

Uno de los grandes espectáculos de nuestra época

SHAKESPEARE-BA

JOSE MONLEON

Quizá en todo el teatro moderno no existe una personalidad tan enriquecedora como la de Peter Brook, el director de este «Sueño de una noche de verano», celebrado triunfalmente en Europa y América y convertido en lo que podríamos calificar de uno de los grandes espectáculos de nuestro tiempo. Y hago esta valoración de Brook porque sus montajes teatrales, sus autores elegidos, sus películas, sus trabajos de investigación sobre la expresión del actor, e incluso sus tomas de posición ante una serie de hechos políticos, es un buen camino para explotar treinta años de vida y arte occidentales. Nadie más curioso por lo nuevo que Brook y, al mismo tiempo, nadie menos gratuito en su trabajo y más desceoso de que la investigación no le conduzca al experimento minoritario. Brook quiere ser popular y clásico, pero lo quiere ser en nuestra hora, de manera que su estudio de Artaud y de Grotowsky —este último fue invitado por él a dar un cursillo en Londres—, lejos de llevarle a ninguna mimesis, lo que hace es ampliar y desarrollar su concepción del teatro y su proyección sobre el público de hoy. ¿No le ayudó Artaud a profundizar en la crueldad de «Tito Andrónico», haciendo así más patente el valor de las situaciones —y no sólo del texto— de la tragedia de Shakespeare? ¿No le ayudó Grotowsky en la formulación de esa gran denuncia contra la guerra de Vietnam que se llamaba US?

A primera vista, considerada la diversidad formal de sus montajes, podría calificarse de un ecléctico, de alguien que toma de aquí y de allá y que no posee la personalidad precisa y delimitada de un Grotowsky, un Brecht o un Artaud, pongamos por caso. Gran error. Si esto fuera así, sin más, la carrera teatral de Brook no habría resistido esos treinta años que han acabado por conducirlo a la cima de la dirección teatral. Si Brook fuera el oportunista de los buenos pastiches, su nombre, tras los éxitos circunstanciales, habría sido olvidado hace tiempo. En Brook pienso yo que encontramos ejemplificadas las peticiones del soviético Meyerhold. Según aquel gran director, la puesta en escena consistía en descubrir la forma reclamada por las ideas de cada drama. Más allá de esta o aquella teoría formal prefijada —y el propio Meyerhold prefirió varias teorías a lo largo de su vida sobre el trabajo de los actores, la escenografía y las relaciones de los espacios teatrales—, lo importante era que el director gozara de libertad artística para desarrollar la poética escénica que le sugería cada drama. El teatro, lejos de tener que encerrarse en unas cuantas formas preestablecidas, aparecería así —tanto para los escritores, como para los actores, como para los directores, como para los espectadores— como una creación abierta, cuyos únicos límites serían los límites de los medios expresivos utilizados. El

actor, por ejemplo, estaría sólo limitado por las posibilidades expresivas de su cuerpo y de su voz, pero no por un «modelo» profesionalizado sobre el arte del actor. El hecho de que esta libertad fuera mal utilizada por los «snobs» o que los sacristanes de cualquier bando la tomasen por formalismo y arte por el arte, era inevitable. Ya sabemos que cuando uno habla de libertad siempre hay quien nos acusa de que estamos hablando de libertinaje —o de heterodoxia—, e invoca los modelos sacralizados. Lo malo es que en el caso de Meyerhold, los ortodoxos se excedieron, y pese a tratarse del gran director soviético de los años veinte, ligado a la primera etapa revolucionaria, le asesinaron un día del mes de febrero de 1940. Con lo que volvemos a encontrar —no podía ser menos— una profunda afinidad entre la ejemplar independencia del gran maestro y revolucionario soviético y la actitud de Peter Brook, director de Sartre y de Genet, amigo de la revolución cubana, autor de revulsivos espectáculos y films contra la presencia norteamericana en Vietnam y, al mismo tiempo, capaz de dedicar —como se hace constar en todos los programas— su extraordinario montaje de «El sueño de una noche de verano» a «la memoria del Divaldo Za Branou de Praga», toda vez que «la liquidación de aquella compañía el 10 de julio de 1972 y la limitación de la actividad de su gran director

Otomar Krejca —cuyos montajes de Shakespeare figuran entre los más extraordinarios de nuestro tiempo— es una pérdida para el teatro, una pérdida para la imaginación y una pérdida para la libertad.

