

Peter Brook (1925, Londres)

- ☞ director de teatro y de cine, ensayista
- ☞ llevó a escena, entre otros, Shakespeare, Sartre, Dürrenmatt, Weiss, Genet, Beckett o la Mahabharata
- ☞ su antología de ensayos *The Empty Space* (El espacio vacío, 1968) es uno de los escritos fundamentales del teatro del siglo XX
- ☞ tanto en su obra creativa como en sus escritos hay un diálogo constante con Artaud, Grotowski, Brecht, otros teatristas, y el teatro de otras culturas.
- ☞ Distingue cuatro tipos de teatro:

Teatro letal (Deadly Theater): teatro convencional, estancado, falta de inspiración

Teatro sagrado (o teatro sacro —Holy Theater): teatro ritual y espiritual, ejemplificado en Artaud y Grotowski

Teatro tosco (Rough Theater): teatro popular, sin pretensiones académicas o metafísicas.

Teatro inmediato (Immediate Theater): teatro que explora las posibilidades de la escena y que no está comprometido con un estilo determinado —el teatro del propio Brook

Actitud : Quizás la palabra elemental del teatro inmediato de Brook sea “intercambio” —intercambio entre actor y espectador; entre director y actores y actrices, entre un texto y los artistas involucrados en su puesta en escena

Método : No se limita a un método determinado

Brook sobre el teatro mortal:

[...] Un médico distingue en seguida entre el vestigio de vida y el inútil saco de huesos que la vida deja; pero tenemos menos experiencia en observar cómo una idea, una actitud o una forma pueden pasar de lo vivo a lo moribundo. Esto, que resulta difícil de definir, es capaz de advertirlo sin embargo un niño. Pondré un ejemplo. En Francia hay dos maneras mortales de interpretar una tragedia clásica. Una, tradicional, requiere voz y ademanes especiales, noble aspecto y un exaltado y musical modo de expresarse. La otra no es más que una fría versión de la anterior. Los gestos imperiales y los valores reales están desapareciendo rápidamente de la vida cotidiana, de ahí que cada nueva generación considere los ademanes grandiosos como algo cada vez más vacío y carente de sentido. Esto lleva al actor joven a una furiosa e impaciente búsqueda de lo que él llama verdad. Desea interpretar el verso de manera más realista, hacer que suene como Dios manda, como auténtico lenguaje, pero observa que la solemnidad del texto es tan rígida que se resiste a este tratamiento. Se ve obligado a un incómodo compromiso que no es refrescante, como el de la charla ordinaria, ni desafiantemente histriónico, como el de un comicastro. Su forma de actuar es débil y debido a que la del comicastro es fuerte, se la recuerda con cierta nostalgia. Inevitablemente, alguien exige que una vez más se interprete la tragedia "como está escrita", lo cual es bastante razonable, si bien, por desgracia, lo único que puede decirnos la palabra impresa es lo que se escribió en el papel, no cómo se le dio vida en otro tiempo. No existen discos ni cintas magnetofónicas y, naturalmente, ninguno de los eruditos tiene conocimientos de primera mano. Las verdaderas antigüedades han desaparecido y solo sobreviven algunas imitaciones bajo forma de actores tradicionales, que continúan interpretando al estilo tradicional, inspirándose no en fuentes reales, sino en fuentes imaginativas, como puede ser el recuerdo de la voz de un actor más viejo, que, a su vez, recordaba el estilo interpretativo de algún predecesor.

Con respecto a Shakespeare oímos o leemos el mismo consejo: "Interprete lo que está escrito". Pero ¿qué está escrito? Ciertas claves sobre el papel. Las palabras de Shakespeare son registros de las palabras que él deseaba que se pronunciaran, palabras que surgen como sonidos de labios de la gente, con tono, pausa, ritmo y gesto como parte de su significado. Una palabra no comienza como palabra, sino que es un producto final que se inicia como impulso, estimulado por la actitud y conducta que dicta la necesidad de expresión. Este proceso se realiza en el interior del dramaturgo, y se repite dentro del actor. Tal vez ambos son solo conscientes de las palabras, pero tanto para el autor como luego para el actor la palabra es una parte pequeña y visible de una gigantesca formación invisible. Algunos escritores intentan remachar su significado e intenciones con acotaciones y explicaciones escénicas; sin embargo, no deja de chocar el hecho de que los mejores dramaturgos son los que menos acotan. Se dan cuenta de que el único modo de encontrar el verdadero camino para la pronunciación de una palabra es mediante un proceso que corre parejo con el de la creación original. Dicho proceso no puede pasarse por alto ni simplificarse. Por desgracia, en cuanto un amante o un rey hablan nos apresuramos a colocarles una etiqueta: el amante es "romántico" y el rey "noble", y antes de conocer el alcance de estos dos adjetivos hablamos ya de amor romántico y nobleza real o principesca, como si fueran cosas que pudiéramos retener en nuestra mano y confiáramos en que las observasen los actores.

[...]

Es vano pretender que las palabras que aplicamos a las obras clásicas, tales como "musical", "poético", "más amplio que la vida", "noble", "heroico", "romántico", tengan un significado absoluto. Se trata en realidad de reflejos de una actitud crítica de un período particular, y hoy día intentar una representación de acuerdo con estos cánones es el camino más segura para llegar al teatro mortal, teatro mortal de una respetabilidad que lo hace pasar como verdad viva.

[...]

En un teatro vivo nos acercáramos 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. Por el contrario, el teatro mortal se acerca a los clásicos con el criterio de que alguien, en algún sitio, ha averiguado y definido cómo debe hacerse la obra.

Peter Brook. El espacio vacío: Arte y técnica del teatro. Traducido por Ramón Gil Novales. Prólogo de Marcos Ordóñez. Barcelona: Península, 2012. 22-26