

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO



DOSSIER: Peter Brook: anatomía de un alquimista de la escena (Atanasio Cadena (coord.)
Milena Picado Rossi / Omar Silva / Héctor Flores Komatsu / Alberto Rizzo / Paloma L. Landgrave
Gabriel Silva / Marie-Hélène Estienne, en entrevista por Amalá Saint-Pierre / Jorge Dubatti)

PERFIL: José Sefami (Enrique Atonal / Flavio González Mello / Mauricio García Lozano)

ESCENA INTERNACIONAL: "La dramaturgia de Juan Mayorga, Premio Princesa de Asturias de las Letras", José-Luis García Barrientos

"30 años del Festival Teatro a Mil de Chile", entrevista con su directora, Carmen Romero

ESTRENO DE PAPEL: *Tempest Project (La tempestad)*, la última creación de la dupla Brook/
Estienne, en versión al español de Amalá Saint-Pierre y Benjamín Galemiri

91 EDICIÓN
COLECCIONABLE





Peter Brook (2019) © Benjamin Malapris

LA PRESENCIA COMO MISTERIO EN EL TRABAJO DE PETER BROOK

Milena Picado Rossi

Además de haber sido uno de los principales directores de escena del siglo xx e inicios del xxi, Peter Brook (1925-2022) fue un incansable investigador del fenómeno teatral. Su potente trabajo escénico, así como sus enseñanzas y textos teóricos constituyen un gran legado para el teatro a nivel internacional.

Deleuze (1987) relaciona la génesis del acto creativo con una profunda necesidad, la cual podríamos definir como una necesidad *poiética*. Según algunos asertos de los grandes pensadores griegos acerca de la noción de *poiesis*, en ella se encuentra toda actividad que tiene como objetivo el paso desde la no-existencia hacia la presencia (Zambrano, 2019). Según Agamben (1970/2005), para Aristóteles esta producción hacia la presencia tiene carácter de entelequia, es decir “aquello que entra y permanece en la presencia recogién dose al final en una forma en la que encuentra su propia plenitud, su propia culminación y, en cuanto tal: se posee-en-su-propio-fin” (p. 107). Agamben lo explica como “el estar en obra de la obra” definido como su aspecto energético, ya que posee un carácter esencial de “ser una forma de la verdad entendida como des-velamiento” (p. 112).

Una búsqueda y apertura hacia lo latente, aquello que todavía no es visible, que está en estado de posibilidad esperando encontrar las condiciones necesarias para manifestarse es uno de los principales motores del trabajo de Peter Brook. Movilizado por una fuerte necesidad de experimentación, abordó el teatro como un fenómeno en constante movimiento, que vive y muere incesantemente, y dentro del cual se halla el misterio de la existencia de lo inminentemente humano. A partir de este eje central se desarrollan intereses fundamentales como el diálogo con culturas extranjeras, la valorización del trabajo de compañía, la búsqueda de lo universal y la influencia de Oriente (Arora, 2005), aspectos que abordó y exploró de diferentes maneras. Arora también hace énfasis en cómo Brook percibe el trabajo del actor/actriz en tres dimensiones principales: intérprete, creador y ser.

En *El espacio vacío* (1968/1997) Brook expone una de sus principales premisas: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral” (p. 5). Posteriormente, integra un tercer cuerpo para que

*“El vacío en el teatro permite que la imaginación
llene los espacios [...] cuantos menos elementos le demos,
la imaginación va a estar más contenta,
porque es un músculo que disfruta jugando”*

pueda darse un desarrollo y se produzca así un encuentro (Brook, 1993/1994a). Finalmente, se trata de un intercambio a tres vías, una de las cuales es la presencia que completa el acontecimiento teatral: el público. Este intercambio experiencial sucede en una indisoluble conjunción espacio-temporal, principio *sine qua non* de la presencia. Para Mnouchkine, uno de los principales desafíos del trabajo del actor/actriz radica justamente en “estar presente en el presente” (Féral, 2001, p. 55, traducción propia). Peter Brook coloca el énfasis justamente en el espacio-tiempo vacío en el cual nace el encuentro humano en el instante presente; afirma que un espacio vacío propicia que un nuevo fenómeno emerja a la vida (Brook, 1993/1994a). Este encuentro abarca a su vez una sucesión de múltiples encuentros y no es fijo ni inmóvil. La obra se cocrea en el encuentro con el público en un complejo proceso de percepción y recepción. Este público, que se transforma en observador participante, devuelve e irradia hacia la escena una reacción, ya sea visible o invisible, que modifica, sutil o abruptamente, no solo a los actores/actrices sino a todo el organismo vivo que se ha formado en escena. Sin embargo, no termina allí, esta afectación también alcanza a sus propios pares espectadores, generándose así un cruzamiento de todos los encuentros posibles y sus respectivas alteraciones energéticas. Se da un vaivén constante que produce lo que Dubatti describe, inspirado en Artaud, como una zona de contagio (Instituto Nacional de Teatro, 2020), en la cual está intrínsecamente implicado tanto el consciente como el inconsciente de ambas partes en un todo.

