

Peter Brook: música para un traje vacío

Peter Brook, uno de los grandes de la escena, cree que el horizonte del teatro está ligado a su imbricación con lo musical. Es lo que hace con 'El traje', que estrena ahora en España. El director reflexiona además sobre el mundo de hoy y la necesidad de compasión

El País - [Fietta Jarque 5 MAY 2012 - 12:26 CET1](#)



Una escena de 'El traje'. / Pascal Victor

280

Hay tres elementos que le dan vueltas en la cabeza a Peter Brook desde hace años: África, la música y el teatro. De acuerdo con su genio y temperamento, ha ido excavando cada vez más profundo en cada uno de ellos, deteniéndose en los hallazgos como un arqueólogo, sacando conclusiones como un filósofo, transformando las relaciones entre los tres como un artista. Por eso le ha dado un giro radical a una obra que ya había llevado a los escenarios en 1999, *El traje*, adaptación de un relato del sudafricano Can Themba (1924-1968) y la retoma ahora transformada en un musical. Pero no un musical al estilo de Broadway, sino un experimento que, para él, marca un rumbo renovador del género. Su estreno mundial a principios de abril en Francia ha recibido encendidos elogios. Ahora llega al Festival de Otoño en primavera, de Madrid, codirigido con otros dos colaboradores, en inglés y con un grupo de actores-cantantes capaces de invocar la magia.

El papel de Peter Brook (Londres, 1925) en el desarrollo del género teatral contemporáneo desde mediados del siglo pasado hasta hoy ha sido fundamental. No solo para la práctica sobre el escenario sino a través de un pensamiento, una ética y una sensibilidad surgidas desde el seno de la convivencia. Sus experiencias en el Centro Internacional para la Investigación Teatral, creado hace más de cuatro décadas en París, siguen

dando frutos exóticos y sabrosos. “El propósito central de nuestro centro internacional ha sido demostrar que todo ser humano es en esencia igual a los demás, pese a la apariencia exterior, que sí es distinta, y eso es la riqueza y gloria de nuestro planeta”, afirma Brook. “Por eso no debería haber razones para el odio o la oposición, por el contrario, si nos juntamos podemos ver que cada persona se enriquece con todas las diferencias que vienen de los demás. Todos juntos somos individuos más amplios que lo que puede ser cada uno en lo profundo de su ego. Desde el principio quisimos establecer que esto puede ser un mensaje para la humanidad, frente a esa estúpida forma de pensar orientada solo a sacar provecho económico. En el pequeño mundo del teatro, unas veinte a treinta personas de culturas, idiomas y religiones distintas, trabajando juntas y creando o viviendo relaciones de distinto tipo ofrece esperanzas. Cualquier conflicto que se da en el mundo tiene su reflejo en un grupo como este y si aquí se pueden resolver esos problemas significa que hay esperanza de resolver los de mayor escala”.

Brook habla con convicción a través del teléfono. Habla tranquilo pero sin pausa. Resulta complicado y hasta irrespetuoso interrumpirlo con las preguntas preparadas para la entrevista. No importa. Lo que dice tiene interés por sí solo. Fuera las formas convencionales. Si es casi un monólogo, que así sea. Continúa explicando su predilección por África. “En el concepto del centro entran muchas culturas: India, Japón pero, de manera muy especial, África. Allí descubrí que para la gente blanca y europea Oriente, en general, siempre ha sido respetado como una fuente de cultura y sabiduría. Pero ningún blanco europeo, hasta hace muy poco tiempo o aún hoy, respeta la enorme cultura humana de África, que no se expresa en monumentos o pinturas o edificios. En África hay una cultura muy profunda que se percibe en las cualidades del ser humano y las relaciones entre ellos, así como en las antiguas estructuras familiares, personales e íntimas. Nosotros fuimos capaces de enseñar cosas en Asia, de aprender otras de India, pero la gran lección que toda la civilización blanca ha ignorado con persistente ceguera es que la civilización más profunda —aunque de una manera distinta— está en África. Una vez que empecé a descubrir esto he ido reforzando una relación muy especial con ese continente. No solo con actores africanos sino con África en sí misma”.

