

A black and white photograph featuring Peter Brook on the left, shown in profile, looking towards the right. He is wearing a dark jacket. In the background, a young man with a beard and a hat is visible, looking towards the camera. The entire scene is framed by a large, light-colored circle.

Peter Brook
El espacio
vacío

Peter Brook
El espacio vacío

TRADUCCIÓN DE RAMÓN GIL NOVALES
PRÓLOGO DE MARCOS ORDÓÑEZ

ediciones península

Título original: *The Empty Space*

© MacGibbon and Kee, 1968

Queda rigurosamente prohibida sin autorización por escrito del editor cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra, que será sometida a las sanciones establecidas por la ley. Pueden dirigirse a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesitan fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Todos los derechos reservados.

Primera edición: 1969

Primera edición en este formato: septiembre de 2015

© de la traducción del inglés: Ramón Gil Novales, 1969

© del prólogo: Marcos Ordóñez, 2012

© de esta edición: Grup Editorial 62, S.L.U., 2015

Ediciones Península,

Pedro i Pons, 9-11, 11.^a pta.

08034 Barcelona

edicionespeninsula@planeta.es

www.edicionespeninsula.com

VICTOR IGUAL - fotocomposición

BOOK PRINT DIGITAL - impresión

DEPÓSITO LEGAL: B. 16.231-2015

ISBN: 978-84-9942-433-0

ÍNDICE

Prólogo, de Marcos Ordóñez	9
PRIMERA PARTE. El teatro mortal	19
SEGUNDA PARTE. El teatro sagrado	61
TERCERA PARTE. El teatro tosco	93
CUARTA PARTE. El teatro inmediato	137

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral. Sin embargo, cuando hablamos de teatro no queremos decir exactamente eso. Telones rojos, focos, verso libre, risa, oscuridad, se superponen confusamente en una desordenada imagen que se expresa con una palabra útil para muchas cosas. Decimos que el cine mata al teatro, y con esta frase nos referimos al teatro tal como era cuando nació el cine, un teatro de taquilla, salón de descanso, asientos con bisagra para permitir libremente el paso del público, candilejas, cambios de decorado, entreactos, música, como si el teatro fuera por propia definición esto y poco más.

Intentaré descomponer la palabra en cuatro acepciones para distinguir cuatro significados diferentes, y así hablaré de un teatro mortal, de un teatro sagrado, de un teatro tosco y de un teatro inmediato. A veces estos cuatro tipos de teatro coexisten, uno al lado del otro, en el West End de Londres o en Nueva York fuera de Times Square. Otras veces se encuentran separados por centenares de kilómetros, el teatro sagrado en Varsovia y el tosco en Praga, y en ocasiones son metafóricos: dos de ellos se mezclan durante una noche, durante un acto. A veces, también, los cuatro se entremezclan en un solo momento.

A primera vista el teatro mortal puede darse por sentado, ya que significa mal teatro. Como esta es la forma de teatro que vemos con más frecuencia, y como está estrechamente ligada al despreciado y muy atacado teatro comercial, pudiera parecer una pérdida de tiempo extenderse en la crítica. No obstante, solo nos percataremos de la amplitud del problema si comprendemos que lo mortal es engañoso y puede aparecer en cualquier lugar.

Al menos, la condición de teatro mortal es bastante clara. El público que asiste al teatro decrece en todo el mundo. De vez en cuando surgen nuevos movimientos, buenos escritores, etc., pero en general el teatro no solo no consigue inspirar o instruir, sino que apenas divierte. Con frecuencia, y debido a que su arte es impuro, se ha calificado de prostituta al teatro, pero en la actualidad dicho calificativo es cierto en otro sentido: las prostitutas cobran y luego abrevian el placer. La crisis de Broadway, la de París y la del West End son la misma: no es necesario que los empresarios nos digan que el teatro es mal negocio, ya que incluso el público lo advierte. Lo cierto es que si el público exigiera el verdadero entretenimiento del que tanto habla, casi todos nos hallaríamos en el aprieto de no saber por dónde empezar. No existe un auténtico teatro de diversión, y no solo es la obra trivial o la mala comedia musical la que resulta incapaz de compensarnos el valor del dinero gastado, sino que el teatro mortal se abre camino en la gran ópera y en la tragedia, en las obras de Molière y en las piezas de Brecht. Y desde luego, este tipo de teatro en ningún sitio se instala tan seguro, cómodo y astutamente como en las obras de William Shakespeare. El teatro mortal se apodera fácilmente de Shakespeare. Sus obras las interpretan buenos actores en forma que parece la adecuada; tienen un aire vivo y lleno de colorido, hay música y todo el mundo viste de manera apropiada, tal como se

