era en completo silencio. Un enfrentamiento entre Estados Unidos y nosotros, Vietnam y Londres. Los actores dejaban de actuar y se quedaban inmóviles, focalizando su atención en la tarea latente y privada de evaluar sus propias impresiones y puntos de vista personales a la luz de los acontecimientos del día y de la propia representación. No obstante, cierto público entendió esa inmovilidad como expresión de hostilidad, como un reproche moral auto-suficiente, como una acusación. Hubo quienes tomaron el silencio como un insulto, otros como una forma de evasión. Otros lo consideraron una rabiosa propaganda comunista. Sartre creyó ver caer un telón rojo y escribió sobre ello. Una mujer saltó al escenario para evitar que un actor quemara una mariposa, gritando: «¡¿Ven?! ¡Siempre se puede hacer algo!». A veces, después de haber permanecido sentados en sus butacas durante diez o quince minutos, algunos espectadores que no se conocen comienzan a hablar entre sí y se van

juntos. El silencio se convierte en una hoja de papel en blanco en la cual todo aquel que así lo desee puede ver cómo el prejuicio escribe su nombre.

En el film, un monje silencioso se quema en Saigón, un cuáquero silencioso se quema en Washington. En Londres, un hombre y una jovencita no pueden hablar. Los curiosos asomados a la ventana no emiten ningún sonido. ¿Estos silencios son el mismo silencio?

«Mal gusto que llega a la obscenidad -escribe el *Christian Science Monitor-.* Antinorteamericano.» La palabra me duele. ¿Puedo aceptar esa etiqueta? No me considero «anti» un pueblo ni «anti» un país que siempre visito, y al que quiero.

También dicen que el film es «anti-Vietnam», y al principio eso me sorprendió, hasta que me di cuenta de que la expresión «anti-Vietnam» es la fórmula sintética para decir «anti-guerra-de-Vietnam». Ser «anti-Vietnam» es ser en realidad «pro-Vietnam». Lo mismo sucede con la expresión «antinorteamericano», que debería leerse como «anti-la-destrucción-aviesa-del-ideal-americano». O sea que es una expresión «proamericana». En Carolina del Norte, todo esto queda bien claro. Exhibimos el film en la Duke University (el rector de la Universidad de Michigan había solicitado extraoficialmente al exhibidor que lo retirara de cartel) y allí estábamos, rodeados de toda la simpatía, en un mundo de calidez, vitalidad, conocimiento, entusiasmo e, innecesario es decirlo, desesperación.

Después de pasar un día entero en compañía de todos ellos quedamos convencidos de que muy pronto la oposición a la guerra sería abrumadora. En verdad uno puede llevarse de Estados Unidos la impresión que más le guste, depende de quién haya sido su interlocutor. Se puede decir que Vietnam lo tíñe todo y también que la vida no se ha visto afectada por la guerra, y ambas afirmaciones son ciertas.

Pero lo más perturbador de todo es que muy pocos son los que se animan a mirar más allá de Vietnam, a conjeturar qué tipo de «paz» mundial traerá como consecuencia Vietnam. Es creencia generalizada que, tarde o temprano, el error de Vietnam habrá de despejarse y volverán los buenos tiempos. En la historia de Bonnie y Clyde, la nación ha hallado su imagen: la pareja acribillada en el coche, disparos, sangre, traqueteo de ametralladoras, cuerpos destrozados a balazos... y enseguida, sobre la misma carretera, el sol vuelve a brillar y la sangre ya es cosa del pasado, ya no existe, no tiene ninguna relación con el aquí y el ahora, porque aquí y ahora hay calidez y amistad y es hermoso ser joven y bello, y hay un gran futuro ahí, al alcance de la mano. Nada se termina, no hay que preocuparse, la muerte no existe.

La verdad es el remedio extremo. Posee un peligroso efecto secundario, como de bola de nieve. La verdad duele cuando los pueblos o las naciones se han acostumbrado a mentir. Una nación convencida de que tiene absoluta razón en emprender su lucha justa contra el comunismo no puede sino reaccionar con terror y angustia frente a la pérdida de la batalla por Vietnam. En mi cuarto del hotel, todo el grupo está en silencio, hasta que un publicista dice: «Vamos a hacer un botón para la solapa que diga "Mentid sobre Vietnam. La verdad me pone nervioso"». Todos nos reímos. Ha vuelto la fantasía. No hay guerra en Vietnam.

«Encuentros con hombres notables»

Este film es una historia; una historia no totalmente verídica, de alguna manera oriental, de alguna manera fiel a los hechos o no, que a veces es parte de la vida y a veces no pertenece a la vida, como las leyendas. Está narrada como si fuera una leyenda de un remoto pasado, y eso tiene un sentido: el de seguir respetando un determinado orden, el de la búsqueda de quien busca, que es el personaje principal.

Todo el film está construido alrededor de esa única fibra esencial, lo cual hace que su estructura sea muy diferente a la del libro de George Gurdjieff *Encuentros con hombres notables.* El que busca comienza su búsqueda y, a medida que avanza, su búsqueda cambia de color, cambia de registro, cambia de tono, pero siempre avanza, sigue adelante hasta que alcanza un determinado grado de intensidad. De modo que el film, para todo aquel que lo vea, es la expresión directa de una búsqueda creciente; el sentido de búsqueda creciente y el cambiante sabor de la misma es lo que el film pretende transmitir.

En ese sentido, es menester dejar que el film trabaje en uno para poder así seguir el proceso central. Si uno se pregunta las razones lógicas de las transiciones no hará más que crearse una dificultad que, de otro modo, no creo que surja.

En el período preparatorio de la película, mucha gente me preguntaba: ¿cómo es posible que en una forma tan documental como es el cine se pueda mostrar a individuos que se hallan en un determinado estado de desarrollo interior, que se pueda mostrar a maestros o a aquellos camino de serlo, a menos que uno lo haga con los verdaderos protagonistas, o sea sin utilizar actores? El actor, que lleva en él la posibilidad de ser un «hombre notable», no puede pretender en apenas tres meses de ensayo convertirse en uno y seguir siéndolo durante un mes o un año; pero sí que puede serlo por el tiempo que dura una toma; y no será mentira. Sería falso si una vez terminado su trabajo en el *set* corriera a integrarse en algún grupo esotérico. Pero será verdadero si, mientras está delante de la cámara, reconoce que está viviendo el momento que transcurre desde que el director dice «¡acción!» hasta que dice «¡corten!», lo cual muchas veces es apenas cuestión de segundos. Dado que es actor, incluso en un muy reducido período de tiempo puede internarse en un enorme camino abierto que avanza más allá de su yo normal.

Cuando di con el libro de Gurdjieff me impactó porque me pareció una historia potencialmente muy provechosa para darla a conocer al gran público, precisamente en esta época de las postrimerías del siglo xx. Como libro sólo puede llegar a un público muy reducido, y yo sentía que convertido en película podría llegar a un público mucho más amplio, donde cada uno pudiera hallar algo perfectamente aplicable a sí mismo. En él aparece lo que yo llamo un héroe de nuestro tiempo, un hombre, un hombre joven, con quien podemos identificarnos porque su conflicto primario es el hambre de conocimiento, la certeza de que las respuestas que el mundo le ha dado no satisfacen sus demandas.

Es ésta una situación que, por diferentes caminos, puede hacer que todos nos unamos. Y después de este punto de partida, su historia -de una manera no teórica sino directa y épica- nos ayuda a saber qué significa permitir que ese hambre se transforme en una búsqueda verdadera, qué es aquel quien busca y qué debe ser, qué exige toda búsqueda de manera que no pueda ser abandonada, qué inesperados obstáculos y recompensas surgirán a lo largo del camino y qué

podrá hallarse al final. El final de la historia no tiene nada que ver con lo que la gente se imagina ingenuamente: no se trata del cuento de un hombre que busca y finalmente encuentra una respuesta. El final de la historia nos demuestra, y bien directamente, que todo aquel que busca encuentra el material que le permite ir aún más lejos.

En la vida hay un solo encuentro importante, el único encuentro que verdaderamente cambia algo. Es cuando encontramos a alguien que tiene más que nosotros y que está dispuesto a compartir eso con nosotros. ¿Qué es un «hombre notable»? Todos somos notables a nuestro modo, pero no lo sabemos. Si el film sirve para brindarnos aunque sea un esbozo de esa posibilidad, entonces no habremos perdido el tiempo.

9

La entrada a otro mundo

La máscara.

Salir de nuestro caparazón

Es obvio que hay máscaras y máscaras. Hay algo muy noble, muy misterioso, muy extraordinario que es la máscara, y algo desagradable, algo realmente sórdido, nauseabundo (y muy común en el arte teatral de Occidente) a lo que también se le da el nombre de máscara. Ambas son similares porque son cosas que uno se pone en la cara, pero a la vez son tan opuestas como la salud y la enfermedad.

Hay una máscara que es dadora de vida, que afecta a quien la lleva y a quien la observa de manera muy positiva; y hay otra cosa que puede cubrir la cara de un ser humano distorsionado, desviado, para hacerlo aún más distorsionado, dando la impresión al observador también distorsionado de una realidad aún más distorsionada que aquella que contempla ordinariamente. Ambas llevan el mismo nombre de «máscara» y al observador casual le parecen muy similares. Ya se ha convertido en un tópico casi universalmente aceptado decir que todos llevamos máscaras todo el tiempo. Pero a partir del momento en que uno acepta eso como cierto y empieza a hacerse preguntas al respecto comprende que la expresión facial habitual, o bien oculta que no se corresponde con lo que sucede realmente en el interior de la persona (de manera que, en ese sentido, es una máscara), o bien es una versión adornada: revela el proceso interno de una manera más halagadora o atractiva; o sea que da una versión mentirosa. El débil «pone cara» de fuerte, y viceversa. Nuestra expresión cotidiana es una máscara en el sentido de que es encubrimiento o mentira; no está en armonía con el movimiento interior. De manera que, si nuestra cara funciona tan bien como máscara, ¿cuál es el objeto de ponernos otra cara?

