

EL TEATRO SAGRADO

PETER BROOK

Lo llamo teatro sagrado por abreviar, pero podría llamarse teatro de lo invisible -hecho- visible: el concepto de que el escenario es un lugar donde puede aparecer lo invisible ha hecho presa en nuestros pensamientos. Todos sabemos que la mayor parte de la vida escapa a nuestros sentidos: una explicación más convincente de las diversas artes es que nos hablan de modelos que sólo podemos reconocer cuando se manifiestan en forma de ritmos o figuras. Observamos que la conducta de la gente, de las multitudes, de la historia, obedece a estos periódicos modelos. Oímos decir que las trompetas destruyeron las murallas de Jericó; reconocemos que una cosa mágica llamada música puede proceder de hombres con corbata blanca y frac, que soplan, se agitan, pulsan y aporrean. A pesar de los absurdos medios que la producen, en la música reconocemos lo abstracto a través de lo concreto, comprendemos que hombres normales y sus chapuceros instrumentos quedan transformados por un arte de posesión. Podemos hacer un culto de la personalidad del director de orquesta, pero somos conscientes de que él no hace música, sino que la música lo hace a él; si el director está relajado, receptivo y afinado, lo invisible se apodera de él y, a su través, nos llega a nosotros (1).

El rito perdido

..Cierto es que seguimos deseando captar en nuestras artes las corrientes invisibles que gobiernan nuestras vidas, pero nuestra visión queda trabada al extremo oscuro del espectro.. Aunque el teatro tuvo en su origen ritos que hacían encarnar lo invisible, no debemos olvidar que, a excepción de ciertos teatros orientales, dichos ritos se han perdido o están en franca decadencia. La visión de Bach se ha conservado escrupulosamente en la exactitud de sus notaciones; en Fra Angélico asistimos a la verdadera encarnación, pero ¿dónde encontrar la fuente hoy día para intentar tal procedimiento? En Coventry, por ejemplo, se ha construido una nueva catedral de acuerdo con la mejor receta

para lograr un noble resultado. Honestos y sinceros artistas, los "mejores", se han agrupado para levantar, por medio de un arte colectivo, un monumento a la gloria de Dios, del Hombre, de la Cultura y de la Vida. Se ha erigido, pues, un nuevo edificio en el que se aprecian bellas ideas y hermosas vidrieras: sólo el ritual está gastado. Estos himnos antiguos y modernos, quizá encantadores en una pequeña iglesia de pueblo, esos números en las paredes, esos sermones son aquí tristemente inadecuados. El nuevo lugar reclama voces de un nuevo ceremonial, si bien este ceremonial debería haber pasado adelante y dicta en todos sus significados, la forma del lugar, como ocurrió cuando se construyeron todas las grandes mezquitas, catedrales y templos. La buena voluntad, la sinceridad, el respeto reverente y la creencia en la cultura no son suficientes: la forma exterior sólo puede adquirir verdadera autoridad si el ceremonial tiene otra tanta; y ¿quién hoy día puede llevar la voz cantante? Como en toda época, necesitamos escenificar auténticos rituales, pero se requieren auténticas formas para crear rituales que hagan de la asistencia al teatro algo tonificante de nuestras vidas. Esos rituales no están a nuestra disposición y las deliberaciones y resoluciones no los pondrán en nuestro camino.

El actor busca en vano captar el eco de una tradición desvanecida, lo mismo que los críticos y el público. Hemos perdido todo el sentido del rito y del ceremonial, ya estén relacionados con las Navidades, el cumpleaños o el funeral, pero las palabras quedan en nosotros y los antiguos impulsos se agitan en el fondo. Sentimos la necesidad de tener ritos, de hacer algo por tenerlos, y culpamos a los artistas por no "encontrarlos" para nosotros. A veces el artista intenta hallar nuevos ritos teniendo como única fuente su imaginación: imita la forma externa del ceremonial, pagano o barroco, añadiendo por desgracia sus propios adornos. El resultado raramente es convincente. Y tras años y años de imitaciones cada vez más débiles y pasadas por agua, hemos llegado ahora a rechazar el concepto mismo de un teatro sagrado.