supone que ha de vestirse en el mejor de los teatros clásicos. Sin embargo, en secreto, lo encontramos extremadamente aburrido, y en nuestro interior culpamos a Shakespeare, o a este tipo de teatro, incluso a nosotros mismos. Para empeorar las cosas siempre hay un espectador «mortal» que, por razones especiales, gusta de una falta de intensidad e incluso de distracción, tal como el erudito que emerge sonriendo de las interpretaciones rutinarias de los clásicos, ya que nada le ha impedido probar y confirmarse sus queridas teorías mientras recita los versos favoritos en voz baja. En su interior desea sinceramente un teatro que sea más noble que la vida y confunde una especie de satisfacción intelectual con la verdadera experiencia que anhela. Por desgracia, concede el peso de su autoridad a lo monótono y de esta manera el teatro mortal prosigue su camino.

Cualquiera que esté al tanto de los éxitos que se producen cada año, observará un fenómeno muy curioso. Se espera que el llamado éxito sea más vivo, ligero y brillante que el fracaso, pero no siempre se da ese caso. Casi todas las temporadas, en la mayoría de las ciudades amantes del teatro, se produce un gran éxito que desafía estas reglas: una obra que triunfa no a pesar sino debido a su monotonía. Después de todo, uno asocia la cultura con un cierto sentido del deber, así como los trajes de época y los largos discursos con la sensación de aburrimiento; por lo tanto, y a la inversa, un adecuado grado de aburrimiento supone una tranquilizadora garantía de acontecimiento digno de mérito. Naturalmente, la dosificación es tan sutil que resulta imposible establecer la fórmula exacta: si es excesiva, el público se marcha; si resulta insuficiente, puede encontrar el tema desagradablemente intenso. Sin embargo, los autores mediocres parecen hallar de manera infalible la mezcla perfecta, y así perpetúan el teatro mortal con insulsos éxitos, universalmente elogiados.

El público busca en el teatro algo que pueda calificar como «mejor» que la vida, y por dicha razón está predispuesto a confundir la cultura, o los adornos de la cultura, con algo que no conoce aunque oscuramente siente que podría existir, y así, trágicamente, al convertir algo malo en éxito lo único que hace es engañarse.

Puesto que hablamos de teatro mortal, hagamos notar que la diferencia entre vida y muerte, de claridad cristalina en el hombre, queda de algún modo velada en otros campos. 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.

En cierta ocasión asistí a un ensayo de la *Comédie Française*. Un actor muy joven estaba frente a uno muy viejo, y su voz y gestos eran con respecto a este como el reflejo de una imagen ante el espejo. No ha de confundirse esto con la gran tradición, por ejemplo la transmisión oral de conocimientos de padre a hijo en los actores del teatro *Nô*, ya que en este caso se comunica significado, y el significado nunca pertenece al pasado. Cabe comprobarlo en la actual experiencia de cada hombre. Imitar las formas externas de la interpretación no hace más que perpetuar el ademán, un ademán difícil de relacionar con cualquier otra cosa.

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 drama-

turgo, 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. Reconocen que las indicaciones son probablemente inútiles. 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. Lo cierto es que no son sustancias y que no existen. Si vamos en su busca, lo mejor es realizar un trabajo de reconstrucción y conjetura a partir de libros y cuadros. Si solicitamos a un actor que interprete su papel al «estilo romántico», lo intentará valerosamente, pensando que sabe lo que se le pide. ¿Qué es lo que en realidad puede aportar? Corazonada, imaginación y un álbum de recuerdos teatrales que le proporcionarán un vago «romanticismo» y que mezclará con una disfrazada imitación de cualquier actor que haya admirado. Si se adentra en sus propias experiencias el resultado puede no casar con el texto; si se limita a interpretar lo que a su entender es el texto, quedará imitativo y convencional. En ambas maneras el resultado es un compromiso, la mayoría de las veces no convincente.

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 seguro para llegar al teatro mortal, teatro mortal de una respetabilidad que lo hace pasar como verdad viva.