Pero, de hecho, si uno considera estas dos categorías, la máscara horrible y la máscara benigna, puede ver que funcionan de una manera radicalmente opuesta. La máscara horrible es la que más

habitualmente se utiliza en el teatro occidental. Lo que sucede en este caso es que a un individuo, habitualmente al diseñador escénico, al escenógrafo o al encargado del vestuario incluso, se le pide que diseñe una máscara. Y él trabajará a partir de un único elemento: su propia fantasía subjetiva. ¿Qué otra cosa podría hacer? De manera que hay alguien que se sienta ante la tabla de dibujo y extrae de su propio subconsciente una de sus millones de máscaras mentirosas, sentimentales o distorsionadas, que después llevará puesta otra persona. Y allí se produce algo que de algún modo es peor que la propia mentira: uno miente a través de la imagen exterior de la mentira de otro. Sin embargo, y lo que es peor aún, es que, dado que la mentira del otro no proviene de la superficie sino del subconsciente, es básicamente más siniestra, porque uno está mintiendo a través de la vida de fantasía del otro. Y es en este sentido que casi todas las máscaras que uno ve, en el ballet y demás, tienen algo mórbido; es algún aspecto del subconsciente subjetivo que está congelado. Por eso uno tiene esa impresión visual de algo inanimado, que es básicamente parte de esa área secreta, oculta, de nuestros fracasos y frustraciones personales.

Ahora bien; la máscara tradicional opera de un modo exactamente opuesto. La máscara tradicional, en esencia, no es de ninguna manera una «máscara», porque es una imagen de la naturaleza esencial. En otras palabras, la máscara tradicional es el retrato de un hombre sin máscara.

Por ejemplo, las máscaras balinesas que empleamos en *La conferencia de los pájaros* son máscaras realistas en el sentido de que, a diferencia de lo que ocurre con las máscaras africanas, sus facciones no están distorsionadas. Son completamente naturalistas. Lo que uno puede ver es que la persona que las ha diseñado, exactamente igual que aquellos que han esculpido las cabezas de Bunkaru, tiene detrás siglos y siglos de tradiciones, en cuyo transcurso los tipos humanos han sido observados con tanta precisión que resulta evidente que, si el artista encargado de reproducirlos, generación tras generación, se hubiera desviado un milímetro a la izquierda o a la derecha, ya no habría reproducido ese tipo esencial sino un valor personal. Pero si fue capaz de ser fiel, absolutamente fiel, al conocimiento tradicional -que podría definirse como una clasificación psicológica tradicional del hombre, el conocimiento absoluto de los tipos esenciales-se ve claramente que lo que se llama máscara debería ser llamado antimáscara.

La máscara tradicional es el retrato veraz, el retrato del alma, la fotografía de lo que no suele verse, salvo en aquellos seres humanos verdaderamente desarrollados: un envoltorio, una carcasa exterior que es un completo y sensitivo reflejo de la vida interior. Como consecuencia de esto, en una máscara que se ha tallado bajo este concepto, ya sea una cabeza Bunkaru o una máscara realista balinesa, la primera característica es que no hay nada de mórbido en ella. No da la impresión, incluso cuando se la ve colgada de la pared, de ser una cabeza reducida; no hay impresión de muerte. No es una máscara de muerte. Por el contrario; estas máscaras, aunque no se mueven, parecen respirar vida. Siempre que el actor siga determinados pasos, desde el momento en que se coloque esta máscara estará vivo en infinidad de niveles, de sentidos. Una máscara de este tipo tiene una extraordinaria cualidad: apenas cubre una cabeza humana, si el ser humano que la lleva es sensible a su significado, adquirirá una enorme capacidad expresiva, una variedad de expresiones absolutamente inagotable.

Nosotros descubrimos esto en pleno ensayo con dichas máscaras. Cuando la máscara cuelga de la pared, cualquiera podría-con ligereza- ponerle adjetivos, diciendo: «Ah, aquí tenemos al orgulloso». Pero si se calza la máscara ya no podrá decir nunca más «aquí tenemos al orgulloso», porque habrá adquirido la apariencia de la humildad, de la humildad que se transforma

delicadamente en dulzura, en gentileza; esos ojos bien abiertos y atentos pueden expresar agresividad o temor. Hay un perpetuo cambio; permanente, infinito, pero *dentro* de la pureza y la intensidad del hombre sin máscara, cuya más profunda naturaleza interior está continuamente revelándose, mientras que la naturaleza interior del hombre enmascarado está continuamente ocultándose. De manera que, en ese sentido, creo que la primera paradoja básica es que la verdadera máscara es la expresión de alguien sin máscara.

Hablaré de mi experiencia con las máscaras balinesas, pero también debo retrotraerme a un poco antes que eso. Uno de los primeros y más apabullantes ejercicios que uno puede ejecutar con los actores, y que es practicado en infinidad de escuelas de teatro donde se utilizan las máscaras, es ponerle a alguien una máscara lisa, blanca, neutra, sin facciones. Cuando uno le quita la cara a alguien de esta manera se produce una impresión realmente electrizante: de repente uno se sorprende dándose cuenta de que eso con lo que uno vive, y que uno sabe que está todo el tiempo transmitiendo, comunicando, ya no existe más. Y se genera la más extraordinaria sensación de liberación.

Éste es uno de esos grandes ejercicios que, al ser practicados por primera vez, nos acercan bastante a eso que se llama el momento supremo: verse a uno mismo de repente, inmediatamente, liberado durante un cierto tiempo de la propia subjetividad. Y el despertar de la alerta corporal es el fenómeno inmediatamente contiguo e irresistible; de manera que si uno quiere que un actor sea consciente de su cuerpo, en lugar de explicárselo diciéndole «Tienes un cuerpo y tienes que darte cuenta de ello», bastará con que le coloque sobre la cara un pedazo de papel en blanco, para pedirle en seguida «Mira a tu alrededor». El actor no podrá evitar ser inmediatamente consciente de todo aquello que normalmente olvida, porque toda su atención ha sido liberada del gran imán.

Volvamos ahora a las máscaras balinesas. Cuando llegaron, el actor balinés que actuaba con nuestro grupo las extendió frente a nosotros. Como niños, los actores se abalanzaron sobre ellas; se las probaban, reían con fuerza, se observaban, se miraban al espejo, jugaban como los críos cuando alguien les abre el baúl de la ropa vieja. Yo observaba al actor balinés. Estaba atónito, parado allí, inmóvil, casi horrorizado, porque para él esas máscaras eran sagradas. Me miró con aire de súplica y yo, de inmediato, enérgicamente, hice que todo ese barullo se interrumpiera y me limité, en pocas palabras, a recordar a todos que no se trataba precisamente de regalos de Navidad. Y debido a que nuestro grupo había trabajado ya durante mucho tiempo bajo las formas más diversas, el potencial respeto frente a cualquier material también surgió en ese momento; lo que pasa es que, dadas nuestras inveteradas costumbres occidentales, uno se olvida. Todos estaban demasiado sobreexcitados, exageradamente entusiasmados, pero, ante la más mínima apelación, volvieron de inmediato a recuperar su equilibrio.

Pero lo que sí había quedado claro era que, en cuestión de minutos apenas, las máscaras se habían visto completamente desacralizadas, porque las máscaras juegan el juego que uno quiera; y lo interesante fue que, antes de que yo los detuviera, cuando todos jugaban y se divertían con ellas, las mismas máscaras no parecían tener mayor jerarquía que un regalo de Navidad, porque ésa era la consideración que se les estaba dando. Una máscara es una calle de doble sentido: emite un mensaje de ida y proyecta otro mensaje de vuelta; opera según la ley de ecos. Si la cámara de eco es perfecta, el sonido que entra y el sonido que sale son reflejos; hay una relación perfecta entre la cámara de eco y el sonido. Pero si no sucede así, todo resulta como en un espejo deformante. En este caso, si el actor devuelve una respuesta deformada, distorsionada, la máscara

misma adoptará un rostro deformado. Apenas volvieron a empezar, encarándolas con más tranquilidad, silencio y respeto, las máscaras parecieron distintas y quienes las llevaban puestas se sintieron diferentes.

La enorme magia de la máscara, que todo actor recibe de ella, reside en que el actor nunca puede saber qué aspecto tiene con ella; no puede saber cuál es la impresión que causa; y sin embargo, lo sabe. Yo mismo me he puesto mascaras muchísimas veces, cuando trabajaba con ellas, porque deseaba experimentar directamente esa extraordinaria impresión. Uno ejecuta determinadas cosas y la gente después le dice: «¡Fue algo extraordinario!». Y uno no lo entiende; se ha limitado a ponérsela, a utilizarla, a hacer determinados movimientos, y nunca sabe si hay o no alguna relación, pero comprende que no debe tratar de imponer nada. Uno de algún modo sabe y no sabe, en un nivel racional; pero la sensibilidad hacia la máscara, con la máscara, existe también de otra manera, y es algo que crece y se desarrolla.