Can Themba era un joven profesor negro en la Sudáfrica del *apartheid*. Escribía relatos, pero sus primeros textos fueron destruidos por el régimen. Al ganar un concurso de relatos en la revista *Drum* (tambor), de jóvenes periodistas negros urbanos, terminó por unirse a la redacción. Hacían periodismo de investigación. Hastiado de los abusos de la discriminación se fue a Suazilandia. En 1966 fueron prohibidos sus escritos en Sudáfrica por “comunistas”. Murió un año después pobre y alcoholizado.

“Ningún blanco europeo, hasta hace muy poco tiempo o aún hoy, respeta la enorme cultura humana de África”

“El autor de *El traje*, Can Themba, fue una víctima del *apartheid*. Un joven de enorme talento al que se le prohibió ejercer su arte para la escritura y mucho menos publicar una sola palabra”, prosigue Brook. “En tiempos de Franco o de Stalin muchos escritores fueron censurados, pero el hecho de que antes de que pusiera la primera palabra sobre el papel ya había una prohibición por el solo hecho de ser un hombre negro es increíble. Y eso lo mató. Solo dejó unos cuantos relatos y esta pequeña obra maestra, como la que pudo escribir Chéjov o Pushkin. Todo concentrado en un solo incidente. Al conocerlo en 1970 decidimos montar la historia como obra teatral y elaborar toda una temporada sudafricana”.

La historia de *El traje* es tan sencilla como poderosa. Un hombre sorprende la infidelidad de su mujer. El amante logra escapar pero deja atrás su ropa. El marido entonces impone a la mujer la presencia de ese traje acusador en todos los momentos de su vida. Una humillación larga y dolorosa de funestas consecuencias. Como en las mejores piezas de este director escénico, revelar la anécdota no afecta en nada el misterio que crece y se modula en el desarrollo de la obra. Los intérpretes son la cantante —y ahora también actriz— Nonhlanhla Kheswa, Jared McNeill y William Nadylam. Hay músicos en directo en el escenario: guitarra, piano y trompeta. Y ese elemento, la música, el que viene ocupando un lugar cada vez más importante en el trabajo de esta compañía. ¿Por qué reponer *El traje* como musical? ¿Le dejó insatisfecho la versión dramática? “Uno nunca está satisfecho con lo que hace”, dice Brook. “Nunca lo he estado. Pero a mí lo único que me interesa es el momento presente. En este caso, mi estrecha colaboradora Marie-Hélène Estienne desde hace muchos años, ella fue la que vino con la idea de *El traje*. ¿Por qué no

hacer una nueva versión? Pensamos que hoy esa pieza tiene un nuevo significado y la intuición de hacerlo ahora con música puede aportar dos nuevas dimensiones”.

A esas dos nuevas dimensiones se referirá en detalle más adelante en la conversación. Lo que prefiere puntualizar primero es el contexto de la obra. Una pieza que, pese a la tragedia que se masca, tiene momentos de comedia. “Sudáfrica tiene algo que la distingue de los otros países, porque lo que ha salvado ese país es la enorme revolución que les ha permitido salir del más cruel y horrible de los regímenes políticos”, continúa Brook. “El *apartheid* es una de las peores expresiones del colonialismo que han existido. La razón de que pudieran sobrevivir a ello no es solo por la vitalidad y la creatividad de su gente, sino porque más que en cualquier otra parte del continente, en Sudáfrica existe la capacidad de tomar las cosas malas con sentido del humor. El hecho de que la gente pudiera salir de terribles torturas y cruzar la calle para contarle a sus amigos esas experiencias no solo con vivacidad sino hasta con risa, con humor hacia lo que es la esencia del ser humano. Por eso su teatro ha sido distinto del que se hace en otros sitios de África. Porque su necesidad, unida a su vitalidad y humor, ha hecho de ellos actores naturales cada día de su vida. De modo que han emprendido esta gran revolución liderados por Mandela hacia un nuevo mundo, con lo que ellos llaman ‘verdad y reconciliación’. Sin derramamiento de sangre”.

