



© Peter Brook (2011). Foto cortesía de Domingo Adame.

Peter Brook y el pensamiento tradicional¹

Basarab Nicolescu

Centro Internacional de Investigaciones y Estudios Transdisciplinarios

La trayectoria creativa de Peter Brook tiene su fuente en la investigación sobre la tradición. En este ensayo se hace un recorrido por su concepción teatral y se revisan los diversos sentidos del concepto “tradición”. Desde la perspectiva transdisciplinaria se analizan los componentes centrales del teatro de Brook: energía, movimiento e interrelación, así como la estructura ternaria del espacio, la relación entre determinismo y espontaneidad y la imposibilidad de un lenguaje universal. El pensamiento teatral de Brook permite ver al teatro como un campo privilegiado para el estudio de la tradición.

Palabras clave: Peter Brook, teatro, tradición, contradicción, evento, percepción.

Peter Brook and Traditional Thought

Peter Brook's creative trajectory starts with his research on tradition. This essay delves into his conceptions of theatre and reviews the various meanings given to the concept of “tradition”. From a trans-disciplinary perspective, Brook's central theatre components are analyzed: energy, movement and inter-relation; as well as the threefold structure of space, the relationship between determinism and spontaneity and the impossibility of a universal language. Brook's propositions on theatre allows us to see it as a privileged field for the study of tradition.

Key words: Peter Brook, theatre, tradition, contradiction, event, perception.

¹ Este ensayo fue publicado originalmente en francés en *Les Voies de la Création Théâtrale*, vol. XIII (CNRS Editions, París, 1985, editado por Georges Banu). La segunda mitad (comenzando con la sección titulada “Teatro, determinismo y espontaneidad”) fue publicada primero en inglés en la *Revista Contemporánea de Teatro*, vol. VII, pp. 11-23, copyright © 1997 OPA (Asociación de Ultramar) de los editores, N.V. Copyright francés original © Basarab Nicolescu 1985/CNRS. La presente traducción de A. Adame y su publicación se hace con la autorización del autor y del editor como un homenaje a Peter Brook quien, en 2011, realizó una gira por Latinoamérica con su montaje *La flauta mágica*.



© Basarab Nicolescu (2011). Foto de Domingo Adame.

“La tradición en sí misma es, en tiempos de dogmatismo y de revolución dogmática, una fuerza revolucionaria que debe ser salvaguardada”.

Peter Brook

Teatro y tradición

La investigación permanente del significado del teatro que sostiene todo el trabajo de Peter Brook, lo condujo inevitablemente a investigar en la

tradición. Si el teatro surge a partir de la vida, entonces la vida misma debe ser cuestionada. La comprensión de la realidad teatral también exige entender a los actores de esa realidad, a los participantes en cualquier evento de teatro: actores, directores, espectadores. Para un hombre que rechaza todo dogma y sistemas cerrados de pensamiento, la tradición ofrece la característica ideal de la unidad en la contradicción. Si bien esto afirma su naturaleza inmutable, aparece también en formas de gran heterogeneidad: mientras Brook se dedica a la comprensión de la unidad, lo hace centrando sus preocupaciones en la diversidad infinita de la realidad. Finalmente, la tradición concibe a la comprensión como algo que ha sido engendrado originalmente por la experiencia, más allá de toda explicación y generalización teórica. ¿El evento teatral no es en sí mismo “experiencia”, sobre cualquier otra cosa?

Incluso en el más superficial de los niveles, el interés de Brook por la tradición es evidente: basta pensar en su adaptación al teatro de una de las joyas de la literatura Sufi: *La conferencia de los pájaros*, de Farid ud-Din Attar; en su película basada en uno de los libros de Gurdjieff,² *Encuentros con hombres notables*, y en su trabajo sobre *El Mahabharata*. Así, una investigación sobre los puntos de convergencia entre el trabajo teatral de Brook y el pensamiento tradicional no está desprovista de propósito.