El interés de Brook por el cine, la atención que presta a la maquinaria teatral —y otra vez habría que recordar la biomecánica de Meyerhold y la estructura de sus escenografías—, responden a su conciencia histórica, a la voluntad de insertarse, sin dejarse destruir por él, en un tiempo tecnológico. Su curiosidad por Artaud y Grotowsky procede de su atención al individuo como tal. Su aproximación a una serie de movimientos políticos, de su compromiso con la evolución social. Su vuelta, una y otra vez, a Shakespeare, de su afán de ser entendido por todos, como si en la experimentación con la obra de este autor quisiera poner a prueba hasta dónde le acerca o le aparta su investigación de la comprensión general. Ningún texto tan «grande» como los de Shakespeare. Montarlos con libertad, buscando en cada caso su poética escénica, y someter el espectáculo a los más diversos públicos —empezando por el inglés, archifamiliarizado con Shakespeare y sus montajes—, es saber si uno ha muerto a manos del falso rigor o la falsa vanguardia, o si uno sigue vivo, capaz de asombrar, de renovar la emoción de los espectadores, con textos familiares y, en cierto modo, ce-

PETER BROOK HABLA DE SHAKESPEARE



Mi relación profunda con Shakespeare es una relación personal íntima. La pregunta que me hago a mí mismo a propósito del dramaturgo es la que me formularía con relación a un ser amado. ¿Qué es en realidad ese fenómeno del amor que crea una comprensión semejante?, tal es la pregunta que uno debe formularse. Montar a Shakespeare es para mí crear una relación que depende de dos personas exclusivamente y que no se ve enturbiada por prejuicios o ideas preconcebidas. Cuando, hace dos años, monté en Stratford "El sueño de una noche de verano", el propósito que me guió fue el de crear esa relación entre un grupo de personas —los actores y yo mismo— y la obra que debíamos montar, prescindiendo de toda idea preconcebida.

Antes, yo buscaba siempre correspondencias visuales. En 1946 monté "Trabajos de amor perdi-

dos", imitando la atmósfera de los lienzos de Watteau; más tarde, "Medida por medida", para la que me inspiré en Brueghel y en El Bosco... Aquello equivalla, sin embargo, a practicar una especie de reducción. Era un modo de luchar contra la anarquía de los textos, contra su exagerada riqueza. Shakespeare no es un autor isabelino más grande que sus contemporáneos: es un fenómeno aparte. Es verdad que sus obras contienen gran número de elementos verificables, fechados, pero, en este mundo en movimiento, cada uno de los elementos que lo componen es a la vez concreto y simbólico —con relación a lo que de más profundo hay en el hombre—. Y lo más eterno en Shakespeare es precisamente lo más concreto.

Contrariamente a lo que se piensa en general, "El sueño" no es sólo una obra típica de fines del siglo XVI. Shakespeare se ha

servido de las hadas, como en otras obras de los Reyes y las Reinas, para decir más cosas. En él todo es lenguaje: las hadas, los Reyes y las Reinas no son más que signos de ese lenguaje.