Una de las técnicas que emplean en Bali, y que resulta muy interesante, consiste en que el actor balinés comienza por observar la máscara, teniéndola en sus manos, frente a sí. La contempla durante un largo rato, hasta que él y la máscara comienzan a convertirse en un mutuo reflejo; una es el reflejo del otro y viceversa; él comienza a sentir la máscara como parte de su propia cara, pero no como la totalidad de ésta, porque al mismo tiempo él está yendo en busca de *su* propia vida independiente. Gradualmente, el actor comienza a mover las manos de manera tal que la máscara cobra vida, y sigue observándola, como si se produjera con ella una empatía. Y entonces suele ocurrir algo que ninguno de nuestros actores, ninguno de ellos, puede ni siquiera intentar (y que incluso es sumamente difícil que ocurra con un actor balinés) y es que la respiración del actor comienza a modificarse; el actor comienza a respirar distinto con cada máscara diferente. En cierto sentido, es obvio que cada máscara representa un determinado tipo de persona, con un determinado cuerpo, un determinado tiempo y un determinado ritmo interior y, por lo tanto, con una respiración determinada. A medida que el actor comienza a sentir esto y sus manos empiezan a adquirir la correspondiente tensión, la respiración sigue cambiando hasta que un cierto *peso* de la respiración comienza a invadir todo el cuerpo del actor; y cuando ese proceso culmina, el actor está listo: se coloca la máscara. Y allí está entonces la forma integral, completa.

Nuestros actores no pueden hacer eso de esa manera; ni tampoco deben intentarlo, porque eso pertenece a toda una tradición, depende de un enorme entrenamiento. Pero, de una manera muy distinta dado que no pueden ejecutar ese tipo de instrumento técnico tan increíblemente desarrollado, pueden llevar a cabo algo similar a través de la pura sensibilidad, sin tener conocimiento alguno de lo que es la forma correcta o la incorrecta. El actor toma la máscara, la estudia, y cuando se la coloca, su rostro se modifica levemente hasta que se aproxima a la forma de la máscara; tiene puesta la máscara y, de alguna manera, se ha quitado una de sus propias máscaras. De manera que la máscara de carne desaparece y el actor está en estrecho contacto, epidérmico, con una cara que no es su cara sino la cara de un tipo de hombre muy fuerte, un tipo esencial de hombre. Y la capacidad de este actor de ser comediante (sin la cual no podría ser actor) hace que descubra la potencialidad que posee de *ser* tal persona.

De manera que en ese momento está totalmente en ese papel. Y ése será *su* papel; a partir del momento en que lo asuma, ese papel cobrará vida; ya no será algo difícil ni fugaz, sino algo que se adapta a cualquier circunstancia. El actor, al haberse colocado esa máscara, se halla en su personaje de un modo tan absoluto que, si alguien inesperadamente le ofrece una taza de té, cualquier respuesta suya será absolutamente propia de ese tipo adquirido, y no en un sentido esquemático

sino esencial. Por ejemplo, si llevara una máscara del tipo orgulloso y actuara esquemáticamente se vería forzado a decir, orgullosamente: «¡Llévese su té!». Pero en un sentido verdaderamente esencial, el más orgulloso de los hombres ante una taza de té diría «¡Oh, muchas gracias!» y la aceptaría sin por ello traicionar su naturaleza.

Cuando un actor occidental toma una máscara balinesa no puede pretender acceder a la tradición y la técnica balinesas, de las cuales nada sabe. Tiene que encarar la máscara exactamente del mismo modo en que encara un nuevo papel. Un papel es un encuentro, es el encuentro entre el actor en tanto cúmulo de potencialidades y un catalizador.



Brook, Carrière y Maurice Benichou

Dado que todo papel es una forma de catalizador desde lo exterior instaura una exigencia y convierte en forma esa informe potencialidad del actor. Por esto es que el encuentro entre el actor y el papel siempre produce resultados diferentes. Tomemos un gran papel, como Hamlet, por ejemplo; por un lado, la naturaleza de Hamlet impone una serie absolutamente específica de exigencias; allí están esas palabras que no cambian, generación tras generación. Y al mismo tiempo ese papel, como una máscara, aun cuando parece que estuviera inmóvil, fijo e invariable en su forma, es exactamente al contrario. Su apariencia de forma fija no es más que una apariencia externa. En

realidad es algo que, dado que funciona como catalizador, cuando se encuentra con el material humano -que no es otra cosa que el individuo actor- genera todo el tiempo nuevas especificidades.

Este encuentro de la exigencia proveniente de lo exterior, o sea el papel que el actor asume, y la individualidad del actor siempre produce nuevas series de combinaciones. De tal manera, un actor oriental, balinés por ejemplo, si posee sensibilidad, apertura, comprensión, etc., puede interpretar a Hamlet; y un gran actor balinés, aportando la totalidad de su comprensión humana al papel de Hamlet, *debe* necesariamente lograr, segundo a segundo, algo absolutamente distinto a lo que logra John Gielgud cuando intenta una aproximación al mismo material, porque se trata de un encuentro diferente bajo diferentes circunstancias. Pero, en cada caso, puede surgir una verdad de idéntica calidad, de igual valor. Exactamente del mismo modo, una gran máscara llevada por un balinés, por un americano o por un francés, y dadas las mismas condiciones básicas de talento, recursos, sensibilidad y sinceridad, habrá de producir resultados cualitativamente iguales, aunque totalmente diferentes en términos formales.

Pienso que es algo gradual. Y vuelvo a nuestra experiencia concreta: *La conferencia de los pájaros,* y por qué *tuvimos* que utilizar máscaras. Siempre las hemos evitado. Yo detesto las máscaras en el teatro, y jamás las había utilizado antes, porque bastaba tocarlas para entender que siempre serían máscaras occidentales, o bien debíamos conseguir a alguien que fabricara máscaras, y yo siempre he tratado de apartarme de la idea de poner subjetividad en la objetividad, porque no tiene sentido en absoluto. De manera que, en vez de apelar a las máscaras, lo hemos hecho todo con la cara del actor, ¿qué mejor instrumento? Lo que hacíamos, hasta que empleamos máscaras por primera vez, era trabajar de modo tal que la individualidad del actor apareciera en su cara; y ese trabajo implica, mediante una u otra técnica, que el actor se despoje, se libre de sus máscaras superficiales.

Sería virtualmente imposible proponerle a un personaje exitoso de la televisión, digamos, que indague en su individualidad sin antes someterlo a un abrumador y quizás hasta altamente peligroso proceso de destrucción de sus máscaras, porque su identificación con ciertas expresiones faciales exitosas se ha hecho de tal manera carne en él, es tan profundamente parte de su vida y de su manera de estar en el mundo, que jamás podría abandonarlas. Pero el actor joven, por ejemplo, que quiere desarrollarse puede, al menos hasta un cierto punto, reconocer y eliminar sus estereotipos, y al hacerlo, su rostro se convertirá en un espejo más fiel, del mismo modo en que el sufí habla de que su espejo se ha vuelto más pulido, que está más limpio para reflejar aquello que ocurre tras su rostro. En mucha gente se puede observar que sus caras reflejan con bastante frecuencia lo que sucede detrás de ellas. La propuesta del actor carente de todo disfraz, sin maquillaje, sin vestuario, ha sido la tendencia predominante en el teatro experimental durante más o menos los últimos veinte años; se ha querido hacer aflorar la naturaleza del actor, y este fenómeno también ha podido comprobarse incluso en las mejores actuaciones cinematográficas. El actor utiliza en la superficie eso que lleva profundamente dentro de sí, y permite que el más leve pestañeo sea el espejo sensible de lo que ocurre dentro de él. De esa manera, y mediante un entrenamiento que no se encamine a la utilización de la *personalidad* del actor sino, por el contrario, a permitir que su personalidad le abra paso a su *individualidad,* el empleo del rostro de un modo sensible hace que éste sea menos una máscara y más un reflejo de esa individualidad.

Sin embargo, hemos descubierto -y es por esto que nos volcamos en el uso de las máscaras- que hay un punto en el que la individualidad del actor choca contra sus propias y naturales limitaciones humanas. El actor talentoso y dotado puede improvisar hasta el nivel que le permita

su talento. Pero esto no significa que pueda improvisar el personaje del Rey Lear, porque su talento no supera su rango normal de experiencia para llegar a *ese otro* rango. De modo que no puede improvisar el Rey Lear, pero sí podrá *encontrar* al Rey Lear, si le otorgan el papel. Del mismo modo, un actor puede improvisar con su rostro, y eso reflejará algo de lo que se halle dentro del circuito normal de sus emociones, respuestas y experiencias. Pero, por ejemplo, si en *La conferencia de los pájaros* le pidiera a uno de mis actores que «diera» el rostro correspondiente a un viejo derviche, la brecha sería demasiado grande. El actor podrá tener el esbozo de una comprensión intelectual de lo que se trata, podrá experimentar algo parecido al respeto por lo que eso podría significar, pero carece de lo que hace falta para ser capaz, sin ayuda, sin imaginería de ningún tipo y sin tener un papel tan importante como el de alguna tragedia griega o shakespeariana, apelando apenas a pensar y a sentir, de convertir su rostro en el rostro iluminado del viejo derviche.

Puede avanzar, digamos, un paso en una dirección que requiere cientos de pasos. Y en ese punto uno ve que el talento de nuestro actor -obviamente hay que aceptar la realidad, sin pretensión de ninguna clase- no podrá nunca igualar el talento, la capacidad, del tallador de la máscara, alimentada por cientos de años de tradición. De modo que, para que nuestro actor pueda decir «hubo una vez un viejo derviche...», y para que pueda extender luego esa imagen en la mente del espectador mostrándole que su cara es la cara del viejo derviche, deberá avanzar un paso en esa dirección. Pero al colocarse la máscara tradicional no hace sino dar un salto hacia adelante, de años luz, porque la máscara lo transporta inmediatamente hasta algo que es capaz de entender *cuando le es dado,* pero que no puede imponerse creativamente.