En una conferencia que di sobre este tema tuve la oportunidad de comprobarlo prácticamente. Por fortuna había entre el público una señora que no había leído ni visto *El rey Lear*. Le señalé el primer párrafo de Gonerila y le rogué que lo recitara de la mejor forma que pudiera, de acuerdo con los valores que le encontrara. Lo leyó con la máxima sencillez, y el párrafo sonó lleno de elocuencia y encanto. Entonces expliqué que dicho párrafo se consideraba procedente de una mujer perversa, y le sugerí que leyera cada palabra con tono hipócrita. Intentó hacerlo así, y el público se dio cuenta del penoso y artificial forcejeo que se establecía con la simple música de las palabras cuando la lectora buscaba llegar a una definición:

Señor, os amo más que cuanto puedan expresar las palabras; más que a la luz de mis ojos, que al espacio y que a la libertad; por encima de todo lo que pueda evaluarse, rico o raro; no menos que a la vida dotada de gracia, salud, belleza y honor; tanto como ningún hijo amó nunca a su padre, ni padre fue amado. Es un amor el mío que deja pobre el aliento e insuficiente el discurso. Os amo por sobre todo cuanto admite ponderación.

Cualquiera puede realizar esta experiencia para sí mismo, susurrando el párrafo. Las palabras anteriores pertenecen a una dama con título y buena educación, acostumbrada a ex-

presarse en público, alguien con desenvoltura y aplomo social. En cuanto a indicios que sugieran su carácter, solo se nos da la fachada, que es elegante y atractiva. No obstante, si pensamos en las interpretaciones en que Gonerila dice las primeras líneas de su papel con aire macabro y malvado, y observamos el texto de nuevo, no acertamos a saber qué sugiere este, a no ser las preconcebidas actitudes morales de Shakespeare. Lo cierto es que si en su primera aparición Gonerila no actúa como un «monstruo», sino que se limita a expresar lo que sugieren sus palabras, todo el equilibrio de la obra cambia y en las escenas siguientes su vileza y el martirio de Lear no son tan crudos ni tan sencillos como pudiera parecer. Claro está que al final de la obra sabemos que la conducta de Gonerila la convierte en lo que llamamos un monstruo, en un verdadero monstruo, es decir, complejo y apremiante.

En un teatro vivo nos acercaríamos 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.

Este es el problema corriente de lo que vagamente llamamos estilo. Todo trabajo tiene su propio estilo, no puede ser de otra manera; todo período tiene su estilo. En cuanto intentamos señalar con precisión este estilo estamos perdidos. Recuerdo perfectamente que poco después de haber pasado por Londres la Ópera de Pekín llegó otra compañía china de ópera, esta de Taiwán. La primera seguía en contacto con sus fuentes originales y cada noche creaba de nuevo sus antiguos modelos, mientras que la de Taiwán, haciendo lo mismo, imitaba los recuerdos de dichos modelos, omitiendo algunos detalles, exagerando los pasajes vistosos,

olvidando el significado, y de esta manera no renacía nada. Incluso en un estilo exótico la diferencia entre vida y muerte era inconfundible.

La auténtica Ópera de Pekín era ejemplo de un arte teatral donde las formas externas no cambian de generación en generación, y hasta hace pocos años parecía que estaba tan perfectamente congelado que podría continuar así para siempre. Hoy día, incluso esta soberbia reliquia ha desaparecido. Su fuerza y calidad le permitieron sobrevivir a su tiempo, como un monumento, pero llegó el día en que la brecha entre dicha reliquia y la vida de la sociedad que le rodeaba se hizo demasiado grande. La guardia roja refleja una China diferente. Escasas son las actitudes y significados de la tradicional Ópera de Pekín que se emparentan con la nueva estructura de pensamiento bajo la cual vive este pueblo en la actualidad. En Pekín los emperadores y princesas han sido sustituidos por terratenientes y soldados; y se emplean las mismas increíbles destrezas acrobáticas para hablar de temas muy diferentes. Al occidental esto le parece una vergüenza y le resulta fácil derramar cultas lágrimas. Naturalmente, es trágico que se haya destruido esta milagrosa herencia; sin embargo, creo que la cruel actitud de los chinos hacia uno de sus patrimonios más valiosos nos lleva a la raíz del significado del teatro vivo: el teatro es siempre un arte autodestructor y siempre está escrito sobre el agua. El teatro profesional reúne todas las noches a personas distintas y les habla mediante el lenguaje de la conducta. Se monta una representación y por lo general tiene que repetirse —y repetirse todo lo mejor y esmeradamente que se pueda—, pero desde el primer día algo invisible comienza a morir.