Es necesario aclarar desde el principio un asunto importante: la palabra “tradición” (del latín “tradere” que significa restaurar, transmitir) contiene una contradicción llena de consecuencias. En su uso familiar primario, la palabra “tradición” significa “una manera de pensar o de actuar heredada del pasado” (*Le Petit Robert* 1970, 1810): por lo tanto se liga a la palabra “vestido” o “hábito”. En este sentido, se puede uno referir a la “tradición académica”, a la tradición de la “*Comédie Française*” o a la tradición Shakespeareana.

En teatro, la tradición representa un intento de momificación, de preservación de formas externas a toda costa, que encubren inevitablemente un cadáver, porque cualquier correspondencia vital con el momento actual está enteramente ausente. Por lo tanto, según este primer uso de la tradición, el teatro de Brook parece ser antitradicional, o más exactamente, *atradicional*. Brook mismo ha dicho:

2 George Ivanovich Gurdjieff (1877(?)-1949) fue un filósofo de origen griego y armenio que se dedicó al estudio de tradiciones esotéricas (n. del ed.).

Incluso si es antiguo, por su propia naturaleza, el teatro es siempre un arte de la modernidad. Un Fénix que tiene que ser traído constantemente de nuevo a la vida. Porque la imagen que se comunica en el mundo en el cual vivimos, el efecto que crea un vínculo directo entre la representación y el público, muere muy rápidamente. En cinco años una producción es anticuada. Entonces, debemos abandonar completamente cualquier noción de tradición teatral (Brook en Montassier 1980, 21).

Un segundo significado, menos familiar de “Tradición” —y que será utilizado a través de este ensayo— es “un conjunto de doctrinas y de prácticas religiosas o morales, transmitidas de siglo en siglo originalmente por tradición oral o a través del ejemplo, o por un cuerpo de información más o menos legendaria relacionado con el pasado, transmitida sobre todo oralmente de generación en generación” (*Le Petit Robert* 1970, 1810). Según esta definición, “Tradición” comprende diferentes tradiciones: cristiana, judía, islámica, budista, sufi, etc. (Para evitar cualquier confusión entre estos dos usos aceptados de la misma palabra, una mayúscula será empleada en todas partes al referir a este último uso).

Así, en esencia, Tradición se refiere a la transmisión de un cuerpo de conocimientos sobre la evolución espiritual del hombre, su posición en diversos mundos, su relación con diversos “cosmos”. Este cuerpo de conocimientos es, por lo tanto, *invariable*, estable, permanente, a pesar de la multiplicidad de formas asumidas en su transmisión, y a pesar de las distorsiones causadas por la historia y el paso del tiempo. Aunque su transmisión es generalmente oral, la Tradición se puede transmitir por medio de la ciencia de símbolos, por varias escrituras y obras de arte, así como por mitos y rituales.

El conocimiento tradicional fue establecido en épocas antiguas, pero sería vano buscar una “fuente” de la Tradición. Por lo que concierne a sus raíces más profundas, la Tradición se podría concebir fuera del espacio (geográfico) y del tiempo (histórico). Está eternamente presente, aquí y ahora, en cada ser humano, como un manantial constante y vital.

La “fuente” de la Tradición sólo puede ser metafísica. Por tratarse de lo que es esencial para la humanidad, la tradición parece muy viva en nuestra época. Los trabajos de René Guénon o de Mircea Eliade han demostrado ampliamente el grado en que el pensamiento tradicional puede ser de vehemente interés para nuestra propia época. Además, estudios

cada vez más detallados demuestran los puntos de convergencia en términos estructurales entre la ciencia y la tradición contemporáneas. Se puede encontrar un punto justo de contacto entre Tradición y teatro en la arraigada cualidad de la urgencia vital —una cualidad reflejada en su transmisión oral, en su referencia constante al presente y a la experiencia en el actual momento. Brook mismo se refiere a esto de manera más o a menos directa cuando escribe:

El teatro existe en el aquí y el ahora. Es lo que sucede en el momento exacto cuando se actúa, ese momento en el cual el mundo de los actores y el mundo de los espectadores se encuentran. Una sociedad en miniatura, un microcosmos reunido cada tarde dentro de un espacio. El papel del teatro es dar a este microcosmos el sabor incandescente y efímero de otro mundo y así afectarlo, transformarlo e integrarlo (Brook 1980, 122).