"El sueño" es una celebración. Una celebración del amor que reviste formas muy precisas. En esta obra se describen relaciones sexuales muy complejas, se muestra la magia del amor. Nada es gratuito en ningún momento. Ni siquiera el discurso del viejo padre al principio de la obra, representante del orden establecido frente a los desórdenes, a la desordenada vitalidad de la juventud. Es preciso tener siempre presente que Shakespeare se expresa en todo momento a diferentes niveles, incluso dentro de un mismo verso, que puede ser obscuro, lírico y humorista al mismo tiempo. Corresponde al actor y al director el dar vida a esta complejidad.

BOOK

losamente custodiados. La «fórmula Brook» ya digo que no existe, ni siquiera una teoría general. Ningún Shakespeare más negro y sombrío que su «Tito Andrónico», ninguno más gozoso y melancólico que su «Sueño de una noche de verano». Los dos, justos, exactos, sin la menor gratuidad, y, sin embargo, dotados de una formidable imaginación creadora.

La paradoja no existe, aunque la estrechez cultural de nuestra época a veces se empeñe en establecerla: Brook pasea por Europa uno de los espectáculos más populares de nuestro tiempo —en el sentido de ser entendido por todos—, un Shakespeare por la Royal Shakespeare Company, mientras trabaja al frente de su centro de investigación sobre el actor, que fundaciones de diversos países sostienen en París.

El ejemplo merece una larga reflexión de castizos y vanguardistas elementales. Pero aquí hemos de hablar ya de su «El sueño de una noche de verano», que yo vi en la Fenice de Venecia, dentro del contexto de un festival internacional al que acudieron algunos de los espectáculos del Festival de Belgrado, ya comentados en mi crónica de la semana anterior.

Espectáculo y mucho más

Con «El sueño de una noche de verano» —que en realidad es la noche de San Juan, propicia

Si, por ejemplo, el actor que debe interpretar a uno de los amantes cree que se trata solamente de encarnar la figura de un galán como los que aparecen en los grabados del siglo XVI, no captará el profundo significado de la travesía del bosque. Ese actor debe, por el contrario, buscar lo que hay de único, de profundamente individual (con un pasado, con unos deseos) en su personaje.

Igualmente, ¿cómo hablar de magia en una época en la que, a pesar de madame Soleil y los horóscopos de los periódicos femeninos, la gente desconfía de todo lo sobrenatural?

Los artificios de los decoradores —tules, luces, oscuridad— no son sino imágenes de una imagen. Pero la imaginación carece de forma. Por ejemplo, Oberón le pide a Puck que le traiga una flor mágica con la que em-

brujar a uno de los amantes y a Titania, a la que quiere ver violada por un asno... ¿Qué utilizar para representar esa flor mágica? ¿Una flor extraordinaria, como si el escenario fuese la vitrina de una "boutique" de modas? No, la magia consiste en actuar sobre un ser, operar un cambio. Por eso decidí mostrar esa operación mágica mediante una escena de acrobacia que, interpretada con humor y virtuosismo, adopta la forma de algo que todo el mundo puede ver: una superación.