Tanto en el Teatro del Arte de Moscú como en el Habimah de Tel Aviv, se mantienen producciones escénicas

desde hace cuarenta años o más. He visto una fiel reposición de la puesta en escena de *La princesa Turandot*, hecha por Vakhtangov en la década de 1920, así como el propio trabajo de Stanislavsky, perfectamente conservado; ambos ejemplos no tenían más que un interés arqueológico, carentes de la vitalidad de la invención nueva. En Stratford, donde nos preocupamos de no representar nuestro repertorio más tiempo del necesario para agotar todas sus posibilidades taquilleras, discutimos ahora este punto de manera totalmente empírica: coincidimos en que unos cinco años es el tiempo máximo que puede durar una puesta en escena. No solo parecen pasados de moda el estilo de peinado, el vestuario y el maquillaje, sino que todos los elementos de la puesta en escena —el esbozo de actitudes que dan cuenta de ciertas emociones, así como gestos y tonos de voz— fluctúan continuamente en una invisible bolsa de valores. La vida es movimiento, el actor se ve sometido a influencias, y el público y otras obras de teatro, otras manifestaciones artísticas, el cine, la televisión, así como los hechos corrientes, se aúnan en el constante escribir de nuevo la historia y en la rectificación de la verdad cotidiana. Un teatro vivo que pretenda mantenerse aislado de algo tan trivial como es la moda no tarda en marchitarse. Toda forma teatral es mortal, ha de concebirse de nuevo, y su nueva concepción lleva las huellas de todas las influencias que la rodean. En este sentido, el teatro es relatividad. Sin embargo, un gran teatro no es una casa de modas; existen elementos perpetuos que se repiten y ciertos principios fundamentales sustentan toda actividad dramática. La trampa mortal consiste en separar las verdades eternas de las variaciones superficiales, sutil forma de esnobismo que resulta fatal. Por ejemplo, se admite que decorado, trajes y música se prestan a criticar en ellos la labor de directores y diseñadores y, por lo tanto, han de ser reno-

vados. Cuando se trata de actitudes y conductas tendemos a creer que estos elementos, si son ciertos en el texto, pueden continuar expresándose de forma similar.

Estrecha relación con lo anterior guarda el conflicto entre directores y compositores en la representación de óperas, donde dos formas totalmente distintas, drama y música, se tratan como si fueran una. El compositor trabaja con un material que es lo más próximo que el hombre puede alcanzar en cuanto a expresión de lo invisible. Su partitura registra esta invisibilidad y el sonido lo elaboran instrumentos que casi nunca cambian. La personalidad del ejecutante carece de importancia; un clarinetista delgado puede producir con facilidad un sonido más amplio que otro grueso. El vehículo musical está separado de la propia música, y esta va y viene, siempre en el mismo camino, sin que necesite revisarse. Por el contrario, el vehículo dramático es de carne y hueso y las leyes que lo rigen son diferentes por completo. Solo un actor desnudo puede comenzar a parecerse a un instrumento puro como un violín, siempre que tenga un físico absolutamente clásico, sin barriga ni piernas torcidas. El bailarín de ballet se aproxima a veces a esta condición y reproduce gestos formales no modificados por su propia personalidad o por el movimiento exterior de la vida. Sin embargo, en cuanto el actor se viste y habla con su propia lengua, entra en el fluctuante territorio de la manifestación y la existencia, que comparte con el espectador. Debido a que la experiencia del compositor es tan distinta, le resulta difícil entender por qué las formas tradicionales de expresión facial que hacían reír a Verdi y desternillarse de risa a Puccini no parecen hoy día divertidas ni iluminadoras. Naturalmente, la gran ópera es el teatro mortal llevado al absurdo. La ópera es una pesadilla de amplias controversias sobre menudos detalles, de anécdotas surrealistas que giran alre-

dedor del mismo aserto: nada necesita cambiarse. En la ópera todo debe cambiarse, pero el cambio está bloqueado.

Una vez más hemos de evitar la indignación, ya que si intentamos simplificar el problema considerando la tradición como la principal barrera entre nosotros y un teatro vivo, volveremos a no comprender el verdadero problema. Existe un elemento mortal en todas partes: en el ambiente cultural, en nuestros valores artísticos heredados, en el marco económico, en la vida del actor, en la función del crítico. Al examinar todo esto vemos que engañosamente lo opuesto también parece cierto, ya que dentro del teatro mortal existen a menudo aleteos de vida auténtica, frustrados o incluso momentáneamente satisfactorios.

En Nueva York, por ejemplo, el elemento más mortal es sin duda el económico. Esto no significa que sea malo todo trabajo que se hace allí, sino que una obra que, por motivos económicos, no puede ensayarse más de tres semanas cojea desde el principio. Claro está que la cuestión tiempo no es el objetivo supremo: no resulta imposible lograr un sorprendente resultado en tres semanas. En el teatro, lo que de modo vago llamamos oficio, o suerte, origina de vez en cuando una asombrosa energía, y la capacidad inventiva se sucede en una relampagueante reacción en cadena. No obstante, esto es raro: el sentido común nos dice que si de modo sistemático los ensayos no pasan de tres semanas, la mayor parte de los elementos se resienten. No cabe la experimentación ni es posible el verdadero riesgo artístico. El director, al igual que el actor, ha de entregar la mercancía o lo despiden. Ciertamente es que también se puede emplear mal el tiempo; cabe discutir y preocuparse por una obra durante meses sin que dicho trabajo dé resultado alguno. He visto en Rusia puestas en escena de obras de Shakespeare tan convencionales que los dos años de discusión y trabajo de archivo no han