Cuando fui a Stratford por primera vez, en 1945, todo valor concebible estaba enterrado bajo un sentimentalismo mortal, una complaciente valía, un tradi-

cionalismo ampliamente aprobado por la ciudad, los eruditos y la prensa. Se necesitó la audacia de un anciano caballero excepcional, sir Barry Jackson, para tirar todo eso por la ventana y hacer aún posible la búsqueda de auténticos valores. Y fue en Stratford, años después, en ocasión de un almuerzo oficial para celebrar el cuadringentésimo aniversario del nacimiento de Shakespeare, donde vi un claro ejemplo de la diferencia existente entre lo que es y lo que podría ser un rito. Se pensó que el nacimiento de Shakespeare requería una celebración ritual. La única celebración que se nos podía ocurrir era un banquete, que hoy día significa una lista de personas incluidas en el Who's Who, reunidas alrededor del príncipe Felipe, para comer salmón ahumado y bistecs. Los embajadores se saludaban con una ligera inclinación de cabeza y se pasaban el vino tinto del rito. Charlé con el diputado local. Luego, alguien pronunció un discurso oficial, le escuchamos correctamente y nos levantamos para brindar por Shakespeare. En el momento en que chocaron los vasos -por no más de una fracción de segundo, en la común conciencia de todos los presentes, por una vez todos concentrados en la misma cosa- pasó el pensamiento de que cuatrocientos años atrás había existido tal hombre, y que por ese motivo nos habíamos reunido. Por un instante el silencio se agudizó, hubo un esbozo de significado. Un momento después todo quedó borrado y olvidado. Si entendiéramos más sobre ritos, la celebración ritual de una persona a la que tanto debemos pudiera haber sido intencional, no casual. Pudiera haber sido tan poderosa como sus obras teatrales, tan inolvidables. La verdad es que no sabemos cómo celebrar, ya que no sabemos qué celebrar. Lo único que sabemos es el resultado final: conocemos y gustamos de la sensación y el clamor de lo celebrado mediante el aplauso, y ahí nos quedamos. Olvidamos que hay dos posibles puntos culminantes en una experiencia teatral: el de la celebración, con el estallido de nuestra participación en forma de vítores, bravos y batir de manos, o, también, en el extremo opuesto, el del silencio, otra forma de reconocimiento y apreciación en una experiencia compartida. Hemos olvidado por completo el silencio, incluso nos molesta; aplaudimos mecánicamente porque no sabemos qué otra cosa hacer y desconocemos que también el silencio está permitido, que también el silencio es bueno (2).

El teatro que obra por magia

...Todas las formas de arte sagrado han quedado destruidas por los valores burgueses, aunque esta clase de observación no ayuda a resolver el problema. Sería necio permitir que nuestra repulsa de las formas burguesas se convirtiera en repulsa de las necesidades comunes a todos los hombres: si existe todavía mediante el teatro, la necesidad de un verdadero contacto con una invisibilidad sagrada, han de ser examinados de nuevo todos los posibles vehículos.

A veces me han acusado de querer destruir la palabra hablada y, sin embargo, en este disparate hay un grano de verdad. En su fusión con la lengua norteamericana, nuestro idioma, en cambio continuo, rara vez ha sido más rico; no obstante, no parece que la palabra sea para los dramaturgos el mismo instrumento que fue en otro tiempo. ¿Se debe a que vivimos en una época de imágenes? ¿acaso hemos de pasar un período de saturación de imágenes para que emerja de nuevo la necesidad del lenguaje? Es muy posible, ya que los escritores actuales parecen incapaces de hacer entrar en conflicto, mediante palabras, ideas e imágenes con la fuerza de los artistas isabelinos. El escritor moderno más influyente, Brecht escribió textos ricos y plenos, pero la verdadera convicción de sus obras es inseparable de las imágenes de sus propias puestas en escena. Un profeta levantó su voz en el desierto. En abierta oposición a la esterilidad del teatro francés anterior a la guerra, un genio iluminado, Antoine Artaud, escribió varios folletos en los cuales describía con imaginación e intuición otro teatro sagrado cuyo núcleo central se expresa mediante las formas que le son más próximas, un teatro que actúa como una epidemia por intoxicación, por infección, por analogía, por magia, un teatro donde obra, la propia representación, se halla en lugar del texto.