Para conectar con la idea del ritual: en términos teatrales, en *La conferencia de los pájaros* utilizamos pájaros cuando veíamos que un actor de gran físico, gordo, aleteando con sus manos, no convocaba la realidad del vuelo tan fielmente como se podía aludir, al menos momentáneamente, haciendo que él mismo sostuviera entre sus manos un pequeño objeto con el cual sugerir el vuelo. Lo que uno quiere en determinado momento es obtener la imagen del vuelo, pero al momento siguiente ya no quiere eso, sino la humanidad de la persona, y entonces vuelve al actor. Del mismo modo descubrimos, tras haber ensayado con y sin máscaras -lo que implica por qué nos las ponemos y nos las quitamos-, que hay momentos en los que la realidad ordinaria y natural del actor es mejor que la máscara, porque uno no quiere que haya una expresión exaltada todo el tiempo. Es como el uso de los adjetivos: hay momentos en los que un buen estilo es despojado y apela a palabras muy simples, y hay momentos en los que sin un adjetivo glorioso la oración fracasa; la máscara puede ser de repente ese glorioso adjetivo que exalta la totalidad de la oración.

Ahora bien; aquí estamos hablando todo el tiempo de máscaras que en su estricta naturaleza son las llamadas realistas, las máscaras naturalistas. Y lo que me asombró cuando vi las máscaras balinesas por primera vez fue comprobar que, aun cuando provenían de una cultura muy específica y local, en realidad no parecían primordialmente orientales. Cuando uno observa esas máscaras, lo primero y principal que ve es al Viejo, a la Joven Hermosa, al Hombre Triste, al Hombre Perplejo, y después, pero secundariamente, uno ve, oh sí, que son orientales. Y por esto podemos en realidad hacer lo que en teoría es imposible, que es utilizar una máscara balinesa para expresar una historia persa, lo cual, para el punto de vista purista, sería insultante, escandaloso, una total y absoluta falta de respeto a la tradición. En teoría, así es; pero una vez que uno se ha embarcado a lidiar con ciertas cuestiones esenciales, es como en la cocina: hay cosas que en teoría jamás se podrían combinar, pero que en la práctica pueden combinarse muy bien. En este caso, dado que esas

máscaras expresan ciertas características humanas específicas *pero universales,* puestas en relación con determinado texto que habla de determinadas características humanas específicas, se comprueba que ambos elementos van tan juntos como el pan y la mantequilla y no hay mezcla alguna de tradiciones sencillamente porque la tradición no interviene.

Por otro lado, cuando se trabaja con máscaras no naturalistas, se ingresa en un terreno muy delicado. A mi parecer, las máscaras no naturalistas también pertenecen a dos categorías. Hay máscaras tan estrictamente codificadas que son como una serie de palabras en un idioma extranjero; tan profundamente ritualizadas que, a menos que uno conozca el lenguaje de los signos, se pierde el noventa por ciento de su significado. Lo único que percibe es que son muy impresionantes. Ciertas máscaras de África o de Nueva Guinea, por ejemplo, son muy impresionantes, pero se puede pasar por alto muy fácilmente la verdadera fuerza de lo que esas máscaras están diciendo a menos que uno conozca toda la tradición que está detrás de ellas y el contexto en el que aparecen. Además, es muy fácil que nosotros sentimentalicemos nuestra relación con las máscaras; pensemos que la gente suele comprar máscaras para colgar en la pared, simplemente. Por supuesto, esa decoración mural puede ser algo muy hermoso, pero ¡qué manera degradante de utilizar algo cuyos signos, si pueden ser leídos, resultan tan enormemente significativos!

Pero hay todavía otra clase de máscara, no factible de ser incluida en estas dos categorías: una máscara que, de una manera muy específica, también refleja la experiencia interior, pero no la experiencia psicológica interna. En otras palabras, se puede decir que existe el tipo de máscara del que hemos hablado hasta ahora, que revela tipos psicológicos básicos del hombre a través de la descripción muy exacta y realista de sus rasgos. Y que el hombre que muestran está disimulado, encubierto. Pero también se puede decir que hay otro hombre oculto, disimulado internamente, otro hombre interior, que podría ser definido como la deidad esencial que mora en cada individuo, tal como se entiende en las sociedades tradicionales, donde hay miles de dioses, cada uno de ellos con el rostro del potencial emocional del interior de cada persona.

De manera que tenemos, por ejemplo, una máscara que es la expresión de la maternidad; la máscara que expresa el principio maternal fundamental. Ahora bien, esa expresión va más allá de la imagen de la madre benigna, típica de las pinturas de la Virgen y el Niño, que no supera la apariencia de una madre dulce. De allí podemos ir al icono, por ejemplo, donde puede verse algo más esencial, más fundamental; la cualidad esencial está presente en algo ya no representado naturalísticamente, en lo cual las proporciones comienzan a cambiar hasta llegar a toda esa serie de piezas estatuarias con ojos cinco veces más grandes que la nariz, etc., y dentro de eso una modalidad de máscara que ha sido ritualizada y que está al borde de poder ser utilizada teatralmente.

Ésta es precisamente el área donde aquellas dos categorías no intervienen. Hay una máscara que no parece una cara, en el sentido más habitual de la palabra, igual que en una pintura de Picasso hay cinco pares de ojos encimados y tres narices chatas pero que si se la coloca una persona sensible a su naturaleza expresa, pese a todo, un aspecto de la condición humana, de un modo que va mucho más allá de lo que sería capaz de revelar cualquier actor, por más talentoso que fuera, porque no hay actor capaz de exaltar su interioridad hasta tal punto. Es igual a la diferencia que existe, para un intérprete, entre el discurso simple, directo, el discurso poético, determinada declamación y el canto; todos son pasos que conducen a una expresión más potente, esencial, menos común, nada habitual, que sin embargo puede llegar a ser absolutamente real si

es capaz de reflejar una verdad de la naturaleza humana. En ese sentido, sí que es posible apelar a las máscaras, pero eso siempre es algo *muy* delicado; es algo que me va a interesar mucho examinar cuando lleguemos al *Mahabharata,* sabiendo lo explosivo y peligroso que es.

Tenemos una máscara balinesa de esa clase, una máscara de demonio muy feroz, y la hemos utilizado últimamente entre nosotros en nuestros ensayos, y todos hemos percibido las increíbles fuerzas que se liberan apenas alguien se la coloca; entonces se entra en un territorio enorme. En *El Mahabharata* tenemos que encontrar la manera teatral de representar a un dios. Es evidente que cualquier actor que pretenda parecer un dios es ridículo. Es muy común ver incluso en grandes puestas en escena de *La tempestad* a un montón de jovencitas que pretenden ser diosas; *La tempestad* suele ser un desastre. De manera que hay que buscar algo que nos ayude, y lo primero que surge es una máscara que contenga fuerzas enormes en sí y que pueda evocar y generar fuerzas mucho más fuertes que las que el actor pudiera evocar por sí mismo. Jamás he visto en el teatro occidental que se las emplee de esta manera, y pienso que para nosotros es algo muy peligroso encarar este tipo de trabajo sin haber intentado antes una profunda experimentación, sin una profunda comprensión previa. En Oriente o en África, este tipo de máscara es utilizado básicamente en rituales que, en cierto sentido, tienen el mismo objetivo, que es el de hacer visibles elementos abstractos que de otro modo simplemente se conocen como fuerzas, de manera tal que adquieran cuerpo, carne y sangre.

Creo que puedo decirlo de modo más fácil: la máscara naturalista expresa tipos humanos esenciales y la máscara no naturalista contiene fuerzas.

Y aquí hay algo sumamente interesante, y es que la máscara es una inmovilización *aparente* de elementos que en la naturaleza están en movimiento. Es algo muy curioso; en ello reside todo el gran tema de la vida y la muerte de la máscara. Una máscara es como el fotograma de un film que muestra un caballo corriendo. Fija de forma aparentemente estática algo que, en realidad, visto correctamente, es la expresión de algo en movimiento. Así, el amor maternal se muestra a través de una expresión estática; pero el equivalente en la vida real es una acción, no una expresión. Para volver al icono: si quisiéramos mostrar a una mujer real con el equivalente de lo que el icono está reflejando, sería a través de las acciones extendidas en determinado período temporal que podríamos hallar tal equivalencia. Serían, entonces, determinadas actitudes, movimientos, relaciones, inscritos en un determinado *tiempo;* de manera que, en la vida, el amor maternal no es una instantánea sino una acción, una serie de acciones en el tiempo, con una duración. Y hay una aparente negación del tiempo cuando se comprime eso de una forma *aparentemente* congelada; en una máscara, en una pintura, en una estatua. Pero la gloria de ello, cuando se comprueba en determinado nivel de calidad, es que la inmovilidad, lo congelado, no es nada más que una ilusión que desaparece en el momento mismo en que la máscara es colocada sobre algún rostro humano, porque uno descubre entonces esa característica tan curiosa, ese movimiento continuo que contiene dentro de ella.

Hay ciertas estatuas egipcias que muestran a un rey avanzando, dando un paso adelante, y uno ve *de verdad* el movimiento. A la vez, uno ha visto millones de intentos de lograr lo mismo en todas las plazas del mundo, en todas las estatuas de próceres que avanzan dando un paso adelante y que sin embargo están absolutamente paralizadas. ¡Jamás podrán mover el otro pie!

Pero hay un ejemplo que es el más grande de todos -y Dios se apiade de aquel actor que intente utilizarlo en el teatro-, y es el de las grandes estatuas del Buda, esos enormes budas de piedra de

las cuevas de Ajanta y Ellora, en la India. Hay una cabeza que es una cabeza humana, porque tiene ojos, nariz y boca, y mejillas; porque se asienta en un cuello, tiene todas las características de una máscara, no está hecha de carne sino de otro material, no tiene vida, está inmóvil. Por otro lado, ¿oculta su naturaleza interior? No. En absoluto. Es la expresión más alta que uno ha conocido jamás de la naturaleza interior. ¿Es naturalista? No exactamente, porque no conocemos a nadie que se parezca en algo al Buda. ¿Es una invención fantástica? No. Ni siquiera se podría decir que es una visión idealizada, y sin embargo no se parece en nada a ningún ser humano que uno conozca. Es un potencial; un ser humano absoluta y totalmente pleno, verdaderamente realizado.