dado mejor resultado que el obtenido en tres semanas por cualquier compañía formada al azar. Conocí a un actor que ensayó el papel de Hamlet durante siete años, sin llegar a interpretarlo en público ya que el director murió antes de finalizar su labor. Por el contrario, la puesta en escena de obras rusas ensayadas durante años según el método Stanislavsky sigue manteniendo un nivel interpretativo envidiable. El Berliner Ensemble emplea bien el tiempo, libremente, dedicando unos doce meses a cada nueva obra, y durante años ha montado un repertorio de espectáculos cada uno de los cuales es notable y capaz de llenar el teatro. En términos capitalistas, se trata de un negocio más fructífero que el teatro comercial, en el cual rara vez tienen éxito los espectáculos montados de manera confusa y chapucera. Cada temporada en Broadway o en Londres, gran número de espectáculos se hunden al cabo de una o dos semanas debido a su propio absurdo. No obstante, el porcentaje de fracasos no ha hecho tambalearse al sistema y se mantiene la creencia de que finalmente dará resultado. En Broadway el precio de las localidades aumenta continuamente y no deja de ser paradójico que, cuanto más desastrosa es una temporada, más dinero produce la obra de éxito. Mientras que cada vez asiste menos público, cada vez es mayor la suma recaudada, hasta que finalmente el último millonario que quede pagará una fortuna por una representación que le tendrá a él como único espectador. Es decir, que lo que es mal negocio para unos lo es bueno para otros. Todo el mundo se lamenta y, sin embargo, muchos desean que continúe el sistema.

Las consecuencias artísticas son graves. Broadway no es una selva, sino una máquina en la cual muchas partes permanecen unidas. Pero cada una de dichas partes está embrutecida; ha sido deformada para acoplarla y para que funcione suavemente. Este es el único teatro del mundo en que todo

artista —y en esta palabra incluyo a diseñadores, compositores, electricistas, así como actores— necesita un agente para su protección personal. Parece melodramático, pero lo cierto es que en cierto sentido todos se hallan en permanente peligro; trabajo, reputación y medio de vida están en equilibrio diario. En teoría esta tensión debería llevar a un ambiente de temor, en cuyo caso se vería claramente su destructividad. Sin embargo, en la práctica esta tensión lleva directamente al famoso ambiente de Broadway, muy emotivo y que vibra con aparente cordialidad y buen ánimo. El primer día de ensayos de *House of Flowers*, su compositor, Harold Arlen, se presentó con champán y regalos para todos nosotros. Mientras abrazaba y besaba a los intérpretes, Truman Capote, autor del libreto, me susurró: «Hoy todo es afecto; mañana será cuestión de abogados». Era cierto. Antes de que el espectáculo llegara a la ciudad, Pearl Bailey me había entregado una provisión de 50.000 dólares. Para un extranjero todo era (visto con mirada retrospectiva) divertido y excitante, todo quedaba protegido y excusado con la expresión «negocio de espectáculos», pero en términos precisos el entusiasmo brutal guarda directa relación con la falta de finura sentimental. En tales condiciones raramente se dan esa calma y seguridad en las cuales uno se atreve a exponerse a sí mismo. Me refiero a la verdadera y no espectacular intimidad que se derivan del largo trabajo y auténtica confianza con otras personas; en Broadway es fácil obtener un tosco gesto de exposición personal, pero esto no tiene nada que ver con la sutil y sensible relación que existe entre personas que trabajan confiadamente juntas. Cuando los norteamericanos dicen que envidian a los ingleses se refieren a esta peculiar sensibilidad, a este desigual dar y tomar. A esto lo llaman estilo y lo consideran como un misterio. Al hacer el reparto de una obra en Nueva York, si le

dicen a uno que un actor «tiene estilo», por lo general significa que su arte interpretativo es imitación de una imitación de un europeo. En el teatro norteamericano la gente habla seriamente de estilo, como si fuera un modo que pudiera adquirirse, y los actores que han interpretado a los clásicos y la crítica los ha adulado haciéndoles creer que «lo» tienen, hacen todo lo posible para perpetuar la idea de que estilo es algo que solo poseen unos pocos caballeros actores. Sin embargo, Estados Unidos podría tener fácilmente un gran teatro propio. Posee todos los elementos; hay fuerza, valor, humor, dinero contante y capacidad para hacer frente a las dificultades.