Evidentemente, según la visión de Brook, aunque el teatro es por su misma naturaleza “atradicional”, podría ser concebido como un campo de estudio para confrontar y explorar la Tradición. Las razones del interés de Brook en el pensamiento de Gurdjieff son también evidentes: como sabemos, Brook dedicó varios años de trabajo para realizar una versión de la película de uno de sus libros. Creemos que existen correspondencias significativas entre el trabajo de Brook en el teatro y las enseñanzas de Gurdjieff: y por esa razón el nombre de Gurdjieff se repetirá a través de este ensayo.

Mientras Gurdjieff permaneció resueltamente como un hombre de Tradición supo expresar sus enseñanzas en lenguaje contemporáneo. También tuvo éxito en localizar y formular, de una manera científica, leyes comunes para todos los niveles de realidad. Estas leyes aseguran la “unidad en la diversidad” (Ouspensky 1978, 393),³ una unidad más allá de la variedad infinita de formas asociadas a los diversos niveles. Estas leyes explican por qué la humanidad no necesita ser un estado fragmentado en mil realidades, sino en una sola realidad multifacética.

La realidad estética, la realidad espiritual y la realidad científica:

3 Publicado en inglés como *In Search of the Miraculous*, se trata de la más profunda e iluminadora introducción al pensamiento de Gurdjieff. Para un estudio de la relación entre Gurdjieff y el pensamiento científico contemporáneo, ver Basarab Nicolescu, ‘G.I. Gurdjieff’, en *Encyclopédie des Sciences Esotériques*, Paris, Quillet, 1985.

¿no convergen todas ellas en uno y el mismo centro, mientras permanecen completamente distintas y diferentes en sí mismas? ¿No ha descubierto por sí mismo el pensamiento científico contemporáneo (cuántico y subcuántico) los aspectos paradójicos y sorprendentes de la naturaleza, aspectos completamente inimaginables que aparecen significativamente más cercanos a la Tradición ?(Nicolescu 1982, 4–13)

Trabajo teatral, pensamiento tradicional, pensamiento científico: tal reunión es quizás inusual, pero ciertamente no fortuita. Peter Brook admitió que lo que le atraía tanto de la forma teatral como del estudio de la Tradición era precisamente esa contradicción aparente entre arte y ciencia. Por eso no es sorprendente que un libro, *Le Nombre d'Or* de Matila Ghyka (una discusión de la relación entre los números, las proporciones y las emociones) haya causado una impresión tan fuerte en él.

Los posibles diálogos entre ciencia y Tradición, arte y Tradición, ciencia y arte, son ricos y fructíferos; ofrecen potencialmente un medio para entender un mundo sumergido bajo complejidades cada vez más enajenantes.

El teatro como campo de estudio de la energía, del movimiento y de las interrelaciones

Creemos que la investigación del teatro de Brook está estructurada alrededor de tres elementos centrales: energía, movimiento e interrelaciones. “Sabemos que el mundo de apariencias”, escribe Brook, “es una corteza —debajo de la corteza nosotros vemos la materia que arde si miramos fijamente dentro de un volcán. ¿Cómo podemos acceder a esta energía?” (Brook 1977, 58). La realidad del teatro será determinada por la energía en movimiento, un movimiento solamente perceptible por medio de ciertas relaciones: las interrelaciones entre los actores y el texto, entre los actores y los espectadores.

El movimiento no puede ser resultado de la acción de un actor: el actor no “hace” un movimiento, él se mueve a través del movimiento. Brook toma a Merce Cunningham como ejemplo, él “ha acostumbrado su cuerpo a obedecer, su técnica está a su servicio, de modo que, en lugar de quedar envuelto en la ejecución del movimiento, puede hacer que el movimiento se desarrolle en compañía íntima de la música que se despliega” (64).