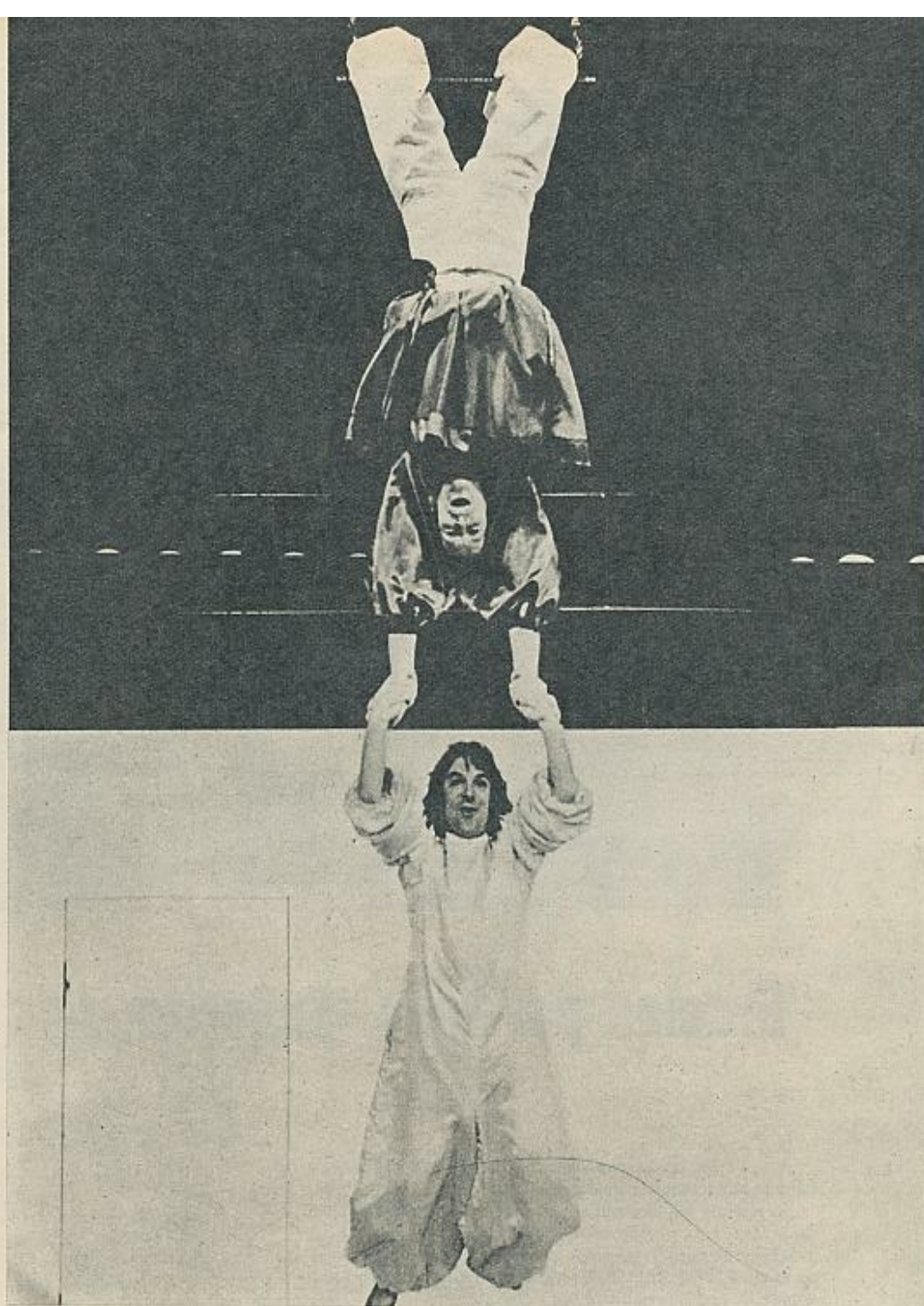
"El sueño" se desarrolla en cuatro registros: el matrimonio del "duque" Teseo y la Reina Hippolyta, las hadas, los artesanos, los amantes. Había, pues, que mostrar cómo estos diferentes elementos se entrelazan, se constituyen en ecos unos de otros. Y el único medio de resolver esto era hacerlo visible, mostrarlo abiertamente al

público. El decorado, el lugar escénico, los elementos visuales deben subrayar esa libertad, esa ausencia de mensaje previo. Toda la obra es teatro en torno al teatro, y esto había que hacerlo visible, como en el teatro chino, como en el teatro isabelino, que era un teatro abierto, transparente, que todo el mundo podía entender: intelectuales, nobles, pueblo, chulos y ramera.