Cabe destacar que estamos ante una espacio-temporalidad a doble capa: la concreta, el espacio específico teatral y el tiempo de la obra, y la abstracta, el lugar de la ficción y su propia “temporalidad imaginaria” (Pavis, 1996/2000, p. 158). Aquí entra en juego otro aspecto interesante: la relatividad implícita en la vivencia, hay un espacio-tiempo compartido y otro que, aunque siga siendo compartido, es relativo a la subjetividad de cada ser presente.

Para Brook, el único ingrediente que puede producir esta conexión con el público es “la irresistible presencia de la vida” (Brook, 1993/1994b, p. 23). Es por eso que en determinado momento de su carrera, cuando identificó que hacía falta un cierto elemento necesario de “vida” en lo que estaba trabajando con un grupo de intérpretes, se trasladaron del edificio teatral hacia espacios alternativos como calles, desiertos, bosques, casas particulares, para así movilizar la experiencia (Text und Bühne, 2012). Esta práctica, aunque de manera diferente, acompañó la mayoría de sus procesos creativos.

Para Brook hay dos maneras de crear magia en escena. Una de ellas consiste en la búsqueda de una belleza estética que podría provocar en el espectador una sensación de haberse salido de su propio mundo. La otra dirección se basa en la cualidad del intérprete como alquimista capaz de transformar frente al público un simple objeto en otro mágico y extraordinario, logrando a través de su cuerpo un puente entre su propia imaginación y la imaginación del espectador (Text und Bühne, 2012). Su trabajo se inclinaba hacia esta segunda visión, poniendo de relieve la importancia del trabajo actoral y del potente espacio vacío. Quizá algo que nos une como humanidad es justamente el vacío. El vacío como la nada, pero también como posible punto de partida hacia algo más. “El vacío en el teatro permite que la imaginación llene los espacios [...] cuantos menos elementos le demos, la imaginación va a estar más contenta, porque es un músculo que disfruta jugando” (Brook, 1993/1994a, sección “La astucia”, párr. 63).

En cuanto al trabajo actoral, el actor Jared McNeill durante una entrevista me comentó que Brook daba una especial atención al detalle, a las sutilezas energéticas del movimiento interno, a la concentración y al foco de atención.

Creo que el trabajo para crear una cierta calidad y presencia se trata de una realineación del cuerpo y de la mente para aumentar la conciencia del cuerpo como un todo involucrado en cada movimiento, así como en su relación con el espacio, con el compañero(a) y con el público. (Traducción propia.)

Zarrilli (2009) profundiza sobre este fenómeno desde el paradigma psicofísico y el enfoque enactivo de la actuación, identificando este cuerpo como un todo integrado con lo que él llama *bodymind*, “una vivencia profundamente sentida y resonante de las dimensiones psicofísicas sutiles del cuerpo y la mente trabajando juntos como uno en el momento” (p. 4, traducción propia).

Brook (1968/1997) se refiere al trabajo del actor/actriz enfatizando que en una primera etapa ha de realizar un acto de “eliminación”. Al respecto, McNeill comenta: “primero había que despojarse para llegar adentro de uno mismo, lo cual al principio muchas veces significaba llegar a derrumbarse realmente hasta llegar a lo más básico de nuevo y luego reconstruirse otra vez” (traducción propia); proceder similar al que sostiene el concepto de la *vía negativa* de Grotowski (1968/1970).



Battlefield, fragmento del *Mahabharata*, adaptación de Peter Brook con la colaboración de Marie-Hélène Estienne y Jean-Claude Carrière. © Caroline Moreau

Sobre esto, William Nadylam, actor que trabajó con Peter Brook durante 18 años, en una entrevista que me concedió, se refiere a un proceso de

Desaprender algunas cosas y quitarse prejuicios o ideas preconcebidas, un desnudarse en lugar de ponerse más y más capas. En mi experiencia, Peter siempre trataría de remover lo superfluo para permitirme como actor y como persona encontrar la conexión más pura y honesta con el público. Podrías probar muchas cosas y de alguna manera agotar esas cosas. Por ejemplo, si uno tiene mucha gasolina en el motor y necesita quemarla, finalmente lo que queda es lo real, lo más cerca que puedes estar de la realidad, entonces la emoción va directamente al público sin filtros, sin poses y con el menor deseo posible de controlar al espectador. Entonces te colocas en una posición en la que solamente presentas lo que ves, con la esperanza de que el público lo vea también. Y eso, al principio, es un proceso doloroso porque crees que sabes, quieres poner cosas y luego te das cuenta de que tienes que dejar ir; tienes que dejar ir la estética, tienes que dejar ir lo “bonito”, tienes que dejar ir la rabia, la pasión, la necesidad de ser un buen actor y de ser reconocido como tal. (Traducción propia.)