Allí, la máscara está en reposo, pero no es como el rostro de un muerto; por el contrario, es el reposo de algo dentro de lo cual la corriente de la vida circula incesantemente, a lo largo de miles y miles de años. Y es evidente que si tomáramos a uno de esos budas, le cortáramos la cabeza, la vaciáramos dejándola hueca, la convirtiéramos en una máscara y se la colocáramos a un actor, podría suceder que el actor tuviera que sacársela de inmediato -ante la incapacidad de soportarla sobre sí- o que lograra elevarse a la altura de ella. Así podría obtener la medida absolutamente exacta de su potencial capacidad de comprensión. Todo individuo, aun con la ayuda de una máscara, no puede ir más allá de lo que puede, y un joven acólito que lleve la máscara expresará algo totalmente diferente a lo que podrá expresar el gran maestro. De modo que la persona tendrá que sacarse la máscara o la persona tendrá que elevarse de acuerdo, exactamente, científicamente, con lo que esa persona posea, con lo que traiga.

Esto es bastante similar a lo que entre los Yoruba se llama posesión. De acuerdo a su tradición, hay que elevarse para hallar lo que habita en uno, y uno sirve a Dios en la medida exacta de lo que uno conscientemente puede brindarle. De manera que un iniciado habitado por determinado dios habrá de bailar de un modo diferente, habrá de expresar algo totalmente distinto a aquello que exprese el maestro. Exactamente la misma relación se plantea con la máscara.

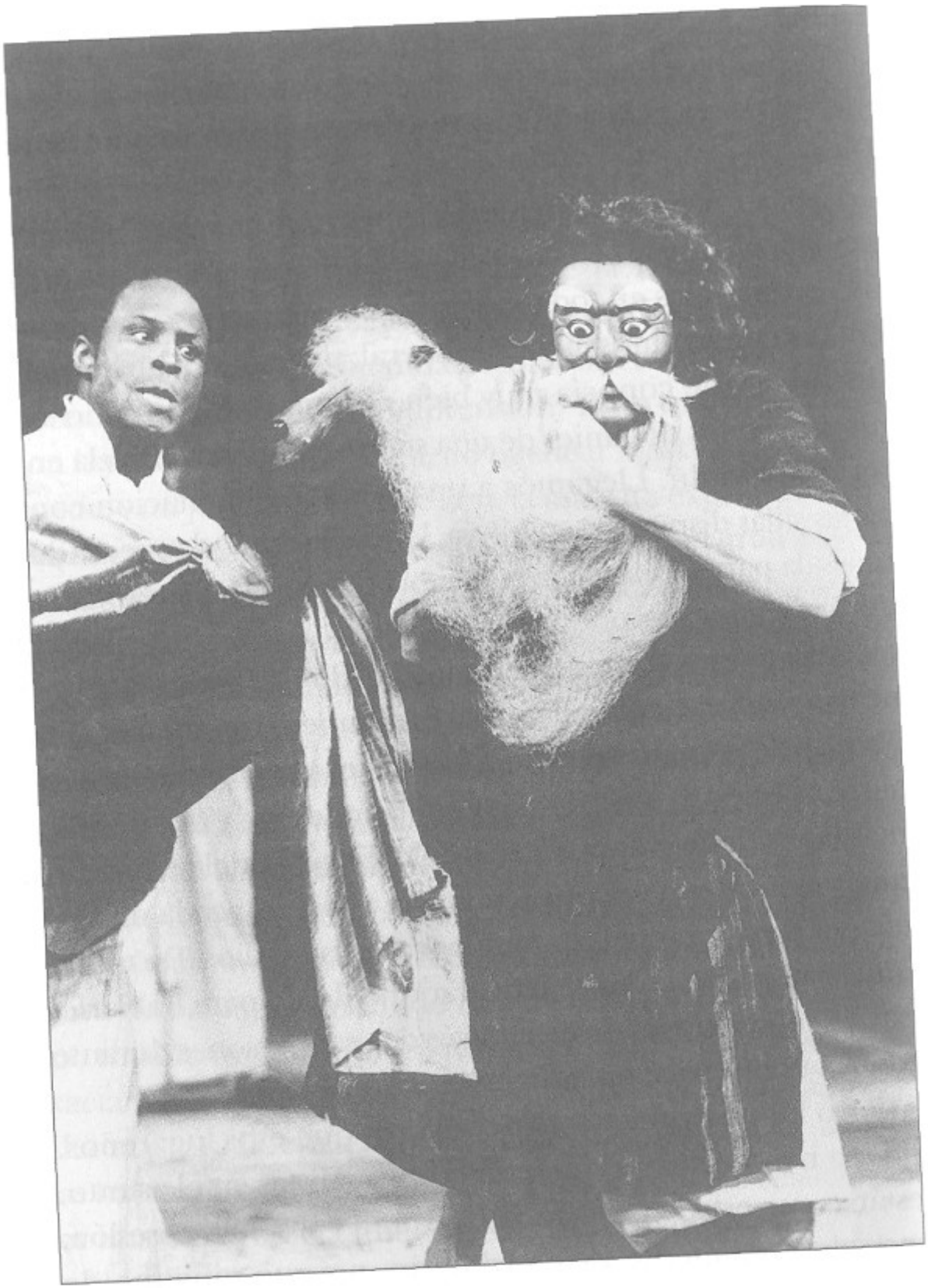
La máscara libera a la persona despojándola de sus formas habituales, tal como ya he señalado; y esto se relaciona con una experiencia que tuve en Río. Cuando estuve en Brasil, averigüé mucho sobre cómo era la posesión entre los Macumba y otras tribus. Para ellos, la posesión, a diferencia de los Yoruba pero igual que en Haití, se basa totalmente en la pérdida absoluta de la conciencia por parte de la persona.

En Bahía le pregunté a un joven y muy sofisticado sacerdote si era posible para ellos retener algo de su conciencia en el momento de la posesión, y me respondió: «¡No, gracias a Dios!».

Cierta noche, en Río asistí a una ceremonia; era un viernes, día en que se celebran más o menos novecientas pequeñas ceremonias en todas las minúsculas calles oscuras. Ésta era una muy minúscula calle lateral; mi guía era una joven del lugar que conocía muy bien el camino, y aquí uno se interna en los dominios de una suerte de iglesia paralela en términos vudú. Llegamos a una pequeña habitación con varias sillas dispuestas en hilera, lo que le daba el aspecto de una sala parroquial, en la que había varias personas esperando. Eran llamadas por un número.

Cuando uno ingresa, deja consignado el nombre y obtiene el número; cuando llaman a ese número por un megáfono uno debe avanzar hasta el fondo del salón donde se alza algo parecido al altar de una capilla modesta, y donde además hay otras personas esperándolo. Es gente del vecindario que practica una vez por semana la posesión; cada una de ellas es poseída regularmente por el mismo dios. De modo que uno acude al dios particular que desee para hablarle, para hablar a través de él, a través de esas personas durante todo el tiempo que quiera.

Pero lo más interesante del caso es que esos lugareños, que se han hecho algo así como especialistas en el asunto, están en un estado permanente de pura y absoluta posesión; y es algo realmente extraordinario, porque ninguno de ellos, claramente, tiene en absoluto la menor idea de lo que le ocurre, no queda en ellos la menor noción de lo que acaba de ocurrirles; se les borra totalmente de la memoria.



La conferencia de los pájaros

Todos los dioses fuman cigarros (lo cual constituye una marcada característica de estos dioses en particular: les encantan los cigarros), de modo que esos hombres y mujeres no hacen más que exhalar humo todo el tiempo, mientras hablan con toda normalidad, pero también con ciertas características bizarras, propias de un dios, dejando escapar de repente extraños sonidos. Así, uno pide consejo, por ejemplo, y la persona le dice lo que tiene que hacer.

Yo me acerqué a hablarle a una mujer que estaba poseída no por un dios, sino por un santo; un hombre de la parroquia muerto hacía veinte o treinta años que se había convertido en un santo y que ahora estaba de regreso habitando dentro de esa mujer. Tuvimos una muy buena conversación; ella se mostró muy interesada en la chaqueta que yo llevaba y me dijo: «¿Es impermeable?». Y así seguimos conversando, me dio la bendición y exhaló humo, soplándolo encima de mí. Como se trataba de hablar en portugués no pude avanzar demasiado, pero hubo algo que de repente me impactó cuando me puse a observar a la otra gente que estaba manteniendo largas charlas. Súbitamente me di cuenta de que el hecho de que uno supiera que la persona estaba poseída -porque, sea lo que fuera lo que hubiera en esos ojos que me miraban, en cierto sentido con bastante normalidad, no había en ellos nada de juicio subjetivo- hacía que uno sintiera una enorme libertad. Obviamente la Iglesia católica brinda la misma libertad al ocultar el rostro de quien nos confiesa. Pero aquí uno podía mirar a esa persona directamente a los ojos, porque uno sabe que aunque está viendo a esa pequeña mujer, que bien puede ser la vecina, esa con quien va a cruzarse al día siguiente en la calle, *ella* misma -su subjetividad- no está mirándonos desde esos ojos; de alguna era se ha convertido en una máscara, lo cual lo libera a uno para decirle absolutamente todo, cualquier cosa. Sentí claramente que, de haber sabido hablar bien el portugués, se lo hubiera dicho todo, absolutamente todo.