Cierta mañana estuve en el Museo de Arte Moderno observando cómo la gente se arracimaba para sacar la entrada, cuyo precio era de un dólar. Casi todas esas personas tenían el vivo aspecto de un buen público, de acuerdo con el modelo de público para el que uno desearía trabajar. En potencia existe en Nueva York uno de los mejores públicos del mundo. Por desgracia rara vez va al teatro.

Rara vez va al teatro porque los precios de las entradas son demasiado altos. Cierto es que puede pagarlos, pero no es menos cierto que ha quedado decepcionado muy a menudo. No es casual que Nueva York sea la ciudad que cuenta con los críticos más poderosos y duros del mundo. Año tras año, el público se ha visto obligado a convertir en cotizados expertos a simples hombres falibles, de la misma manera que un coleccionista no puede exponerse a correr el riesgo solo cuando compra una obra costosa: la tradición de los expertos tasadores de obras de arte como Duveen engloba asimismo el negocio teatral. De esta forma el círculo se cierra; no solo los artistas, sino también el público, han de tener sus protectores, y la mayoría de los individuos curiosos, inteligentes y no conformistas se mantienen apartados. Esta

situación no es única de Nueva York. Viví muy de cerca una experiencia semejante cuando representamos *La danza del sargento Musgrave*, de John Arden, en el Athenée de París. La obra constituyó un rotundo fracaso —casi toda la crítica nos fue adversa— y la sala estaba prácticamente vacía. Convencidos de que la obra había de tener un público en alguna parte de la ciudad, anunciamos tres representaciones gratis. Y este señuelo produjo el ambiente de los grandes estrenos. La policía tuvo que intervenir para poner orden en la multitud, que se apiñaba ante la puerta del teatro, y la obra se desarrolló magníficamente, ya que los actores, alentados por el entusiasmo de la sala, ofrecieron su mejor interpretación, premiada con ovaciones. Esa misma sala que la noche anterior parecía muerta era un hervidero de comentarios y murmullos. Al final, encendimos las luces y observamos al público, compuesto en su mayoría por jóvenes bien trajeados. Françoise Spira, directora del teatro, salió al escenario.

—¿Hay alguno de ustedes que no podría pagar la entrada?

Un hombre levantó la mano.

—Y los demás, ¿por qué han esperado a que fuera gratis para venir?

—La obra tuvo mala crítica.

—¿Creen ustedes en la crítica?

Unánime coro de «¡No!».

—Entonces ¿por qué...?

Y de todas partes la misma respuesta: el riesgo es demasiado grande, demasiadas decepciones. Vemos aquí cómo se traza el círculo vicioso. Constantemente el teatro mortal cava su propia fosa.

Cabe también abordar el problema de manera distinta. Si el buen teatro depende de un buen público, entonces todo público tiene el teatro que se merece. No obstante, ha

de ser muy duro para los espectadores que les hablen de la responsabilidad de un público. ¿Cómo puede hacerse frente a esto, en la práctica? Sería triste que un día la gente fuera al teatro sin sentirse obligada. Una vez dentro de la sala el público no puede hacerse «mejor» de lo que es. En cierto sentido, el espectador no puede hacer nada. Y sin embargo, lo anterior encierra una contradicción que no se puede ignorar, ya que todo depende de él.

En su gira por Europa con *El rey Lear*, la interpretación de la Royal Shakespeare Company fue mejorando constantemente, hasta alcanzar su punto más alto entre Budapest y Moscú. Resultaba fascinante comprobar hasta qué extremo influía en los actores un público formado en su mayoría por personas con escaso conocimiento de inglés. Estos públicos aportaron tres cosas: amor hacia la obra, vehemente deseo de ponerse en contacto con extranjeros y, sobre todo, la experiencia de una vida en la Europa de los últimos años que los capacitaba para adentrarse en los dolorosos temas de la pieza. Este público expresaba la calidad de su atención en silencio, concentrado, creando en la sala un ambiente que afectaba a los actores, como si se hubiera encendido una luz brillante sobre su trabajo. El resultado fue que quedaron iluminados los pasajes más oscuros; la interpretación adquirió tal complejidad de significado y espléndido empleo del idioma inglés que pocos podían seguirlo literalmente y, sin embargo, todos eran capaces de sentirlo. Los actores, emocionados y excitados, partieron hacia Estados Unidos, dispuestos a mostrar a un público de lengua inglesa todo lo que esta experiencia les había enseñado. Hube de regresar a Inglaterra y tardé unas semanas en reunirme con la compañía en Filadelfia, donde tuve la desagradable sorpresa de comprobar que gran parte de la calidad interpretativa había desaparecido. No cabía culpar a los actores, ya que se esforzaban