“Más que en cualquier otra parte del continente, en Sudáfrica existe la capacidad de tomar las cosas malas con humor”

Este proyecto tiene su génesis en otro muy distinto, su versión de *La flauta mágica*, de Mozart, titulada *Una flauta mágica*, estrenada en 2011. “Cuando estábamos trabajando en los sonetos de Shakespeare, Marie-Hélène me trajo un músico muy libre y original, de gran talento, que se llama Frank Krawczyk. Juntos formamos un trío y trabajamos en la adaptación de *La flauta mágica*, de Mozart. Esa obra fue el resultado de un largo trabajo del trío. Es Marie-Hélène la que lleva todo el peso y la responsabilidad, y yo soy, de alguna manera, su asistente, pero en general nos negamos a esa artificial división del trabajo que exige que uno sea el director, el escenógrafo o el músico”.

“Al abordar *La flauta mágica*, no como una ópera sino como lo que Mozart llamaba una Singspiel —teatro cantado—, pensamos que podría abrir una nueva dirección. El punto de inicio fue la convicción, después de pasar años trabajando con teatros de ópera, de que esta ha dejado de tener toda la libertad —aunque puede dar todavía mucho placer a cierta gente— y ya no tiene el papel creativo que tuvo en su día como forma dramática. La comedia musical fue el gran invento del siglo XX en Estados Unidos, en particular en Broadway. Eso también ha pasado, ha dejado de ser el modelo. Pero hay algo nuevo que debe ser explorado y es lo que hemos estado haciendo en Les Bouffes du Nord”, continúa.

“Con este trío vamos a hacer algo, porque siento que la nueva versión de *El traje* puede traer dos nuevas dimensiones. Una es que de manera muy suave, prescindiendo de cualquier *agitprop* pasado de moda, se puede ahondar en el sentido de la historia. Esta pieza se escribió, como decimos en la obra, ‘bajo el puño de acero de la opresión’ y eso tiene un efecto en la vida privada de esas personas. Lo que es importante mostrar es que lo que parece un problema puramente personal entre un hombre y una mujer, se convierte en algo mucho más amplio”.

“La otra dimensión es que hoy cualquier trabajo sobre la realidad política y social tiene el mismo efecto en nosotros que lo que vemos en la televisión. Uno ve cosas horribles cada día y, cuando termina, está más furioso y frustrado que antes porque siente que no hay nada que se pueda hacer. Pero la esencia de la tragedia —y eso nos lleva al significado que tuvo en Atenas— es la de mostrar a la gente sucesos trágicos con el objetivo de llegar a ese algo misterioso llamado catarsis. De modo que dejabas la tragedia sin rabia y desesperación, y salías más fuerte que cuando empezaste. Es un gran misterio que siempre ha tenido gran influencia en mí. Y aquí he creído que la dimensión de la música no se da porque hay una mezcla de música sudafricana y de jazz, sino que coexisten de manera invisible con Schubert. Frank Krawczyk ha entretendido de bellísima manera todos esos hilos. Lo que hace esta música es otorgar una nueva dimensión de compasión que solo la música puede dar”, señala Brook. “La gente que hemos visto salir de las representaciones de *La flauta mágica* en muchos teatros, lo hace con una expresión en el rostro como con más coraje, más tocados por la humanidad, más compasivos que cuando empezaron”.