En el momento en que la máscara nos absuelve de esa manera, el hecho mismo de que nos brinde algo detrás de lo cual ocultarnos hace precisamente que sea innecesaria esa necesidad de ocultarse. Y ésta es la paradoja fundamental de toda actuación: como uno está seguro, puede ponerse en peligro. Es muy extraño, pero todo el teatro se basa en esto. Dado que existe una gran seguridad, uno puede tomar grandes riesgos: y porque aquí *no estoy* yo, *no soy* yo, todo lo que *soy* yo está oculto, entonces puedo precisamente dejarme ver, revelarme; puedo permitirme aparecer. Y eso es lo que hace la máscara. Eso que uno teme más perder, lo pierde súbitamente, de plano. Nuestras defensas habituales, nuestras expresiones más comunes, ese rostro habitual de todos los días detrás del cual nos ocultamos. Y ahora nos ocultamos al cien por cien, porque sabemos que esa persona que nos mira no piensa que *somos nosotros,* y gracias a eso justamente podemos romper nuestro encierro, salir de nuestro caparazón. Somos tan prisioneros, además, de tan estrecho repertorio que, aun cuando una parte nuestra lo quisiera, *no podríamos* abrir los ojos o alzar nuestras cejas o mover nuestra boca o inflar nuestras mejillas más allá de ciertos límites. Y, de repente, se nos da la posibilidad de hacerlo: podemos abrir más nuestros ojos, podemos alzar nuestras cejas mucho más de lo que jamás hubiéramos imaginado.

La radiación esencial

Tengo la pequeña estatuilla de una diosa, proveniente de Veracruz; tiene la cabeza echada hacia atrás y las palmas de las manos alzadas. Es tan perfecta en su concepción, en sus proporciones y en sus formas, que toda su figura expresa una suerte de radiación interior. Para crearla, el artista debió de haber experimentado esa misma radiación. Pero no intentó representar esa radiación mediante el empleo de una serie de símbolos abstractos. No nos dijo nada: se limitó a crear un objeto que hace concreta esa misma cualidad. Para mí, ésta es la esencia de toda gran actuación.

Si yo tuviera una escuela de teatro iniciaría el trabajo bien lejos del personaje, de la situación, del pensamiento o de la conducta. No trataría de conjurar anécdotas de nuestro pasado para así llegar a los eventos, con todo lo verdaderos que pudieran resultar. No iríamos en busca del evento, del incidente, sino de la cualidad del mismo: la esencia de esta emoción, más allá de las palabras, detrás del evento. Después comenzaríamos a estudiar cómo sentarse, cómo pararse, cómo levantar un brazo. Esto nada tendría que ver con la coreografía, ni con ninguna estética; tampoco se trataría de que estudiáramos psicología. Simplemente estaríamos estudiando actuación. La definición inglesa clásica del teatro, «dos tablas y una pasión», deja fuera al vehículo, al actor. Para mí, lo significativo es que un actor puede estar parado sobre el escenario sin hacer nada y sin embargo atrapar totalmente nuestra atención, mientras que otro, haga lo que haga, no logrará interesarnos nunca. ¿Dónde está la diferencia? ¿En qué reside, química, física, psíquicamente? ¿En el talento, en el hecho de ser una «gran figura», en la personalidad? No. Eso sería demasiado fácil, y no es una respuesta. Yo no sé la respuesta. Pero sí sé que está aquí; en esta pregunta podemos hallar el punto a partir del cual se pondrá en marcha todo nuestro arte.

Yo suelo comparar el teatro con la droga: son dos experiencias paralelas pero opuestas. Quien toma drogas logra efectivamente transformar su percepción. Pero el buen teatro también puede generar esa posibilidad. Allí está todo: la perturbación, el impacto, la afirmación, la sorpresa, la maravilla... 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 dadores de vida, y su valor tan especial surge del hecho de que son compartidos. La experiencia de quien toma drogas puede parecer más profunda, más abarcadura porque es solitaria, porque es una experiencia individual; pero la experiencia en el teatro es verdaderamente mucho más profunda porque lo individual se ve momentáneamente desplazado por la comunión con los demás. Tales momentos son de clímax, son culminantes, hay todo un proceso que conduce a ellos. En este proceso, todos los elementos ocupan un lugar preciso: los temas, las técnicas y el talento. Lo que cuenta, en mi opinión, es la agudización, la profundización de lo perceptivo, por más reducido que sea.

En el teatro todo es imitación de lo que está fuera del teatro. Un actor es la imitación de una persona cualquiera fuera del teatro. El verdadero actor es la imitación de la verdadera persona. ¿Qué quiero decir cuando hablo de una «verdadera persona»? Una verdadera persona 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. Todos esos canales, todos esos motores, están funcionando al cien por cien. Ésta es la imagen ideal de la verdadera persona. Y es algo que nada en nuestro mundo puede hacer posible, salvo ciertas disciplinas tradicionales.

El teatro es la imitación de eso. El actor debe entrenarse mediante una disciplina muy estricta y precisa, y practicar exhaustivamente para convertirse en el reflejo de un hombre único. Pero sólo durante períodos cortos de tiempo. Así, y curiosamente, el actor hace algo no demasiado diferente

a lo que el iniciado busca en una tradición esotérica. Pero esto es una trampa: él debe ejercer consigo mismo una despiadada toma de conciencia para comprender que no es una nube espiritual, que debe tener muy bien puestos los pies sobre la tierra, sobre la tierra de su dura disciplina actoral. Primero, el actor debe trabajar sobre su cuerpo, de manera tal que su cuerpo se abra, sensible e integrado, en toda su capacidad de respuesta. Después, debe ocuparse de desarrollar sus emociones, de modo que las emociones no lo sean simplemente en el nivel más burdo, porque las emociones en bruto son manifestaciones del mal actor. Un buen actor es aquel que desarrolla en sí mismo la capacidad de sentir, de reconocer y de expresar un muy amplio espectro de emociones, desde las más burdas hasta las más refinadas. Y el actor debe profundizar su conocimiento y por consiguiente su capacidad de comprensión, hasta el punto de que toda su mente, su pensamiento, entra en juego, en estado de máxima alerta, para apreciar cabalmente el significado de lo que está haciendo.

Siempre ha habido diferentes escuelas. La escuela de Meyerhold puso un enorme énfasis en el desarrollo del cuerpo, lo cual, a través de Grotowski, ha llevado al interés actual por el lenguaje corporal y el desarrollo del cuerpo. Por otro lado, Brecht puso un enorme acento en la necesidad de que el actor no fuera el tonto ingenuo que era según la consideración del siglo XIX, sino un hombre de su tiempo, pensante y sagaz.

Otras escuelas, desde Stanislavski hasta el Actor's Studio, pusieron gran énfasis en la participación emocional del actor, y de hecho no hay en ello contradicción alguna. Las tres variantes son necesarias. El actor tiene que olvidar la idea e «impresionar», tiene que olvidarse de «mostrar», tiene que olvidarse de «construir», tiene que dejar de lado la idea de que es el centro de una exhibición. En lugar de ello, tiene que instaurar otra noción: la de servir a la imagen que siempre será más grande que él. El actor que interpreta su papel considerando que es menos importante que él mismo brindará una actuación fallida, pobre, mala. El actor debe reconocer que, sea cual sea el papel que le toque, el personaje será siempre más intenso que él. Así, si le toca interpretar a un hombre celoso, los celos de ese hombre estarán más allá de sus propios celos. Aun cuando él en su vida sea celoso, ahora le toca interpretar a alguien cuyos celos son más ricos que los suyos propios. Si le toca el papel de un hombre violento, debe reconocer que la violencia que interpreta tendrá una carga mayor que la propia, y si interpreta a un hombre de ideas, de sensibilidad, deberá reconocer que el refinamiento de ese hombre, de sus sentimientos, va mucho más allá de su capacidad cotidiana -con su familia y amigos-de ser refinado y sensible. De manera que, ya sea en una obra contemporánea o en una tragedia griega, tiene que abrirse a un espectro de sensaciones y sentimientos más grandes que los que alberga en sí mismo, en tanto persona individual.

De nada vale que se diga: «¡Así lo siento yo!». Tiene que dedicarse a encarnar una imagen humana que es más grande de lo que él cree que sabe. Por eso debe poner en funcionamiento todas sus facultades, sumamente preparadas. Y por eso el actor tiene que someterse a un constante entrenamiento. El músico tiene que hacerlo todos los días, con sus manos, sus oídos y su cerebro; el bailarín tiene que hacerlo con todo el cuerpo; pero el actor tiene que poner aún mucho más de sí mismo en juego. Esto es lo que hace -o mejor, lo que puede llegar a hacer- que el arte de la actuación sea el arte supremo. Nada queda fuera. El actor supremo imita al hombre superior. Por lo tanto, tiene que disponer de todas y cada una de las facultades que pertenecen al ser humano.

Por supuesto, esto es imposible. Pero si se acepta el reto, si se comprende, llegan entonces la inspiración y la energía.

Nuestra existencia puede ser representada por dos círculos. El círculo interior corresponde a nuestros impulsos, a nuestra vida secreta, niveles ambos que no pueden verse ni seguirse. El círculo exterior representa la vida social: nuestras relaciones con los demás, el trabajo, el esparcimiento. En general, el teatro refleja lo que sucede en el círculo exterior. Yo diría que la búsqueda en el teatro constituye un círculo intermedio. Funciona como una cámara de eco, trata de capturar resonancias del amorfo círculo interior. El teatro tiende a ser una expresión del mundo visible y conocido -para así lograr que aparezca lo invisible y desconocido-, para lo cual se requieren capacidades y recursos especiales. En cualquier momento puede revelarse una verdad más densa. No se trata de la verdad permanente, precisamente porque la verdad está permanentemente en busca de sí misma; es simplemente una sucesión de momentos verdaderos. La puesta en escena, la luz, el vestuario, no es mucho lo que pueden aportar; sólo el actor tiene la capacidad de reflejar las corrientes más sutiles y ocultas de la existencia humana.