Claro que este trabajo sólo es posible con actores "abiertos", jóvenes, si es que se pretende que realicen ejercicios físicos particulares (acrobáticos, por ejemplo). Sin embargo, un actor joven puede tener menos agilidad que uno viejo... Stratford ofrece la ventaja de ser un lugar de investigación donde convergen las tendencias del nuevo teatro británico. No se trata solamente de decir que Shakespeare es "nuestro contemporáneo" —¿acaso decimos de la vida que

es contemporánea?— o que, como creen los jóvenes actores americanos, ha escrito "para nosotros". Es esa una postura puramente subjetiva que resulta tan falsa como la investigación arqueológica. Un montaje shakespeareano debe constituir un encuentro absolutamente sincero entre un grupo de personas y un texto que está ahí, al que no se debe un respeto irreflexivo, sino al que hay que dar vida.

Shakespeare es la materia prima. Es como si, en el siglo XVI, se hubiese descubierto una mina de carbón. Entonces, el carbón se utilizaba para quemar a los católicos. La mina sigue en el lugar de siempre, pero hoy el carbón se utiliza para hacer funcionar las centrales eléctricas. En un montaje es preciso encontrar ese mismo carbón, esa misma concentración de energía. ■
Declaraciones recogidas por GUY DUMUR.





“Gracias por todo, Señorita...”

Una de las cosas especiales en este vuelo de Sabena ha sido la excelente comida.

La azafata me lo explicó: Sabena tiene el Oscar Mundial de la Gastronomía Aérea.

¿Sólo un oscar? Yo creo que debieran darle también el de la amabilidad a bordo. Desde Madrid todo han sido atenciones (y con qué sonrisas).

Ya en Bruselas, la azafata me ha sugerido que podía cómodamente terminar mi informe en la Oficina de “Recepción Comercial”. Sabena la ha instalado en el propio aeropuerto.

Completar el informe ha sido cuestión de minutos. En esta oficina, Sabena ha puesto a mi servicio un intérprete español que me ha dado enseguida todos los datos comerciales que necesitaba. Tomen, pues, nota: En Sabena, el servicio de un billete no se acaba al tomar tierra.

(Como capital del Mercado Común, Bruselas es, cada día más, el lugar de cita de los hombres de negocios europeos).

La azafata me ha informado también que en torno al aeropuerto hay excelentes restaurantes, un servicio médico, una guardería y hasta una capilla... Un Servicio de Bienvenida está a disposición del viajero para informarle y guiarle.

Es la primera vez que vuelo por Sabena ¡Qué lástima no haberlo hecho antes! (Sabena: 50 años de servicio impecable en tierra y aire).

**He aquí por qué
Don Federico Bastia
prefiere ir a Bruselas
por Sabena, Líneas
Aéreas Internacionales
de Bélgica.**

SABENA 

Líneas aéreas internacionales
de Bélgica

Consulte a su Agencia de Viajes

SHAKESPEARE-BROOK

desde tiempos antiguos a toda clase de magias y misterios— se han montado a través de los siglos grandes espectáculos. Espectáculos que llegaron a cercenar hasta lo increíble el texto original para dar entrada a la música, al ballet y a cuanto subrayara el carácter extraordinario de la fábula. Varias son las óperas que aprovecharon el tema, y el mismo y celebrado montaje de Max Reinhardt, del que existe un testimonio cinematográfico, prefería muchas veces Mendelssohn a Shakespeare. Un montaje del inglés Peter Hall, que luego hizo también una película, vino a poner las cosas en su sitio. Esto ocurría en la propia Royal Shakespeare Company, en Stratford-up-Avon, en 1962. Parecía difícil, después de tantas deformaciones como había sufrido, volver a la obra y renovarla sin traicionarla. Eso es lo que ha hecho Peter Brook. Exaltar al máximo la magia, el aire de historia imposible, de noche desatada, que posee la obra, y al mismo tiempo hacer que la magia tenga un tono actual, como si el sueño fuera nuestro y no de Shakespeare o de sus contemporáneos. La aventura de los cuatro amantes, cuyos sentimientos son alterados por el zumo que Puck deposita en sus ojos, los amores de Titania y el asno, el irrealismo de un sueño que, de algún oscuro modo, pertenece a una vida que nos ha sido hurtada, adquiere una materialización que en nada nos remite a imágenes de otra época o de otra cultura. Las dos baterías que espaciadamente introducen un ritmo y una sonoridad que nos son familiares, la sustitución de los árboles estereotipados por unos largos, plateados y envolventes muelles agitados desde un extremo por un actor visible al público, la fantasía fácil de muchos de los trajes y camisas, que parecen comprados en una «boutique»; los rompimientos humorísticos permanentes, todo, nos conduce al más actual y extraordinario circo que pueda imaginarse. La luz es blanca, intensísima; los trapecios y una pequeña plataforma ascendente, cubierta con una gran pluma roja, hacen del espacio escénico una realidad de cuatro dimensiones, alzándose a menudo la acción—con el automático efecto psicológico que produce en el espectador esta vida suspendida e ingravida— por encima del nivel acostumbrado. La propuesta no puede ser más ingeniosa ni más justificada. Porque lo que sería arbitrariedad en la mayor parte de las puestas en escena, aquí está en su punto por la perfecta concordancia con el espíritu de la comedia shakespeariana.