La compasión es para él una de las principales columnas del drama, desde la tragedia griega al teatro contemporáneo. “Todo drama se desarrolla a partir de dos opuestos en confrontación. Y todos los dramas pobres, los melodramas, muestran solo una de las partes. Shakespeare no dejó que se entrevieran en ninguna de sus piezas juicios personales. Muestra personajes que son capaces de acciones terribles, pero con una gran capacidad para auténtica compasión. Eso significa entrar a lo más profundo y comprender totalmente un punto de vista que nunca imaginaste que podrías compartir. Ves a alguien comportarse de una manera que, en un momento te hace pensar ‘es terrible’ y a la vez sientes profundamente que lo entiendes. Eso es lo más necesario en el mundo de hoy. Amor y compasión”.

Y recuerda una situación que ilustra lo que dice. “Cuando hice *Rey Lear* trabajé con una gran actriz, Irene Worth, en el papel de Goneril. Durante siglos, y en todo el mundo, Goneril ha sido considerada una mujer mala e hipercrítica. En mi primera escena ella sale vestida como una serpiente y con los ojos muy maquillados, como la mala, la bruja de los cuentos infantiles. Esa poderosa Irene Worth acoge a su padre —con todo el amor, la rivalidad y la semejanza que una hija puede sentir por su padre— que viene a vivir con ella. Él llega con sus amigos, destroza todo, hace que sus sirvientes se emborrachen y provoquen escándalos cada noche. Goneril, al confrontarlo, te hacía sentir verdaderamente que aquello era intolerable y, de pronto, toda la simpatía que despertaba el padre se traslada a ella. Despierta la compasión. Después, cuando inevitablemente lo echa de su casa, vuelves a entenderla a ella y sentir más compasión por él. Por eso la compasión es la cualidad que más se necesita ahora y es de las menos respetadas y comprendidas en la actualidad. Es lo que Mandela tuvo el coraje de llevar a Sudáfrica. Hacer una revolución sin derramamiento de sangre y solo pidiendo verdad y reconciliación”.

“Se ven cosas horrosas cada día en televisión y cuando terminan, estás más furioso y frustrado que antes”

Aunque algunos daban por seguro su retiro de la dirección de la compañía Les Bouffes du Nord, Brook lo niega y se reafirma en su inagotable pasión por lo que hace.

“Yo no puedo tomarme las cosas con calma”, admite. “Esa es mi naturaleza, desafortunadamente. Pensé que iba llegando el momento de dar mayores responsabilidades a gente más joven y fuerte. Hay que ser realistas y aceptar que con los años ya no tienes la misma energía que cuando tenías 25 o 30 años. Tenemos al frente de la compañía a dos personas que están íntimamente ligadas a la música y todos sentimos que Les Bouffes du Nord tiene un origen muy cercano al teatro musical. Sentimos que hay una manera nueva de explorar ese campo. Por eso hicimos *La flauta mágica* como una forma de transición, con la idea de seguir trabajando en cuanto hubiera otra propuesta interesante. El que yo me haya alejado de Les Bouffes du Nord no es más que una simplificación periodística”.

Porque si hay algo que detesta es la idea de crear un sucesor. “Es lo que he tratado a evitar a toda costa. Es necesaria una nueva dirección en el teatro de hoy y la idea de unir la música clásica y popular con un fuerte sentimiento para el teatro puede llevar a ello”.

El traje. Festival de Otoño en primavera. Teatros del Canal. Sala Verde. Madrid. Del 9 al 15 de mayo.
www.madrid.org/fo/2012

http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/02/actualidad/1335956495_504389.html

La laboriosa búsqueda de la simplicidad

El País - [Javier Vallejo 5 MAY 2012 - 01:58 CET](#)