Este proceso de “eliminación” se daba siempre como consecuencia de una abundante exploración. McNeill comenta:

Desde el principio probábamos todo, en cuanto a la puesta en escena, en cuanto al texto, moviendo, cambiando y cortando cosas. Luego venía el proceso de quitar todo para descubrir qué era realmente necesario. Probábamos diferentes cosas, incluso cuando el espectáculo ya estaba montado. En varias ocasiones, aproximadamente una semana antes del estreno, dejábamos el teatro y nos íbamos sin nada,

sin vestuario, sin escenografía; simplemente íbamos a otro espacio para ver cómo podíamos improvisar la obra con lo que hubiese allí. Por ejemplo, en *Battlefield*, Toshi Tsuchitori, el músico, compositor e intérprete que tocaba en vivo, comenzó el proceso con una gran cantidad de instrumentos y ensayamos de esta manera hasta el momento en que dejamos el teatro, días antes del estreno. Hicimos una presentación improvisada en la Escuela de Lecoq para la cual Peter le solicitó a Tsuchitori que llevara solamente un instrumento. Toshi escogió un tambor. Al finalizar, Brook descubrió, y todos lo sentimos, que había algo en tener solamente el tambor que funcionaba mejor. Algo importante era que la función siempre cambiaba un poco, no existía una partitura musical escrita, por lo que había un margen de improvisación que potenciaba nuestra interacción. (Traducción propia.)

Este deseo de redescubrir constantemente el trabajo es probablemente una de las razones por las cuales Brook no trabajaba con el convencional “trabajo de mesa”, ya que un análisis meramente racional —herencia del problemático dualismo cartesiano— podría eclipsar lo que está ahí para ser descubierto en la praxis. “En un teatro vivo nos acercaríamos diariamente al ensayo poniendo a prueba los hallazgos del día anterior, dispuestos a creer que la verdadera obra se nos ha escapado una vez más” (Brook, 1968/1997, p. 28); el teatro es efímero y alberga lo inefable, “es como un cristal de aumento y también como una lente reductora” (p. 137). También es donde se pueden crear otros mundos posibles o reconectar con una memoria profunda del teatro que está oculta y que alude a formas “universales ocultas” que solo a través del cuerpo en estado de presencia plena, alcanzado por un fuerte trabajo energético, pueden emerger a la superficie. Esta memoria aborda lo arcaico y va más allá del individuo y más allá de la cultura (Féral, 2005).

El interés de trabajar con un grupo internacional de intérpretes reside en el valor de la diferencia, vivenciar cómo el espectador puede emocionarse directamente al ver personas tan diferentes trabajando juntas, provocando una interacción más fuerte (Text und Bühne, 2012). El elemento primordial es el cuerpo, el cual es el mismo en todas partes, “lo que cambia son los estilos e influencias culturales” (Brook, 1993/1994b, p. 27). Una persona “es mucho más que aquello que define su cultura [...] 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” (Brook, 1987/2001, p. 222).

Para que se junten estas piezas, para que surja un verdadero encuentro, es importante seguir la intuición, abrazar el caos y confiar en la armonía que aparece al dejar que las cosas nazcan y sean descubiertas en su propio tiempo; a partir de un trabajo meticuloso y comprometido. Y cuando esto sucede es absolutamente misterioso y contundente. Existirá siempre un ir y venir entre el cuestionamiento y la certidumbre, una cosa siempre trae su contrario evitando que se establezca una verdad indubitable. Se trata de aceptar nuestras propias contradicciones y comprender que existen muchas verdades, atreverse a mirar hacia adentro para desde ahí, de la manera más honesta, conectar con la otredad.

Nadylam me comparte una vivencia reveladora sobre su experiencia interpretando a Hamlet en el Théâtre Bouffes du Nord. El día del estreno,