La presencia simultánea de la energía, del movimiento y de ciertas interrelaciones hace emerger a la vida el evento teatral. Con referencia a

Orghast,⁴ Brook hablaba de “el fuego” del evento, que es “esa cosa maravillosa de la representación en el teatro. A través de él, todas las cosas que habíamos estado trabajando repentinamente tomaron su lugar” (Smith 1972, 257). Este “tomar su lugar” indica el descubrimiento *repentino* de una estructura oculta debajo de la multiplicidad de formas, extendidas al parecer en todas las direcciones. Es por eso que Brook cree que la esencia del trabajo teatral “libera el proceso dinámico” (Heilpern 1979, 103). Es cuestión de “liberar” y no de “fijar” o “capturar” este proceso que explica lo repentino del evento. Un desenvolvimiento lineal significaría un determinismo mecánico, mientras que aquí el evento está ligado a una estructura que no es de ningún modo lineal, sino de interrelaciones e interconexiones laterales.

“Evento” es otra palabra clave que se repite con frecuencia en el trabajo de Brook. Seguramente no es simple coincidencia que la misma palabra sea una noción central en la teoría científica moderna, desde Einstein y Minkowski. Más allá de la multiplicidad infinita de apariencias ¿no se basa la realidad en un sólo fundamento?

En 1900, Planck introdujo el concepto del “*quantum* elemental de acción”, una teoría de la física basada en la noción de continuidad: la energía tiene una estructura discreta, discontinua. En 1905, Einstein formuló su teoría especial de la relatividad, revelando una nueva relación entre el espacio y el tiempo: contribuiría así a una nueva evaluación radical de la jerarquía objeto/energía. Gradualmente, la noción de “objeto” sería substituida por la de “evento” “relación” e “interconexión”, el movimiento real sería el de la energía. La teoría de la mecánica cuántica elaborada mucho más tarde, alrededor de 1930 rompió el concepto de la identidad en una partícula clásica. Por primera vez la posibilidad de un espacio/tiempo *discontinuum* fue reconocida como lógicamente válida. Y, finalmente, la teoría de partículas elementales —una continuación de la mecánica cuántica y la teoría de la relatividad, tanto como un intento de ir más allá de ambas teorías físicas— está hoy todavía en proceso de elaboración. Como ambos científicos contemporáneos y Gurdjieff, Brook se convenció de la materialidad de la energía. Describiendo las características del “teatro toscó” Brook señala:

4 *Orghast* es una obra que dirigió Brook en 1971, basada en el mito de Prometeo y hablada en una lengua inventada por el poeta Ted Hughes (n. del ed.).

El teatro sagrado tiene su energía, el tosco tiene otra. La despreocupación y la alegría lo alimentan, pero es esa misma energía la que también produce rebelión y oposición. Se trata de una energía militante: la de la cólera y, a veces, la del odio (Brook 1977, 79).

¿No fue Gurdjieff mismo quien dijo que: “todo en el universo es material, y por esa misma razón la comprensión última es más materialista que el materialismo”? (Gurdjieff 1980, 35). Por supuesto él distinguía “materia”, que es siempre la misma, de *materialidad* que es cambiante. Y los diversos grados de materialidad dependen directamente de las cualidades y de las características de energía manifestada en un punto dado (Ouspensky 1978, 133). Así, los “objetos” serán configuraciones localizadas de energía.

Pero, ¿de dónde viene esta energía? ¿Cuáles son las leyes que gobiernan la transformación de la energía no diferenciada en una forma específica de energía? ¿Es esta energía no diferenciada el sustrato fundamental de todas las formas? ¿En qué medida pueden los actores y los espectadores de una función de teatro llegar a estar implicados e integrados con la lucha formidable de energías que ocurre a cada momento en la naturaleza?

En primer lugar, es importante reconocer que en la investigación teatral de Peter Brook el agrupamiento texto-actor-espectador refleja las características de un sistema natural: cuando ocurre un verdadero evento teatral éste es mayor que la suma de sus partes. Las interacciones texto-actores, texto-espectadores, y actores-espectadores constituyen el elemento nuevo e irreductible.