Peter Brook sería hoy Peter Bryk si un funcionario autosuficiente no hubiera decidido britanizar el apellido de su padre, exrevolucionario menchevique, cuando arribó al puerto de Dover huyendo de la I Guerra Mundial. Sus raíces rusas lo sitúan en el hilo de una saga de directores renovadores que arranca con Stanislavski, Meyerhold y Tairov, y culmina con Ariane Mnouchkine. Empezó haciendo teatro ilusionista,

a la italiana, en Londres y en Stratford, convencido de que el universo real del público y el imaginario de la obra debían de estar completamente separados, pero después de haber dirigido a todo el firmamento británico, Laurence Olivier y John Gielgud incluidos; de haber estado al frente del Covent Garden (de donde lo echaron tras montar una *Salomé* con procaces diseños de Dalí, castrados convenientemente por el departamento de producción) y de haber alcanzado la cima del prestigio, Brook se sentía hondamente insatisfecho. Por un lado, Binkie Beaumont, el más inteligente productor del West End, le había hecho notar con elegancia que por mucho que supiese sobre puesta en escena no sabía gran cosa sobre el trabajo del actor. Por otro, el teatro inglés, instalado en una rutina comercial que obliga a estrenar siempre con un máximo de cuatro semanas de ensayos, imponía unos límites claros a su búsqueda artística.

Jean Genet le hizo ver que funciones como *El balcón* necesitarían un tiempo de cocción diez veces mayor. Por eso, cuando Peter Hall le ofreció compartir con él el mando de la Royal Shakespeare Company, aceptó a condición de tener a su cargo una unidad de investigación independiente. En la RSC optó por romper la separación entre escenario y platea, aprendió a renunciar al privilegio de formarse *a priori* una idea del espectáculo acabado y enunció las bases de una ética donde el compromiso colectivo está por encima del deseo de expresión individual. Su búsqueda artística se impregnó de la misma búsqueda vital que le había llevado a zambullirse en el universo esotérico de Gurdjieff. Quería empezar desde cero, reaprenderlo todo, redescubrir el oficio paso a paso. Para ello cambió Londres, donde la experimentación despierta recelos, por París. Allí creó el Centro Internacional de Investigación Teatral, financiado por tres fundaciones multimillonarias, y se pasó tres años explorando la presencia escénica y la voz con su *troupe* multiétnica, ablandando su pensamiento analítico y el de los actores con ejercicios grupales, y sin estrenar un solo espectáculo en todo ese tiempo.

Su primer público de esta etapa fue a buscarlo en las ruinas de Persépolis, en poblados de Nigeria y Malí, entre los tuaregs del desierto, los chicanos y los indios norteamericanos. Cualquier sitio le parecía bueno para actuar, siempre que no fuese un teatro, hasta que, de vuelta a París, buscando una sede estable, dio con Les Bouffes du Nord, olvidado coliseo decimonónico cuyas butacas, escenario, tapicería y oropeles habían sido pasto de las llamas veinte años atrás: un espacio en bruto con la proporción áurea, idóneo para el teatro esencial, de proximidad y cada vez más en cueros que Brook proponía. Con sus muros sin repintar, llenos de agujeros y de huellas del tiempo y de la catástrofe, amueblado con unas gradas espartanas que mantienen al público en actitud activa alrededor de la escena (como en *The Globe*), el Bouffes es hoy un centro de peregrinación laica internacional que en España debería de servir de referencia para rehabilitaciones similares.

Conforme Brook producía nuevos espectáculos, su equipo técnico iba rastreando espacios singulares donde representarlos. Algunos de ellos fueron ganados para el teatro definitivamente: el Mercat de les Flors de Barcelona, la factoría Kampnagel de Hamburgo, el Gasómetro de Copenhague... Después de estrenar *Carmen* en estos lugares y el *Mahabharata*, su obra magna, en una cantera cerca de Aviñón, comenzó a elaborar montajes cada vez más sencillos: algunos de tema africano, como *L'Os* y *Tierno Bokar*, otros inspirados en casos clínicos investigados por los neurólogos Luria y Oliver Sacks, pero puestos en escena todos ellos sin apenas escenografía (conforme al principio del espacio vacío, que actualiza un concepto fundacional del teatro áureo y del isabelino) e interpretados por actores que, lejos de ser divos en la tradición romántica, son humildes médiums de algo que está por encima de ellos.