En términos de lo que es su función, el actor tiene sobre sus espaldas una triple responsabilidad. Su primera responsabilidad está relacionada con el contenido del texto (o, en la improvisación, con el de la idea). Debe saber cómo expresar ese contenido, pero si lleva demasiado lejos esta especie de búsqueda personal corre el riesgo de caer en la trampa de no cumplir con su segunda responsabilidad, que es la de su relación con los otros actores. Para un actor, es muy difícil estar sincera y profundamente en contacto consigo mismo y al mismo tiempo seguir conectado totalmente con sus colegas.

Cuando dos o más actores actúan juntos y experimentan una intimidad compartida verdadera surge otro obstáculo: tienden a olvidarse del espectador y a comportarse igual que en la vida. Se vuelven demasiado privados, inaudibles, se aislan. Cuando esto sucede se debe a que los actores han olvidado su tercera responsabilidad, que es una responsabilidad absoluta: la relación con el espectador, que en efecto es lo que otorga al teatro su significado fundamental. El orador o el narrador de historias, solo frente al público, sabe desde el principio que su preocupación única y fundamental será la relación con ese público. Toda su atención está puesta en el público, lo que lo hace muy sensible a las reacciones de éste. Los actores también deben saber cómo comportarse en estas circunstancias, pero sin olvidar jamás el respeto que deben, al mismo tiempo, a la escena y a sus colegas.

Ciertos grandes actores, al entregarse totalmente a su actuación, profundizan su relación con el público. Haciéndole reír, establecen una relación muy fuerte y cálida con el espectador, que puede obrar sobre el actor como un imán extraordinariamente intenso, apartándolo violentamente de sí mismo. Pueden deleitarse en el placer que le brindan la risa o las lágrimas del público y perder por ello el contacto con la verdad y con sus compañeros. Sin embargo, si son capaces de lograr un grado de concentración excepcional, les será posible establecer un equilibrio entre las tres responsabilidades. Si lo logran, lo que el público les devuelva de hecho los ayudará a ir aún más lejos.

Vivimos en una época muy temerosa de los juicios de valor; incluso nos jactamos de que somos de alguna manera mejores si juzgamos menos. Sin embargo, no hay sociedad que pueda existir sin ideales. La confrontación entre el público y la acción dramática, por lo tanto, exige de cada espectador que esté de acuerdo o en desacuerdo con lo que ve y escucha.

Cada individuo lleva consigo una jerarquía de valores de acuerdo con lo que aprueba o condena. El teatro ofrece la posibilidad de comprobar si esos valores nos han sido impuestos desde fuera o si son verdaderamente parte de nuestras convicciones.

El arte en sí mismo no siempre es necesariamente provechoso. Una gran obra maestra del pasado, presentada de determinada manera, puede provocarnos un irremediable sopor. Presentada de otra manera puede resultar toda una revelación. El arte sólo es útil al hombre y a la sociedad si contiene dentro de sí la urgencia de pasar a la acción. Y la acción es un espectro que va desde el sustento diario a la política y hasta al ser.

El teatro debe ser definido, evaluado, sin perder de vista ciertas verdades muy simples y permanentes. La virtud esencial de la representación teatral es la de estar viva y, después, la de ser inmediatamente entendible. La explicación y la reflexión llegarán posteriormente. En todas las demás artes, siempre se puede decir «Vuelva dentro de diez años» una vez que el trabajo ha concluido. Pero el teatro es tan primitivo y orgánico como el vino: si no es bueno en el preciso momento en que uno lo toma, está perdido. De nada sirve decir que hasta ayer era bueno o que seguramente será bueno mañana. Y la vida inunda el escenario únicamente cuando el actor convence. Sólo así uno cree en lo que dice y hace y no juzga sus gestos. Uno lo sigue sin vacilación ni dudas, con la atención absolutamente cautivada.

Creo que en la actualidad el teatro debe eludir la tentación de crear otro mundo más allá de la cuarta pared, para que el espectador se escape hacia él. En cambio, debe intentar lograr una mucho más intensa percepción en el corazón mismo de nuestro propio mundo. Si se busca que el actor esté en un nivel acorde con el espectador, 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 teatro existe únicamente en el momento preciso en que esos dos mundos -el de los actores y el del público- se encuentran: una sociedad en miniatura, un microcosmos cuyas partes se juntan todas las noches en el mismo espacio. El papel del teatro es dar a este microcosmos el efímero y ardiente sabor de otro mundo, con el cual nuestro mundo presente pueda integrarse y transformarse.

Una cultura hecha de eslabones

Me he preguntado qué significa en realidad para mí la palabra «cultura», a la luz de las diversas experiencias que he vivido, y gradualmente he ido comprendiendo que este término tan amorfo en realidad cubre tres amplias culturas: una, la que básicamente podría definirse como cultura del Estado; otra, la cultura del individuo, y la otra, «la tercera cultura». Me parece que cada una de ellas surge de un acto de celebración. No sólo celebramos las cosas buenas, en el sentido más popular del término. Celebramos la alegría, la excitación sexual y todas las formas del placer; pero también, en tanto individuos o como miembros de una comunidad, a través de nuestras culturas celebramos la violencia, la desesperación, la ansiedad y la destrucción. El deseo de hacer que algo se conozca, de mostrar algo a los demás, tiene siempre un sentido de conmemoración.

Cuando un Estado celebra genuinamente algo lo hace porque tiene algo que afirmar colectivamente: tal como sucedía por ejemplo en el antiguo Egipto, cuyo saber de un orden mundial universal en el que lo material y lo espiritual estaban unidos no podía ser descrito sencillamente ni puesto fácilmente en palabras, sino que debía afirmarse en determinados actos culturales de celebración.

Nos guste o no, debemos aceptar el hecho de que dicho acto de celebración no es posible en todas las sociedades actuales. Las sociedades más antiguas, sin duda alguna, han perdido la confianza en sí mismas, y las sociedades revolucionarias están en una constante posición falsa. Quieren lograr en un año o en cinco o en diez lo que en el antiguo Egipto tardó siglos en lograrse, y sus esfuerzos por lograrlo, tan valientes como equivocados e inútiles, las convierten en un blanco fácil para el escarnio.

Una sociedad que no ha podido todavía convertirse en un todo es incapaz de expresarse culturalmente como una totalidad. Su posición no es demasiado diferente a la de muchos artistas que, aunque dueños de un sincero deseo, de una gran necesidad de afirmar algo positivo, en verdad sólo pueden reflejar su propia confusión y perturbación. De hecho, las expresiones artísticas y culturales que hoy en día son más fuertes resultan ser con frecuencia absolutamente opuestas a las blandas afirmaciones que los políticos, los dogmáticos y los teóricos emiten cuando se les pregunta cómo les gustaría que fuera su cultura. De modo que estamos aquí frente a un fenómeno muy peculiar de este siglo xx: las afirmaciones más verdaderas siempre están en abierta contradicción, en frontal oposición al pensamiento oficial, y los manifiestos y declaraciones positivos que el mundo tan obviamente necesita escuchar suenan invariablemente vacíos y huecos.

No obstante, si la cultura oficial es sospechosa es menester que consideremos de un modo igualmente crítico a la cultura que, al reaccionar contra los inadecuados modos de expresión de los Estados embrionarios, lucha por poner en su lugar al individualismo. El individuo siempre puede volcarse sobre sí mismo, y el liberal sigue sosteniendo que la acción individual es siempre comprensible; y sin embargo es evidente, apenas uno reflexiona un poco sobre el pasado, que esta otra cultura es igualmente limitada. Esencialmente no es otra cosa que una supercelebración del ego. La total deferencia para con el derecho de todo ego a celebrar sus propios misterios y su idiosincrasia presenta la misma inadecuada unilateralidad que presenta la deferencia absoluta para con el derecho de expresión de todo Estado. Sólo en el caso de que el individuo sea una persona completa y verdaderamente desarrollada tiene sentido la celebración, porque lo que se celebra es precisamente esa plenitud; la celebración es, entonces sí, realmente esplendorosa. Sólo cuando el Estado alcanza un nivel supremo de coherencia y unidad puede un arte oficial reflejar algo verdadero. Y esto ha ocurrido muy pocas veces en la historia de la humanidad.

Lo que debe importarnos hoy en día fundamentalmente es estar muy en guardia respecto a la actitud que tengamos frente a la «cultura» y no tomarla por un sustituto de lo real. Ambas culturas -la del Estado y la del individuo- tienen cada una su propia fuerza y sus propios logros y merecimientos, pero también tienen agudas limitaciones, por el hecho de que son sólo parciales. Al mismo tiempo, ambas pueden sobrevivir porque son la expresión de intereses protegidos por poderes increíblemente fuertes. Toda colectividad mayoritaria tiene la necesidad de venderse a sí misma, todo grupo de envergadura tiene que promocionarse a través de su cultura y, del mismo modo, los artistas tienen un interés muy arraigado en forzar a la gente a que contemple y respete las creaciones de su mundo interior.

Cuando hago esta división entre cultura del Estado y cultura del individuo no significa que proponga simplemente una división política entre el Este y el Oeste. La distinción entre oficial y no oficial, entre lo programado y lo no programado existe en todas las sociedades. Ambas se llaman a sí mismas «culturas», y sin embargo ninguna de ellas puede considerarse como la cabal representación de la cultura viva, en el sentido de que todo acto cultural tiene un solo y único objetivo: la verdad.

