



Peter Brook y Marie-Hélène Estienne, *Battlefield*, 2015.

Peter Brook, extractos de la introducción de *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*
Traducción de Gema Moral Bartolomé
Barcelona: Alba, 1994

Una vez dije que el teatro empieza cuando dos personas se encuentran. Si una persona se pone de pie y otra la mira, ya es un comienzo. Porque para que haya un desarrollo, hace falta una tercera persona, y así se produce un encuentro. Entonces la vida surge y es posible ir muy lejos. Pero es esencial que existan los tres elementos.

Por ejemplo, cuando dos actores ensayan juntos sin público, surge en ellos la tentación de creer que la relación entre ellos dos es lo único que existe. Pueden entonces caer en la trampa de enamorarse del placer de un intercambio a dos vías, olvidándose de que el teatro sólo se trata de un intercambio a tres vías, con el público. Demasiado tiempo de ensayo puede terminar por destruir la única posibilidad que aporta el tercer elemento. El momento en que sentimos que una tercera persona está mirando transforma siempre las condiciones de un ensayo.

En nuestro trabajo, muchas veces usamos una alfombra como área de ensayo con un propósito muy claro: fuera de la alfombra, el actor está en la vida diaria, puede hacer lo que quiera, usar mal su energía, hacer movimientos que no expresen nada en particular, rascarse la cabeza, dormirse... Pero, en cuanto entra en la zona de la alfombra, tiene la obligación de tener una intención clara y de estar intensamente vivo. Simplemente porque hay un público que lo está mirando.

He probado de hacer el siguiente experimento frente a un público: pedirles a dos personas elegidas al azar que se acerquen y se digan "Hola". Luego, me vuelvo al público y les pregunto si lo que acaban de ver es lo más notable que han presenciado en su vida. Por cierto, no lo es. Luego, les pregunto: ¿podríamos decir que esos cinco segundos estaban llenos de una pureza y de una calidad tales, plenos de tanta elegancia y sutileza en todo momento, que los hacían inolvidables?, ¿podrían ustedes, público, jurar que esta escena permanecerá indeleble en su memoria el resto de sus vidas? Sólo si pueden contestar afirmativamente, y al mismo tiempo decir que parecía "muy natural", sólo entonces, pueden considerar que acaban de asistir a un hecho teatral. La pregunta es: ¿qué es lo que faltaba? Éste es el punto crucial del problema. ¿Qué es lo que se necesita para que lo común se transforme en único?

En el teatro No, un actor tarda cinco minutos para llegar al centro del escenario. ¿Cuál es la razón por la cual un "no actor" carece de medios para sostener nuestra atención, mientras que un "actor verdadero" puede atraerla de tal modo haciendo lo mismo dos mil veces más lentamente? ¿Por qué razón, cuando lo miramos, nos sentimos conmovidos y fascinados? Más aún. ¿Por qué será que un gran maestro del teatro No resulta mucho más cautivante en su caminar que un actor menor del mismo teatro No, con sólo un cuarto de siglo de experiencia acumulada? ¿Cuál es la diferencia entre ambos?

Estamos hablando del más simple de los movimientos, caminar, y, sin embargo, existe una diferencia fundamental entre algo que lleva a producir una gran intensidad de vida y otra cosa que es un mero lugar común. Cualquier detalle del movimiento servirá a nuestro propósito. Podemos ponerlo bajo el microscopio de nuestra atención y observar la totalidad del fenómeno.

El ojo del público es el primer elemento que nos ayuda. Si sentimos que su mirada es una auténtica expectativa que requiere en todo momento que nada sea gratuito, que nada surja de la blandura, que todo provenga de un estado de alerta, entonces entendemos que la función del

público nunca es pasiva. No hace falta que intervenga o se manifieste para que participe. Es un participante constante a través de su presencia despierta. Esta presencia debe sentirse como un desafío positivo, como un imán frente al cual no podemos permitirnos estar “de cualquier manera”. En el teatro, ese “de cualquier manera” es el enemigo más sutil y enorme.

La vida diaria consiste en estar “no importa cómo”. Tomemos tres casos. Por ejemplo, si estamos dando un examen, o hablando con un intelectual, vamos a tratar por todos los medios de que nuestro pensamiento y nuestro discurso no estén “de cualquier manera”. Sin darnos cuenta, el cuerpo va a estar “de cualquier manera”, ignorado y abandonado. Sin embargo, si estamos con alguien que está sufriendo, nuestros sentimientos no van a estar “de cualquier manera”. Seguramente vamos a estar atentos y ser amables, pero nuestro pensamiento puede distraerse o confundirse. y lo mismo puede pasarnos con el cuerpo. En el tercer caso, si manejamos un coche, la totalidad del cuerpo va a estar movilizada, pero no la cabeza, que se abandona y puede vagar por pensamientos “de cualquier manera”.