El empeño de Brook, por lo demás, no puede ser más claro.

Se trata de crear una realidad teatral cuya dinamicidad imaginativa responda a los estímulos del texto. Ilustrar simplemente una obra imaginativa sería un contrasentido. La vida explicada por un muerto. Lo que se trata es de estar tan vivo como el autor, de responder a su vivacidad con nuestra vivacidad, a su alegría con nuestra alegría, de hacer de «El sueño de una noche de verano» no una historia de magia, sino un espectáculo mágico en el que el autor y puesta en escena estén al mismo nivel. ¿No hay una obscenidad significativa en los amores de Titania por el asno, animal de grandes proporciones genitales? Pues lo que importa es participar en el mito e inventar un tipo de expresión escénica que subraye jocosamente este aspecto de la historia. ¿No alcanza la persecución de los amantes un tono de carrera acelerada, al modo del cine mudo? Pues ahí está Brook inventando una mecánica—¿cómo no pensar de nuevo en la biomecánica de Meyerhold y en el tono circense de muchos de sus espectáculos, también presente en los textos dramáticos de Maiakowski?— que arrastra a los personajes y les otorga, en el momento preciso, carácter de excelentes mimos cómicos. Y, por supuesto, Mendelssohn y la idea

de la magia como ballet de tutú son sustituidos por música y baile ingleses, pero de los populares, circenses e improvisados, como todavía es posible sorprender en algunas calles de Londres y en su mejor y más fresco «music-hall». Toda esa tradición, en fin, que también ha utilizado con notables resultados otra gran directora del teatro inglés de nuestros días: Joan Littlewood, la defensora de un lenguaje escénico popular.

El espectáculo aparece, al igual que la trama de Shakespeare, como una caja en la que cualquier prodigio es posible. Mantener ese tono de principio a fin, sin ahogar jamás el texto, sin enturbiar la extraordinaria interpretación dramática—que es, a la vez, extraordinaria interpretación circense— de los actores, sin trivializar jamás la obra, es el mérito de Brook y de sus colaboradores. La muerte llega a través de la historia de Priamo y Tisbe, representada al final por el grupo de cómicos, tal como Shakespeare pedía. El que sean muertes falsas, el que la noche acabada los personajes vuelvan a su entidad anterior, crea—y esa es una de las genialidades de la obra— un extraño sentimiento de melancolía, una conciencia de la brevedad del prodigio, de la gratitud de muchas acciones y de las limitaciones que la coti-

dianidad impone a nuestra imaginación.