¿Qué podemos querer decir cuando hablamos de la búsqueda de la verdad? Quizás hay algo que surge de inmediato cuando se considera la palabra «verdad»: ésta no puede definirse. Los ingleses tienen un dicho: «Se puede medir una mentira», y esto es tan cierto como que todo tiene una forma clara y definida, excepto la verdad. Por esto en todas las culturas, apenas cualquiera de sus formas se hace fija, se inmoviliza, pierde sus virtudes, queda sin vida; a ello se debe que toda política cultural pierda todas sus virtudes en el mismo momento en que se convierte en un programa. Igualmente, en el momento en que una sociedad quiere dar la versión oficial de sí misma se vuelve mentira, porque puede ser «medida». Ya no tiene esa cualidad viviente, infinitamente intangible que se llama verdad, que quizá puede apreciarse de una manera menos vaga si uno emplea la frase «una percepción agudizada de la realidad».

Nuestra necesidad de esta extraña dimensión agregada a la vida humana que vagamente llamamos «arte» o «cultura» siempre está conectada con un ejercicio a través del cual nuestra percepción cotidiana de la realidad, confinada dentro de límites invisibles, momentáneamente se abre. Al reconocer que esta apertura momentánea es una fuente de fuerza, de energía, también nos damos cuenta de que es pasajera. Por lo tanto, ¿qué nos queda por hacer? Podemos recuperarla mediante un nuevo acto del mismo orden, que otra vez vuelva a abrirnos a una verdad que de otro modo quizá nunca llegaríamos a alcanzar.

El momento de ese nuevo despertar dura apenas un instante, y se desvanece, y volvemos a necesitarlo, y es aquí donde ese misterioso elemento llamado cultura halla su sentido, su lugar.

Pero este lugar sólo puede asumirse desde lo que para mí es la «tercera cultura», no aquella que tiene un nombre o una definición, sino la que es salvaje, la descontrolada; aquella que, de alguna manera, puede ser relacionada con el Tercer Mundo; algo que para el resto del mundo es caótico, anárquico, algo que exige constantes ajustes, que nunca podrá ser permanente.

En el campo en el que yo trabajo, el teatro, mi experiencia personal de los últimos años ha sido muy reveladora. El eje de nuestro trabajo en el Centro Internacional de Investigación Teatral ha sido el de reunir actores provenientes de los ambientes, contextos y culturas más diferentes, y ayudarlos a trabajar juntos para lograr eventos teatrales destinados a otra gente. Lo primero que descubrimos fue que los clichés culturales referidos a lo que es cultura para cada individuo eran casi siempre compartidos. Llegaban a nosotros personas que creían ser parte de una cultura específica y que gradualmente, a través del trabajo, iban descubriendo que eso que creían que era su propia cultura no era otra cosa que los manierismos más superficiales de esa cultura; que su cultura más profunda y su más profunda individualidad reflejaban algo totalmente diferente. Para ser fieles a sí mismos, debían entonces desprenderse de los rasgos superficiales que en cada país se desarrollan y cultivan para formar ballets nacionales o para difundir la cultura nacional. Una y otra vez pudimos comprobar que la nueva verdad surge solamente cuando se logra romper con ciertos y determinados estereotipos.

Y en esto quiero ser bien específico. En el caso del teatro, significa una línea concreta de trabajo en una dirección muy clara. Implica desafiar abiertamente a todos esos elementos que, en todos los países del globo, colocan al teatro entre límites muy cerrados, aprisionándolo en un lenguaje, en un estilo, dentro de una clase social, dentro de un edificio y en una relación con un determinado tipo de público. Es de hacer del hecho teatral algo inseparable de la necesidad de establecer nuevas relaciones con gente muy diferente de donde puede surgir la posibilidad de crear, de encontrar nuevos vínculos culturales.

Porque la tercera cultura es la cultura de los eslabones. La fuerza que puede equilibrar la fragmentación de nuestro mundo. Tiene que ver con el descubrimiento de nuevas relaciones allí donde las relaciones se hallan sumergidas, donde se han perdido; las relaciones entre el hombre y la sociedad, entre una raza y la otra, entre lo humano y la máquina, entre lo visible y lo invisible, entre las categorías, entre los lenguajes, entre los géneros. ¿Qué son estas relaciones? Sólo los actos culturales pueden explorar y revelar estas verdades vitales.

Y así continúa la historia...

Dios, al ver cómo se aburrían todos desesperadamente en el séptimo día de la creación, exprimió otra vez su extraordinaria imaginación para dar con algo más que agregar a la totalidad que acababa de concebir. De repente, su inspiración avanzó aún más allá de sus ilimitados alcances y le hizo ver otro aspecto de la realidad: su posibilidad de imitarse a sí misma. Y entonces Dios inventó el teatro.

Llamó a sus ángeles e hizo el anuncio en los siguientes términos, que todavía pueden leerse en un antiguo escrito sánscrito: «El teatro será el lugar donde los hombres aprenderán a entender los sagrados misterios del universo. Y al mismo tiempo -agregó con tono engañosamente casual- servirá de alivio a los ebrios y a los solitarios».

Los ángeles se entusiasmaron enormemente y apenas podían esperar que hubiera gente suficiente en la Tierra para poner en práctica esta nueva idea. Finalmente, los hombres respondieron con igual entusiasmo y rápidamente se formaron innumerables grupos, que trataban de imitar la realidad de muy diversas maneras. Pero los resultados eran francamente desalentadores. Lo que en un principio había parecido tan asombroso, tan generoso y tan abarcador, en manos de ellos se convertía en polvo. En particular los actores, los autores, los directores, los diseñadores y los músicos no podían ponerse de acuerdo sobre qué era lo más importante, y entonces pasaban la mayor parte del tiempo discutiendo y peleando, mientras su trabajo los satisfacía cada vez menos.

Cierto día, comprendieron que así no llegarían a nada y entonces solicitaron a un ángel que acudiera a pedir ayuda a Dios.

Dios reflexionó durante largo rato. Después tomó un pedazo de papel, garrapateó algo en él, lo puso en una caja y la entregó al ángel, diciéndole: «Aquí está todo. Mi primera y última palabra».

El regreso del ángel a los círculos teatrales fue un acontecimiento extraordinario, y todos aquellos que se dedicaban a la profesión se apiñaron a su alrededor para saber el contenido de la caja. El ángel extrajo el papel, y lo desenrolló.

El papel contenía una sola palabra. Algunos leían por sobre el hombro del ángel, mientras éste anunciaba a los demás: «La palabra es "interés"».

«¡¿Interés?!», «¡¿interés?!», «¿eso es todo?»...

Hubo un cierto murmullo de desilusión.

«¿Por quién nos toma?», «es infantil», «¿¡como si no supiéramos!?»...

El encuentro se deshizo abruptamente, en medio del disgusto generalizado; el ángel partió en una nube, y la palabra, aunque no volvió a ser mencionada, se convirtió en una de las varias razones del desprestigio que Dios sufrió ante sus criaturas.

Sin embargo, algunos miles de años más tarde, un joven estudiante de sánscrito halló una referencia a este episodio en un viejo texto. Y dado que trabajaba a tiempo parcial en un teatro como encargado de la limpieza, llevó a los miembros de la compañía su descubrimiento. Y esta vez no hubo burlas, ni escarnio. Sólo un silencio profundo y grave. Y después alguien habló. «Interés. Interesar. Debo interesar. Debo interesar al otro. No puedo interesar a otro si no logro interesarme yo. Necesitamos un interés común.»

Y también surgió otra voz:

«Para compartir un interés común, es menester que intercambiemos elementos de un modo que resulte interesante...»

«... Para ambos...», «... para todos nosotros...», «con un ritmo correcto». «¿Ritmo?»

«Sí; como cuando se hace el amor. Si uno de los dos va demasiado rápido y el otro demasiado lento se pierde todo interés...»

Entonces se inició una discusión, con toda seriedad y respeto mutuo, sobre qué es interesante. O mejor, tal como uno de ellos precisó, sobre qué es *verdaderamente* interesante.

Yaquí no pudieron ponerse de acuerdo. Para algunos, el mensaje divino era muy claro: la palabra «interés» se refería no solamente a aquellos aspectos de la existencia que estuvieran directamente relacionados con las cuestiones esenciales del ser y del bien, de Dios y las leyes divinas. Para ellos, interés era el interés, común a todos los hombres, de entender más propiamente qué es lo justo y lo injusto para la humanidad. Para otros, el hecho de que la palabra «interés» fuera tan común y de uso cotidiano era índice claro de que la divinidad quería señalarles que no perdieran el tiempo con solemnidades ni profundidades, y que de una vez por todas se dedicaran a su misión de entretener.

En este punto, el estudiante de sánscrito leyó el texto completo que refería por qué Dios había creado el teatro. «Tiene que ser todas esas cosas al mismo tiempo», les dijo. «Y de una manera que resulte interesante», agregó otro.

Después de lo cual, el silencio volvió a ser profundo.

Acto seguido, comenzaron a discutir el otro lado de la moneda, la atracción de lo «no interesante», y las extrañas motivaciones, sociales y psicológicas, que hacen que tanta gente en el teatro aplauda con tanta frecuencia y tan entusiastamente algo que en realidad no les interesa en absoluto. «Si simplemente fuéramos capaces de entender realmente esa palabra...», dijo alguien.

«Con esa palabra -agregó otro, casi susurrando-, qué lejos podríamos llegar...»

Créditos de las fotografías

©John Vickers (pág. 9)

© Morris Newcombe (pág. 46)

© Will Young (pág. 59)

© Zoë Dominic (pág. 81)

© David Farrell (pág. 98)

© David Hays (pág. 112)

© Mary Ellen Mark (págs. 119,126y 131)

© Michel Dieuzaide (pág. 144)

© Marc Enguerand (pág. 153)

© Gilíes Abegg (pág. 163)

© Roland Allard (Vue) (pág. 166)

© Nicolás Treatt (págs. 177 y 222)

© Paul Apoteker (pág. 200)

© Agnes Patrix (pág. 229)