Al mismo tiempo: texto, actores y espectadores son verdaderos subsistemas, abiertos cada uno al otro. En este sentido se puede hablar de la vida de un texto. Como Brook lo ha dicho muchas veces, una obra no tiene una forma fijada para siempre. Se desarrolla (o implica) por la relación entre actores y espectadores. La muerte de un texto está conectada con un proceso de clausura, por una ausencia de intercambio. En *El espacio vacío*, leemos: “Un doctor puede distinguir inmediatamente entre el rastro de la vida y el inútil saco de huesos que la vida ha dejado. Pero nosotros tenemos menos práctica en la observación de cómo una idea, una actitud o una forma pueden pasar de lo viviente a lo moribundo” (Brook 1977, 13).

Podría uno sugerir que el sistema texto-actor-espectador posee otra de las características importantes de los sistemas naturales, como ser

“módulos de coordinación en la jerarquía de la naturaleza” (Laszlo 1981, 59).⁵ Ciertamente, en ese caso, el espectador sale de un evento teatral enriquecido con nueva información en la esfera de la energía: “Yo también he buscado el movimiento y la energía. La energía corporal, tanto como las emociones, de tal manera que la energía lanzada desde la escena pueda desencadenar dentro del espectador una sensación de vitalidad que no encontraría en su vida diaria” (Brook 1980, 111). Como portador de esta “sensación de vitalidad”, el espectador podría participar en otras aperturas y otros intercambios en su vida.

Pero lo que es esencial está en otra parte: en el reconocimiento, en su propio nivel, de la acción de esas leyes comunes para todos los niveles. Se puede concebir el universo (como en la cosmología de Gurdjieff, o en la teoría científica de los sistemas) como una gran Todo, una extensa matriz cósmica dentro de la cual todo está en movimiento perpetuo, en una reestructuración continua de energías. Tal unidad no es estática, implica la diferenciación y la diversidad en la existencia no de una sustancia, sino de una organización común: las leyes de determinación del Todo. Estas leyes sólo son completamente operacionales cuando los sistemas están mutuamente abiertos el uno al otro, en un intercambio incesante y universal de energía. Es precisamente este intercambio que confirma lo que Gurdjieff llamó “el movimiento armónico general de sistemas”, o “la armonía de mantenimiento recíproco en todas las concentraciones cósmicas” (Gurdjieff, vol. 1, 84, 166, 167, 254). La apertura de un sistema prevé su degradación y, en última instancia, su muerte. La *Inseparabilidad* es la salvaguarda de la vida. Es bien sabido que todos los sistemas físicos cerrados están sujetos al principio de Clausius-Carnot, que implica una degeneración inevitable de la energía, un desorden cada vez mayor. Para que haya orden y estabilidad, debe haber apertura e intercambio. Tal intercambio puede ocurrir entre síntesis en un solo nivel, o entre sistemas que pertenecen a diversos niveles.

Casi todos los ejercicios e improvisaciones de los actores en el Centro de Brook parecen tener como objetivo engendrar apertura e intercambio.⁶ Los testimonios de primera mano para este efecto son nume-

5 Es una introducción excelente a la teoría de los sistemas.

6 Después de su trabajo inicial en Inglaterra con la Royal Shakespeare Company, en 1970 Brook fundó el Centro Internacional para la Investigación Teatral en París (n. del ed.).

rosos: por ejemplo las descripciones sobre los procesos preparatorios para *La conferencia de los pájaros*, *Orghast* y *Carmen* (Smith 1972; Heilpern 1979; Rostain 1985). Brook ha dicho explícitamente que, por medio de estos ejercicios e improvisaciones, los actores intentaban conseguir lo que es esencial: en otras palabras, llegar a ese punto en el cual los impulsos de uno se unen con los impulsos del otro para resonar juntos (Brook 1979, 75). Michel Rostain describe cómo, durante la preparación para *Carmen*, un cantante se ponía de espaldas a otro e intentaba reconstruir, sin verlo, el gesto que hacía el otro cantante. Los actores se sentaban en un círculo procurando transmitir gestos o palabras: y al final la fuerza y la claridad de las imágenes internas les permiten hacerse visibles. Éste es un trabajo de investigación genuino, exacto y riguroso.