¿Existe otro lenguaje tan exigente para el autor como un lenguaje de palabras?
¿Existe un lenguaje de acciones, un lenguaje de sonidos, un lenguaje de palabra como parte de movimiento, de palabra como mentira, de palabra como parodia, de palabra como basura, de palabra como contradicción, de palabra-choque, de

palabra-grito? Si hablamos de lo más-que-literal, si poesía significa lo que se aprieta más y penetra más profundo, ¿es aquí donde se encuentra? Charles Marowitz y yo formamos un grupo, con el Royal Shakespeare Theatre, llamado Teatro de la Crueldad, con el fin de investigar estas cuestiones e intentar aprender por nosotros mismos lo que pudiera ser un teatro sagrado.

El nombre del grupo era un homenaje a Artaud, pero no significaba que estuviéramos intentando reconstruir el teatro de Artaud. Cualquiera que desee saber qué significa "teatro de la crueldad" ha de recurrir directamente a los escritos de Artaud. Empleamos este llamativo título para definir nuestros experimentos, muchos de ellos directamente estimulados por el pensamiento artaudiano, si bien numerosos ejercicios estaban muy lejos de lo que él había propuesto. No comenzamos por el centro, sino que iniciamos nuestro trabajo con la máxima sencillez por los márgenes.

Colocábamos a un actor frente a nosotros, le pedíamos que imaginara una situación dramática que no requiriese ningún movimiento físico e intentábamos comprender en qué estado de ánimo se encontraba. Naturalmente, era imposible, y éste era el objeto del ejercicio. El siguiente paso consistía en descubrir qué era lo mínimo que necesitaba para poder comunicarse. ¿Un sonido, un movimiento, un ritmo? ¿Eran intercambiables estos elementos o cada uno tenía su fuerza particular y sus limitaciones? Por lo tanto, trabajábamos imponiendo drásticas condiciones. Un actor debe comunicar una idea -al principio siempre ha de ser un pensamiento o un deseo lo que debe proyectar-, pero sólo tiene a su disposición, por ejemplo, un dedo, un tono de voz, un grito o un silbido.

Un actor se sienta en un extremo de la sala, de cara a la pared. En el extremo opuesto, otro actor concentra su mirada en la espalda del primero, sin que se le permita moverse. El segundo actor ha de hacer que el primero le obedezca. Como éste se halla de espaldas, el segundo sólo puede comunicarle sus deseos por medio de sonidos, ya que no se le permite emplear palabras. Esto parece

imposible, pero se puede hacer. Es como cruzar un abismo sobre un alambre: la necesidad origina de repente extraños poderes. He oído decir de una mujer que levantó un enorme automóvil para sacar de debajo a su hijo herido, proeza técnicamente imposible para sus músculos en cualquier posible situación.

...Nuestro trabajo se dirigía lentamente hacia diferentes lenguajes sin palabra: tomábamos un acontecimiento, un fragmento de experiencia y realizábamos ejercicios que lo transformaban en formas que pudieran ser compartidas por otros. Alentábamos a los actores a no verse sólo como improvisadores, entregados ciegamente a sus impulsos interiores, sino como artistas responsables de la búsqueda y selección entre las formas, de manera que un gesto o un grito fuera como un objeto descubierto e incluso remodelado por el actor. En nuestra experimentación llegamos a rechazar, por no considerarlo ya adecuado, el tradicional lenguaje de las máscaras y del maquillaje. Experimentábamos con el silencio. Emprendimos la tarea de descubrir las relaciones entre el silencio y su duración: necesitábamos un público ante el cual pudiéramos colocar un actor silencioso, con el fin de cronometrar el tiempo de atención que era capaz de imponer a los espectadores. Luego experimentamos con el ritual, en el sentido de esquemas repetidos, para ver cómo es posible ofrecer más significado y más rápidamente que por el lógico desarrollo de los acontecimientos. Nuestro objetivo en cada experimento, bueno o malo, acertado o desastroso, era el mismo: ¿puede hacerse visible lo invisible mediante la presencia del intérprete?