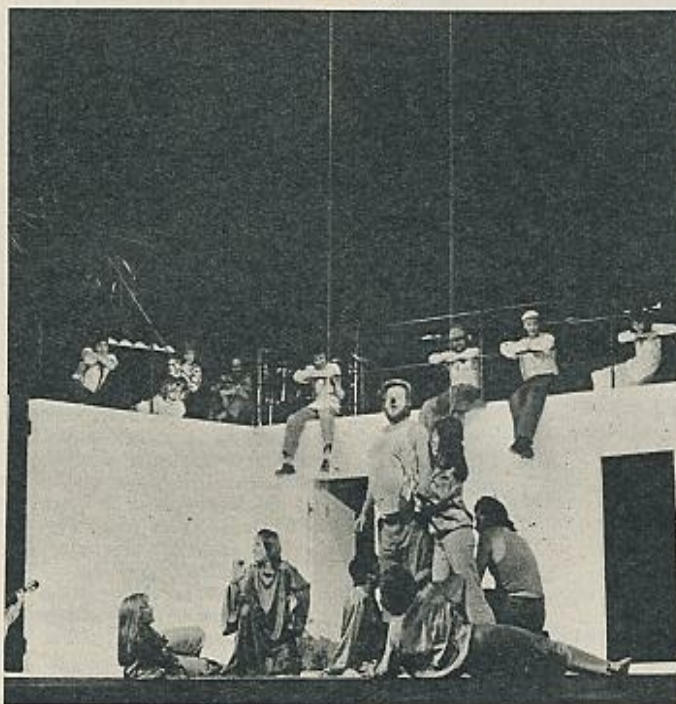
Los actores que desempeñan el papel de cómicos, los que interpretaban a los personajes aristócratas, el poderoso Puck, son ya una misma carne. Han quedado todos vestidos de blanco, desprendidos de sus terciopelos, sin que esté muy claro, vistos arriba del escenario, quiénes son realmente. También nuestra personalidad, definida por una biografía y una realidad sociológica, ha sido cuestionada, en el sentido de ensanchar nuestros límites, de integrar en nuestra realidad los prodigios de aquella noche.

Puck se dirige a nosotros y nos dice:

*Si nosotros, vanas sombras, os
[hemos ofendido,
pensad sólo esto y todo está
[arreglado:
que os habéis quedado aquí
[durmiendo
mientras han aparecido estas
[visiones.
Y esta débil y humilde ficción
no tendrá sino la inconsistencia
[cia de un sueño,
amables espectadores, no nos
[reprendáis,
si nos concedéis vuestro perdón,
[dón, nos enmendaremos.*

*Así, pues, buenas noches a todos.
[dos.
Dadme vuestras manos, si es
[que somos amigos...*

Dispositivo escénico. Un circo con sus hilos al descubierto. Algo de Brecht—con los actores que no actúan esperando su turno, como sucederá en la «Antígona»— y mucho de magia.



Los actores bajan al patio de butacas y tienden la mano a los espectadores. Se diría el último grito de la estética teatral, y está ya en los versos de Shakespeare. El día nos es restituido. El sueño ha terminado. Pero el público tiende las manos a quienes para él son, a un tiempo, Puck, Oberon, Titania... y un grupo de extraordinarios actores ingleses. Que Brecht y su jocosos poema sobre los pobres actores que se creen príncipes porque hacen un papel de príncipe, no nos saquen de madre. Porque esto no es evasión. Shakespeare y Brook nos dicen, simplemente, que el sueño es una parte de la realidad humana. ¿No han sostenido muchos escritores a lo largo de los siglos que la vida es un sueño? ¿No reclamaba el propio Brecht la necesidad de esa capacidad de asombro que permitió a Galileo y a tantos científicos interrogarse sobre lo que otros contemplaban como el hecho más trivial e intrascendente?

Lo extraordinario en el mundo de Shakespeare-Brook es que está la noche y el alba, el prodigio y lo que cada uno es cuando el prodigio acaba. Ni sólo magia ni sólo biografía sociológica. ■ J. M.