En un ejercicio durante la preparación para *Orghast*, cada actor representó la parte de una persona incluyendo, por ejemplo, “la voz del subconsciente” (Smith 1972, 127). En otros, los actores participaron en la recitación de un monólogo de un texto de Shakespeare, haciéndolo como una rutina para tres voces: “repentinamente el actor hacía estallar una barrera y experimentaba cuanta libertad podía haber dentro de la disciplina más estricta” (Brook 1977, 33). Y eso es lo esencial: el descubrimiento de la libertad sometiéndose a las leyes que permiten una apertura hacia lo desconocido “hacia una relación”. “Ser medios para estar en relación...” fue la fórmula inicial del fundador de la semántica general, Alfred Korzybski (Korzybski 1958, 161). Ejercicios e improvisaciones ofrecen la posibilidad de “interrelacionar los niveles más ordinarios y ocultos de la experiencia” (Smith 1972, 255), de descubrir equivalencias potencialmente de gran alcance entre gestos, palabras y sonidos. De esta manera, las palabras, el vehículo usual del significado, pueden ser substituidas por gestos o sonidos. Penetrar en lo desconocido es siempre aterrador. Cada letra es causa de la letra que sigue. En la búsqueda para liberar la palabra —el sonido— pueden pasar horas para liberar diez letras. Según Brook, “*No estamos intentando crear un método; deseamos hacer descubrimientos*” (123).

Los ejercicios y las improvisaciones tienen poco valor particular en sí mismos, pero permiten templar el “instrumento” del teatro que es el ser del actor, y una circulación del “flujo dramático viviente” (Brook 1977, 128) en los actores como grupo. El “milagro” del teatro se produce después, con la presencia activa de los espectadores, cuando una apertura hacia lo “desconocido” puede movilizarse completamente. ¿Pero cuál

es la naturaleza de eso desconocido? ¿Es otro nombre para la unidad de conexiones indefinidas en “sistemas de sistemas”, como diría Stephane Lupasco (ver por ejemplo Lupasco 1982), en una coexistencia paradójica de determinado e indeterminado, de disciplina y de espontaneidad, de homogeneidad y de heterogeneidad? Cómo podemos entender lo mejor posible las palabras de Attar cuando escribió en la “invocación” de *La conferencia de los pájaros*: “Para cada átomo hay una diferente puerta, y para cada átomo hay un camino diferente el cual conduce a ese misterioso Ser de quien hablo... En estos extensos océanos ¿el mundo es un átomo y el átomo es un mundo...?” (Attar 1971).

El pensamiento tradicional ha afirmado siempre que la realidad no está ligada al espacio-tiempo: simplemente *es*. Cuando Gurdjieff habló de los procesos “trogoautoegocráticos” los cuales aseguran la nutrición recíproca de todo lo que existe, los proponía como “nuestro salvador infalible desde la acción, en conformidad con las leyes impías de Heropass...” (Gurdjieff, vol. 2, 14-15). Una vez que uno sabe que para él “Heropass” significa tiempo, se puede entender el sentido de su declaración: la unidad de vínculos indefinidos entre los sistemas evade la acción del tiempo; está fuera del espacio-tiempo. El tiempo —ese fenómeno único e idealmente subjetivo— no existe *per se*. Así, la serie continua del espacio-tiempo, cuando se considera aisladamente, es una suerte de aproximación, un fenómeno subjetivo ligado a un subsistema. Cada subsistema, correspondiendo a cierto grado de materialidad, posee su propio espacio-tiempo.

Finalmente, en ciertas teorías científicas recientes⁷ las descripciones de la realidad física han necesitado la introducción de otras dimensiones que las de espacio-tiempo. El evento físico ocurre en todas las dimensiones al mismo tiempo. Por lo tanto, uno no puede hablar más que de nivel lineal en un tiempo continuo. Hay una ley de la causalidad, pero el evento ocurre de manera repentina. No hay ni un “antes” ni un “después” en el sentido usual de los términos: hay algo como una discontinuidad en la noción del tiempo en sí mismo.