en trabajar lo mejor posible. Lo que había cambiado era la relación con el público. El de Filadelfia, que entendía inglés perfectamente, estaba compuesto en su mayoría por personas no interesadas en la obra, que habían acudido por razones de tipo convencional: porque era un acontecimiento social, porque las esposas habían insistido, etc. Sin duda, existía una manera de adentrar a este público en *El rey Lear*, pero no era la nuestra. La austeridad de su puesta en escena, que tan apropiada había parecido en Europa, dejaba ahora de tener sentido. Al ver bostezar a la gente, me sentí culpable y comprendí que se nos exigía algo más. De haber montado la obra para el público de Filadelfia, lo hubiera acentuado todo de manera distinta, sin hacer ninguna concesión, y el desarrollo del espectáculo hubiera ido mejor. Pero nada podía hacerse con una puesta en escena pensada para una gira. De manera instintiva los actores respondían a esta nueva situación subrayando todo lo que podía atraer la atención del espectador, es decir, explotando cualquier pasaje excitante o el mínimo asomo de melodrama, interpretando de manera más tosca y en tono más alto y, naturalmente, haciendo desaparecer esos pasajes intrincados que tanto habían gustado al público extranjero y que, irónicamente, solo un público de lengua inglesa podía apreciar por completo. Por último, nuestro empresario llevó la obra al Lincoln Centre neoyorquino, gigantesca sala de mala acústica donde el público se resentía de su escaso contacto con el escenario. Nos llevaron a este teatro por razones económicas, hecho que ilustra cómo se cierra el círculo de causa y efecto para que un público o una sala malos o ambos a la vez hagan aparecer la interpretación más ordinaria. También aquí los actores respondían a la situación, pero no tenían elección, hablaban en voz alta y malgastaban todo lo valioso de su trabajo. Este peligro acecha en cada gira, ya que se aplican pocas de las

condiciones de la interpretación original, y el contacto con cada público nuevo es a menudo una cuestión de suerte. Antiguamente los cómicos ambulantes adaptaban su trabajo a los distintos lugares; hoy día las elaboradas puestas en escena carecen de esa flexibilidad. Cuando montamos *US*, espectáculo sobre la guerra del Vietnam realizado por el grupo de *happening* del Royal Shakespeare Theatre, decidimos rechazar cualquier invitación para hacer una gira. Cada elemento del espectáculo había surgido en función de esa parte de público londinense que acudía al teatro Aldwych en 1966. La particularidad de este experimento consistía en que no teníamos ningún texto escrito por un dramaturgo. El contacto con el público, a través de compartidas referencias, se convirtió en la esencia del espectáculo. De haber tenido un texto hubiéramos podido interpretarlo en otros lugares; sin él, hacíamos un *happening* y todos nos dábamos cuenta de que algo se perdía al interpretarlo aunque solo fuera en Londres durante cinco meses. Una representación hubiera sido el ideal. Cometimos el error de incluirlo en nuestro repertorio. Un repertorio repite y para repetir algo hay que fijarlo. Las normas de la censura británica prohíben a los actores adaptar e improvisar durante la representación. En ese caso concreto, el hecho de fijar el espectáculo fue el comienzo de su deslizarse hacia lo mortal, ya que la vivacidad de los actores se desvaneció al disminuir la inmediata relación con su público y con su tema.

Durante una charla ante un grupo universitario intenté ilustrar cómo un público influye sobre los actores por la calidad de su atención. Pedí un voluntario. Al joven que salió le di una hoja en la cual estaba mecanografiado un fragmento de *La investigación*, obra de Peter Weiss sobre Auschwitz. El párrafo describía el conjunto de cadáveres en el interior de una cámara de gas. Cuando el voluntario comenzó a leer

el fragmento para sí, del público surgió esa risita burlona que todos los públicos dedican a uno de los suyos cuando creen que está a punto de hacer el ridículo. Pero el voluntario estaba demasiado impresionado y aterrado por lo que leía para reaccionar con las acostumbradas muecas de timidez. Algo de su seriedad y concentración llegó hasta el público y se hizo un silencio. A solicitud mía comenzó a leer en voz alta. Las primeras palabras estaban cargadas con su propio y horrible significado, así como con la respuesta del lector ante ellas. El público comprendió inmediatamente. Se hizo uno con el lector, con el párrafo; la sala de conferencias y el voluntario que había subido a una plataforma se desvanecieron, y la desnuda evidencia de Auschwitz era tan intensa que se apoderó de todo. No solo el lector continuó hablando en medio del más atento silencio, sino que técnicamente su forma de leer era perfecta; ni tenía ni le faltaba gracia, ni era hábil ni le faltaba habilidad, su perfección se debía a que el lector no tenía que concentrarse para tomar conciencia de sí mismo, para preguntarse si empleaba la entonación adecuada. Sabía que el público deseaba escuchar y quería dejarle escuchar: las imágenes encontraron su propio nivel y guiaron su voz inconscientemente hacia el apropiado volumen y tono.