Sabemos que el mundo de la apariencia es una corteza: bajo la corteza se encuentra la materia en ebullición que vemos si nos acercamos a un volcán. ¿Cómo dominar esta energía? Estudiábamos los experimentos biomecánicos de Meyerhold con los que representó escenas de amor en columpios, y en una de nuestras representaciones Hamlet arrojó a Ofelia a los pies del público mientras que él se balanceaba en una cuerda sobre la cabeza de los espectadores. Negábamos la psicología, intentábamos destrozarnos las divisiones aparentemente estancas entre el hombre público y el particular, entre el

hombre externo, cuya conducta está ligada a las reglas fotográficas de la vida cotidiana, que ha de sentarse por sentarse y permanecer de pie por permanecer de pie, y el hombre interno, cuya anarquía y poesía suelen expresarse sólo por sus palabras. El discurso no realista se ha aceptado durante siglos, toda clase de público se tragó la convención de que las palabras podían hacer las cosas más extrañas: en un monólogo, por ejemplo, un hombre permanece quieto pero sus ideas pueden vagar por donde quieran. El discurso bien torneado es una buena convención, pero ¿hay otra? Cuando un hombre pasa por encima de las cabezas de los espectadores sujeto a una cuerda, cada aspecto de lo inmediato se pone en peligro y el público, que se encuentra a gusto cuando el hombre habla, se ve lanzado a un caos. ¿Puede aparecer en este instante de perplejidad un nuevo significado?

En las obras naturalistas el dramaturgo crea el diálogo de tal manera que, aun pareciendo natural, muestra lo que quiere que se vea. Al emplear un lenguaje ilógico, mediante la introducción de lo ridículo en el discurso y de lo fantástico en la conducta, un autor del teatro del absurdo se adentra en otro vocabulario. Por ejemplo, llega un tigre a la habitación y la pareja no se da cuenta: la mujer habla, el marido contesta quitándose los pantalones y un nuevo par entra flotando por la ventana. El teatro del absurdo no buscaba lo irreal por buscarlo. Empleaba lo irreal para hacer ciertas exploraciones, ya que observaba el alta de verdad en nuestros intercambios cotidianos, y la presencia de verdad en lo que parecía traído por los pelos. Si bien ha habido algunas obras notables surgidas de esta manera de ver el mundo, en cuanto escuela el absurdo ha llegado a un callejón sin salida. Lo mismo que en tanta estructura novelística, lo mismo que en tanta música concreta, por ejemplo, el elemento de sorpresa se atenúa y tenemos que afrontar el hecho de que el campo que abarca es a veces pequeñísimo. La fantasía inventada por la mente corre el riesgo de ser de poca monta, la extravagancia y el surrealismo de tanta parte del absurdo no hubiera satisfecho a Artaud más que la estrechez de la obra psicológica. Lo que quería en su búsqueda de lo sagrado era absoluto: deseaba un teatro que fuera un lugar sagrado, quería que ese teatro estuviera servido por un grupo de actores

y directores devotos, que crearan de manera espontánea y sincera una inacabable sucesión de violentas imágenes escénicas, provocando tan poderosas e inmediatas explosiones de humanidad que a nadie le quedarán deseos de volver de nuevo a un teatro de anécdota y charla. Quería que el teatro contuviera todo lo que normalmente se reserva al delito y a la guerra. Deseaba un público que dejara caer todas sus defensas, que se dejara perforar, sacudir, sobrecoger, violar, para que al mismo tiempo pudiera colmarse de una poderosa y nueva carga.

Esto parece formidable; origina, sin embargo, una duda. ¿Hasta qué punto hace pasivo al espectador? Artaud mantenía que sólo en el teatro podíamos liberarnos de las reconocibles formas en que vivimos nuestras vidas cotidianas. Eso hacía del teatro un lugar sagrado donde se podía encontrar una mayor realidad. Quienes ven con sospecha la obra artaudiana se preguntan hasta qué punto es omnímoda esta verdad y, en segundo lugar, qué valor tiene la experiencia. Un tótem, un grito de las entrañas, pueden derribar los muros de prejuicio de cualquier hombre, un alarido puede sin duda alguna llegar hasta las vísceras. ¿Pero es creativa, terapéutica, esta revelación, este contacto con nuestras represiones? ¿Es verdaderamente sagrada o bien Artaud en su pasión nos arrastra a un mundo inferior, al margen del esfuerzo, de la luz, a D. H. Lawrence, a Wagner? ¿No hay incluso un olor a fascismo en el culto de la sinrazón? ¿No es anti inteligente un culto de lo invisible? ¿No es una negación de la mente?