¿Sería posible discutir un evento de teatro sin sumergirse en una experiencia del tiempo? Se puede sostener que la esencia de un evento teatral de Peter Brook está en su espontaneidad, en su naturaleza imprevista (en el sentido de la imposibilidad de la reproducción exacta a volun-

7 Ver, por ejemplo, los artículos en la revista *3ème Millénaire*, No. 1-2, 1982, y No. 7, 1983.

tad). Brook dice: “los momentos especiales no suceden por suerte. Con todo, no pueden ser repetidos. Es por eso que los eventos espontáneos son tan aterradorantes y maravillosos. Ellos sólo pueden ser redescubiertos” (Heilpern 1979, 136). El significado “nunca pertenece al pasado” (Brook 1977, 14-15): aparece en el misterio del momento actual, en el instante de apertura hacia una relación. Este “significado” es infinitamente más rico que aquél al cual el pensamiento racional clásico tiene acceso, basado, como está (quizá sin estar enterado) en la causalidad lineal, en el determinismo mecánico. En los momentos efímeros, los grandes actores tocan esta nueva clase de “significado”. En Paul Scofield, por ejemplo,

... el instrumento y el jugador son uno —un instrumento de carne y sangre que se abre hacia lo desconocido... como si el acto de decir una palabra fuera enviarla a través de vibraciones que resonaban detrás de significados lejanos, más complejos de lo que el pensamiento racional podría encontrar (124).

Hay algo primitivo, directo e inmediato en la idea del “momento presente”: una suerte de libertad absoluta en relación a la representación, una espontaneidad sintiente, vivificante. “La idea del momento presente”, escribe Peirce, “dentro de la cual, si eso existe o no, uno piensa naturalmente en un punto en el tiempo en que ningún pensamiento puede ocurrir, cuando ningún detalle puede ser distinguido, es una idea de *Primeridad*” (Pierce 1978, 23-24). Primeridad es “el modo de ser de todo lo que es tal como *es*, de una manera positiva, sin referencia a cualquier otra cosa” (22).

El milagro del teatro de Peter Brook, me parece, reside precisamente en ese exacto sentido del momento, en la liberación de las energías que circulan en flujo armónico, incorporando al espectador como participante activo en el evento teatral. Paradójicamente, encontramos incorporados todos los puntos de convergencia que han sido discutidos a través de este estudio no tanto en su película *Encuentros con hombres notables*, como en su adaptación de *El jardín de los cerezos*. Esto se debe, quizás, a la diferencia entre el cine y el teatro que Brook ha subrayado:

Hay solamente una diferencia interesante entre el cine y el teatro. El cine proyecta sobre una pantalla imágenes del pasado. Por ser esto lo que hace la mente a través de la vida, el cine parece verdadero. Por supuesto,

no es nada de suerte; es una satisfacción y una extensión agradable de lo irreal de la percepción ordinaria. El teatro, por otra parte, se afirma siempre en el presente. Esto es lo que puede hacerlo más verdadero que la corriente normal del sentido. Esto es también lo que puede hacerlo perturbador (Brook 1977, 111).

Textos de Chejov, “el dramaturgo del movimiento de la vida” (109) o de Shakespeare, permiten que cada dimensión del teatro de Brook sea revelada. En *El jardín de los cerezos* hay momentos específicos, cuando las palabras y los gestos al parecer banales se abren repentinamente a otra realidad, que uno siente de alguna manera como lo único que cuenta. Un flujo de una nueva calidad de energía comienza a circular y conduce al espectador a nuevas alturas, en una confrontación repentina con él/ella. Las marcas grabadas en nuestra memoria duran, de esta manera, un periodo muy largo: aunque el teatro es “un arte auto-destructivo” (18), no obstante es capaz de lograr cierta permanencia.