Peter se acercó a mí y entonces me llamó por mi nombre: William. Yo pensaba en mí mismo como Hamlet, pero él me recordó que solo era William. Y me dijo “Te escogí para que vinieras al escenario, que es tu hogar, para que le cuentes a estas personas, que son tus invitados, la historia de Hamlet” y sonrió. Y todas mis máquinas y reactores se fueron apagando uno tras otro y nada más volví a ser simplemente William. Apartó a ese superhéroe imaginario que había en mí porque estaba empoderando a William, y básicamente me estaba diciendo: “¿Sabés qué? Está bien ser William, está bien ser tú. Ve al escenario y cuenta la historia de Hamlet, confía en ello”. Y por primera vez en mi vida subí al escenario como William, completamente desnudo, sin armas ni municiones, solo estaba allí, yo mismo, con mi voz, con mi cara, con este cabello y estas manos, y no pensé en la gente que alguna vez intentó desestimarme o decirme que estaba equivocado; y en cierto modo se desenterró la razón por la que quería convertirme en actor en primer lugar, una razón misteriosa que estaba profundamente sepultada en mi interior. Fue una enseñanza, un esclarecimiento de que no necesitas a nadie más para ser tú mismo como ser humano, eres digno con lo que eres, con la experiencia que tienes y contarle a alguien una historia debería ser lo más simple del mundo. Y ese día le conté a la gente esa historia de la misma manera que le contaba historias a mis hermanas pequeñas cuando no podían dormir —yo tendría diez años y ellas cuatro y cinco— y esa reconexión creó una tremenda paz dentro de mí. Tenía que ver con decirte: no necesitas esta máscara, ni este vestuario, ni esta utilería, solo cuenta la historia. Está todo en ti, en tu voz, en tu poder de interpretación. La suspensión de la incredulidad viene de lo extraordinario que puedes ser si te permites ser tú. Eso es suficientemente fascinante. (Traducción propia.)

REFERENCIAS

- Agamben, Giorgio (2005), *El hombre sin contenido*, trad. de Eduardo Margareto Kohrmann, Barcelona, Àltera. (Obra original publicada en 1970.)
- Arora, Harbeen (2005), *L'acteur et ses doubles selon Peter Brook et Ariane Mnouchkine* [El actor y sus dobles según Peter Brook y Ariane Mnouchkine], tesis doctoral, Universidad Sorbona Nueva-París 3.
- Brook, Peter (1994a), *La puerta abierta: pensamientos sobre la actuación y el teatro* [en línea], trad. de Hugo Urquijo. Disponible en: <https://www.actors-studio.org/web/images/pdf/peter_brook_la_puerta_abierta.pdf>. (Obra original publicada en 1993.)
- (1994b), *La puerta abierta: reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, trad. de Gema Moral Bartolomé, Barcelona, Alba. (Obra original publicada en 1993.)
- (1997), *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*, trad. de Ramón Gil Novales, Barcelona, Nexos/Peñínsula. (Obra original publicada en 1968.)
- (2001), *Más allá del espacio vacío: Escritos sobre teatro, cine y ópera (1947-1987)*, trad. de Eduardo Estupía, Barcelona, Alba. (Obra original publicada en 1987)
- Deleuze, Gilles (1987, 17 de marzo), *Qu'est-ce que l'acte de création?* [¿Qué es el acto de creación?] [en línea], conferencia realizada en el marco de los martes de la Fondation Européenne pour les Métiers de l'Image et du Son, París. Disponible en: <<https://www.webdeleuze.com/textes/134>>.
- Féral, Josette (2001), *Dresser un monument à l'éphémère: Rencontres avec Ariane Mnouchkine* [Erigir un monumento a lo efímero: encuentros con Ariane Mnouchkine], París, Éditions Théâtrales.
- (2005), “La memoria en las teorías de la representación: entre lo individual y lo colectivo”, en Osvaldo Pellettieri (ed.), *Teatro, memoria y ficción*, Buenos Aires, Galerna, pp. 15-30.
- Grotowski, Jerzy (1970), *Hacia un teatro pobre*, trad. de Margo Glantz, México, Siglo Veintiuno. (Obra original publicada en 1968.)
- Instituto Nacional del Teatro (2020, 15 de mayo), *#INTEgrandoSaberes | Jorge Dubatti (CABA) - Clase 1* [video en línea]. Disponible en: <<https://youtu.be/Ayatx3j3ct4>>.
- Pavis, Patrice (2000), *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*, trad. de Enrique Folch González, Barcelona, Paidós. (Obra original publicada en 1996.)
- Text und Bühne (2012, 8 de diciembre), *Peter Brook, on becoming a director, magic and the international group* [Peter Brook, acerca de convertirse en director, magia y el grupo internacional] [video en línea]. Disponible en: <<https://youtu.be/hqQotEsjz1E>>.
- Zambrano, Héctor Marcelo (2019), “Las nociones de poiesis, praxis y techné en la producción artística” [en línea], *Index: Revista de Arte Contemporáneo*, núm. 7, pp. 40-46. Disponible en: <<http://www.revistaindex.net/index.php/cav/article/view/221/113>>.
- Zarrilli, Phillip B. (2009), *Psychophysical acting: An intercultural approach after Stanislavski* [Actuación psicofísica: un enfoque intercultural a partir de Stanislavski], Nueva York, Routledge. ○

MILENA PICADO ROSSI. Actriz, directora, dramaturga y bailaora de flamenco. También es docente e investigadora de la Escuela de Artes Dramáticas de la Facultad de Artes de la Universidad de Costa Rica.