Solicité después otro voluntario, a quien di a leer el párrafo de *Enrique V* con el número y nombres de los franceses e ingleses muertos. Al leerlo en voz alta aparecieron todos los defectos del actor aficionado. Una ojeada al libro de Shakespeare había puesto en funcionamiento una serie de reflejos condicionados sobre la forma de decir el verso. Le salió una voz falsa que pugnaba por ser noble e histórica, redondeaba pomposamente las palabras, acentuaba con torpeza, se le trababa la lengua, caía en envaramiento y confusión, y el público le seguía con escaso interés. Al terminar,

pregunté a los espectadores por qué no se habían tomado la lista de muertos en Agincourt con la misma seriedad que la descripción de los gaseados en Auschwitz, pregunta que provocó un vivo coloquio.

—Agincourt es el pasado.

—También Auschwitz es el pasado.

—Solo desde hace quince años.

—Entonces, ¿cuánto tiempo ha de transcurrir para considerarlo pasado?

—¿Cuándo un cadáver es histórico?

—¿Cuántos años se necesitan para hacer romántica la matanza?

Tras un rato de coloquio propuse un experimento. El voluntario leería el párrafo de nuevo, haciendo una pausa tras cada nombre, y el público aprovecharía esos silencios para rememorar y agrupar sus impresiones de Auschwitz y Agincourt, para esforzarse en llegar al convencimiento de que esos nombres fueron individuos, como si la matanza siguiera viva en el recuerdo. El voluntario comenzó a leer de nuevo y el público se aplicó a desempeñar el papel que le correspondía. Después de pronunciar el primer nombre, el silencio se hizo más denso. La tensa emoción que se apoderó del lector, compartida entre este y el público, le llevó a olvidarse de sí mismo y concentrarse en lo que leía. El público, que se mantenía absorto, comenzó a guiarle: sus inflexiones se hicieron sencillas y su ritmo auténtico, lo que a su vez aumentó el interés del público, estableciéndose así una doble corriente. Al terminar la lectura, no fueron necesarias las explicaciones, ya que el público se había visto en acción, había comprendido qué densidad puede tener el silencio.

Naturalmente, como todos los experimentos, este era artificial: se le concedía al público un papel activo desacos-

tumbrado y dicho papel dirigía a un actor sin experiencia. Por regla general, un actor experimentado que lea este párrafo impondrá al público un silencio que guardará proporción con el grado de verdad que consiga darle. De vez en cuando, un actor domina por completo la sala y entonces, como un primer espada, manipula al público de la manera que quiere. Sin embargo, por lo general, este dominio no proviene solo del escenario. Por ejemplo, tanto a los actores como a mí nos recompensa más interpretar *La visita de la vieja dama* y *Marat-Sade* en Estados Unidos que en Inglaterra. Los ingleses se niegan a considerar *La visita* en los propios términos de la obra, no aceptan la crueldad latente que existe en cualquier comunidad pequeña, y cuando la interpretamos en las provincias inglesas, prácticamente con los teatros vacíos, la reacción de los escasos asistentes era «No es real», «No ha podido ocurrir», y la enjuiciaban positiva o negativamente a nivel de fantasía. *Marat-Sade* gustó en Londres no tanto como obra sobre la revolución, la guerra y la locura, sino como despliegue de teatralidad. Las contradictorias palabras «literario» y «teatral» tienen muchos significados, pero en el teatro inglés, cuando se emplean como elogio, muy a menudo señalan el modo de evitar el contacto con temas inquietantes. La reacción del público norteamericano ante estas dos obras fue mucho más directa, aceptando sin reservas que el hombre es codicioso y asesino, un loco en potencia. Quedó prendido por la materia dramática, y en el caso de *La visita* ni siquiera comentó el hecho de que el tema se le contaba de manera poco familiar, expresionista. Se limitó a discutir lo que la obra decía. Los grandes éxitos de Kazan-Williams-Miller, así como *Virginia Woolf*, de Albee, emplazaron a los públicos a encontrar a los actores en el compartido territorio que forman el tema y el interés, con lo que el círculo interpretativo quedó afianzado y completo.