Los tres elementos, pensamiento, emoción, cuerpo, deben estar en perfecta armonía para que las intenciones del actor sean perfectamente claras. con un estado de alerta intelectual, sentimiento verdadero y un cuerpo afinado y equilibrado. Sólo entonces, el actor puede cumplir con el requisito de ser más intenso en un espacio de tiempo más breve que cuando está en su casa.

En nuestro experimento anterior, una persona cruza un espacio y se encuentra con una segunda persona mientras otra mira, existe un potencial que puede o no ser reconocido. Para entender esto en términos artísticos, será necesario que veamos con mucha precisión cuáles son los elementos que impulsan a crear este movimiento misterioso de vida, y cuáles impiden que aparezca. El elemento fundamental es el cuerpo. Todos los cuerpos del planeta, sean de la raza que fuera, son más o menos parecidos. Tienen pequeñas diferencias de tamaño y color, pero esencialmente la cabeza está encima de los hombros, la nariz, los ojos, la boca, el estómago y los pies están situados en el mismo lugar. El instrumento corporal es el mismo a través del mundo. Lo que difieren son los estilos e influencias culturales.

(...)

Uno de los aspectos inherentes e inevitables de un espacio vacío es la ausencia de decorado. Esto no significa que sea mejor, puesto que no estoy emitiendo un juicio, sino que me limito a expresar lo obvio: que en un espacio vacío no puede haber decorado alguno. Si hay un decorado, el espacio no está vacío y la mente del espectador ya se ha amueblado. Un área desnuda no cuenta una historia, así que la imaginación, la atención y los procesos mentales de los espectadores son totalmente libres.

En estas circunstancias, si dos personas se mueven por el espacio y una le dice a otra: “¡Hola! El doctor Livingstone, supongo”, estas palabras son suficientes para evocar África, las palmeras y todo lo demás. Por otro lado, si la persona hubiera dicho: “Hola..., ¿dónde está la parada de metro?”, el espectador hubiera imaginado una serie distinta de imágenes y el escenario se convertiría en una calle de París. Pero si la primera persona dice: “¿Dónde está la parada del metro?”, y la segunda persona contesta: “¿El metro? ¿Aquí? ¿En el corazón de África?”, se abrirán varias posibilidades y la imagen de París que se formaba en nuestra mente empezará a disolverse. O bien nos hallamos en la jungla y uno de los personajes está loco, o bien nos encontramos en una calle de París y el otro personaje tiene alucinaciones. La ausencia de decorado es un requisito previo para poner en marcha la imaginación.



Peter Brook y Marie-Hélène Estienne, *The Valley of Astonishment* [1979], 2014.

Si te limitas a situar a dos personas juntas en un espacio vacío, se apreciarán todos los detalles. Para mí, ésta es la gran diferencia entre el teatro en su forma esencial y el cine. A causa de la naturaleza realista de la fotografía, en el cine una persona está siempre en un contexto, nunca hay personas fuera de un contexto. Se ha intentado hacer películas en escenarios abstractos, sin decorados, con fondos blancos, pero aparte de *La pasión de Juana de Arco*, de Dreyer, raras veces ha funcionado. Si pensamos en los miles de grandes películas que se han realizado, veremos que la fuerza del cine estriba en la fotografía, y para que haya fotografía alguien ha de estar en algún sitio. Así, el cine no puede ignorar ni por un momento el contexto social en el que se produce, que impone un cierto realismo cotidiano por el que el actor reside en el mismo mundo que la cámara. En el teatro uno puede imaginar, por ejemplo, a un actor vestido con sus ropas normales y saber que es el Papa porque lleva un gorro blanco de esquiador. Una palabra bastaría para evocar el Vaticano. En el cine esto sería imposible, se precisaría una explicación concreta de la historia sin la cual la imagen no tendría sentido, como por ejemplo que la acción se desarrolla en un manicomio y que el paciente con el gorro blanco tiene alucinaciones sobre la Iglesia. En el teatro, la imaginación llena el espacio, mientras que la pantalla de cine representa el todo y exige que todo lo que aparece en imagen esté relacionado de una manera lógica y coherente.

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