Al igual que ocurre con todos los profetas, debemos distinguir al hombre de sus seguidores. Artaud nunca logró su propio teatro; quizá la fuerza de su visión es como la zanahoria delante de la nariz, que nunca se puede alcanzar. Ciertamente siempre habló de una completa forma de vida, de un teatro en el cual la actividad del actor y la del espectador son llevadas por la misma desesperada necesidad.

Artaud aplicado es Artaud traicionado: traicionado porque se explota sólo una parte de su pensamiento, traicionado porque es más fácil aplicar reglas al

trabajo de un puñado de devotos actores que a las vidas de los desconocidos espectadores que por casualidad se han adentrado en el teatro.

Sin embargo, en las impresionantes palabras "teatro de la crueldad" se busca a tientas un teatro más violento, menos racional, más extremado, menos verbal, más peligroso. Hay una alegría en las conmociones, cuya dificultad es que desaparecen. ¿Qué sigue a una conmoción? Ahí radica el obstáculo. Disparo una pistola apuntando hacia el espectador -lo hice en cierta ocasión- y por un segundo tengo la posibilidad de alcanzarlo de un modo diferente. Debo relacionar esta posibilidad con un propósito; de lo contrario, un instante después, el espectador vuelve a su punto de partida: la inercia es la mayor fuerza conocida. Muestro una hoja de color azul -nada más que de ese color-, ya que el azul es una afirmación directa que produce una emoción. Un instante después dicha impresión se desvanece. Si hago surgir un brillante destello de color escarlata, la impresión que produce es diferente, pero a menos que alguien se aferre a ese momento y sepa por qué, cómo y para qué lo hago, la impresión comienza también a desaparecer. (3)

La arcaica ceremonia sagrada

..Para iniciar una ceremonia de vudú haitiano lo único que se necesita es un poste y gente. Se comienza a batir los tambores y en la lejana África los dioses oyen la llamada. Deciden acudir y, como el vudú es una religión muy práctica, tiene en cuenta el tiempo que necesita un dios para cruzar el Atlántico. Por lo tanto, se continúa batiendo los tambores, salmodiando y bebiendo ron. De esta manera se prepara el ambiente. Al cabo de cinco o seis horas llegan los dioses, revolotean por encima de las cabezas y, naturalmente, no merece la pena mirar hacia arriba ya que son invisibles. Y aquí es donde el poste desempeña su vital papel. Sin el poste nada uniría el mundo visible y el invisible. Al igual que la cruz, el poste es el punto de conjunción. Los espíritus se deslizan a través del bosque y se preparan para dar el segundo paso en su metamorfosis. Como necesitan un vehículo humano, eligen a uno de los participantes en la ceremonia. Una patada, uno o dos gemidos, un breve paroxismo en el suelo y el hombre queda

poseído. Se pone de pie, ya no es él mismo, sino que está habitado por el dios. Este tiene ahora forma, es alguien que puede gastar bromas, emborracharse y escuchar las quejas de todos. Lo primero que hace el sacerdote cuando llega el dios es estrecharle la mano y preguntarle por el viaje. Se trata de un dios apropiado, pero ya no es irreal: está ahí, a nivel de los participantes, accesible. El hombre o la mujer comunes pueden hablarle, cogerle la mano, discutir, maldecirlo, irse a la cama con él: así, de noche, el haitiano está en contacto con los grandes poderes y misterios que le gobiernan durante el día.

En el teatro, durante siglos, existió la tendencia a colocar al actor a una distancia remota, sobre una plataforma, enmarcado, decorado, iluminado, pintado, en coturnos, con el fin de convencer al profano de que el actor era sagrado, al igual que su arte. ¿Expresaba esto reverencia o existía detrás el temor a que algo quedara al descubierto si la luz era demasiado brillante, si la distancia era demasiado próxima? Hoy día hemos puesto al descubierto la impostura, pero también hemos redescubierto que un teatro sagrado sigue siendo lo que necesitamos. ¿Dónde debemos buscarlo? ¿En las nubes o en la tierra? (4).

(*) Fuente: Todas las citas proceden de: EL ESPACIO VACÍO, Arte y técnica del teatro, de Peter Brook