La estructura ternaria del espacio en el teatro de Brook

Otro punto importante de encuentro entre el trabajo teatral de Peter Brook, el pensamiento tradicional y la teoría cuántica, está en su reconocimiento compartido de la contradicción como el motor de cada proceso sobre la realidad. El papel de la contradicción es evidente en los cambios de Brook a través de su carrera: de Shakespeare, a la comedia comercial; de la televisión al cine y a la ópera: “Yo realmente he pasado toda mi vida laboral en busca de los contrarios”, afirmó Brook en una entrevista con *The Times*, “es un principio dialéctico de encontrar la realidad a través de los opuestos”.⁸ Él acentúa el papel de la contradicción como un medio de despertar la comprensión, tomando el drama isabelino como ejemplo: “El drama isabelino era exposición, era confrontación, era contradicción y condujo al análisis, implicación, reconocimiento y a un eventual despertar para entender que la contradicción no es destructiva, sino una fuerza que equilibra” (1977, 40). Juega un papel en la génesis de todos los procesos. La ausencia de la contradicción conduciría a la homogeneización general, a una disminución de la energía y a la muerte

8 Peter Brook, entrevistado por Ronald Hayman, el 29 de agosto de 1970, en *The Times*.

eventual. “Lo que contiene contradicción... contiene el mundo”, postula Lupasco, cuyas conclusiones se basan en la física cuántica (Lupasco 1982, 138). Brook precisa el papel constructivo de la negación en el teatro de Beckett: “Beckett no dice “no” con satisfacción: forja su “no” escéptico fuera de un deseo para el “sí”, y así su desesperación es la negativa desde la cual el contorno de su contrario se puede dibujar” (Brook 1977, 65).

La contradicción desempeña también un papel central en los trabajos de Shakespeare quien pasa “a través de muchos estados de conciencia: lo qué le permitió técnicamente hacerlo así pues, la esencia, de hecho, de su estilo, es una aspereza de la textura y una mezcla consciente de los contrarios...” (98). Shakespeare sigue siendo el gran ideal, la cumbre, un punto indeleble de la referencia para una evolución posible del teatro:

Es a través de esta oposición irreconciliable entre “tosco y sagrado”, a través de un grito atonal de formas absolutamente antitéticas que alcanzamos las perturbadoras e inolvidables impresiones de sus obras. Es porque las contradicciones son tan fuertes que se calcinan en nosotros tan profundamente (96).

Brook ve al *Rey Lear* (1962) como “poema extenso, complejo, coherente” que alcanza dimensiones cósmicas en su revelación del “poder y el vacío de la nada —los aspectos positivos y negativos latentes en el cero” (105).

La contradicción es *sine qua non* indispensable de una representación teatral exitosa. Zeami (1363-1444), uno de los primeros grandes maestros del Nô —su tratado se conoce como *La tradición secreta del Nô*— observó hace cinco siglos:

Debes saber que en todas las cosas hay un punto crítico de equilibrio armónico entre el yin y el yang donde está situada la perfección... si uno debiera interpretar el yang a la manera del yang, o el yin a la manera del yin, no podría haber equilibrio de la armonización, y la perfección sería imposible. ¿Sin la perfección, cómo podría uno ser interesante? (Zeami 1960, 77).

Para ciertos pensadores tradicionales como Zeami, Jakob Böhm o Gurdjieff, así como para ciertos filósofos cuyos pensamientos se basan en conocimientos científicos, como Pierce y Lupasco, la contradicción es simplemente la correlación dinámica de tres fuerzas indepen-

dientes, presentes simultáneamente en cada proceso de realidad: una fuerza afirmativa, una fuerza negativa y una fuerza conciliatoria. Por lo tanto la realidad tiene una estructura dinámica ternaria, una estructura dialéctica.

Por ejemplo, Zeami elaboró una ley llamada el *jo-ha-kyu*, al cual Brook se refiere a menudo. “*Jo*” significa comenzar o “apertura”: “*ha*” significa “medio” o desarrollo (así como ruptura, “echado fuera”): “*kyu*” significa el extremo o final (así como velocidad, clímax, paroxismo). Según Zeami no es solamente la representación teatral que puede encajar en *jo*, *ha* y *kyu*, sino también cada frase vocal o instrumental, cada movimiento, cada paso, cada palabra (ver Heilpern 1979, 120-121).

Los comentarios de Zeami siguen siendo vitalmente relevantes hoy día. Se puede imaginar fácilmente, por ejemplo, el aburrimiento provocado por la representación de una obra trágica que comienza en paroxismo culminante y luego se desarrolla a través de exposiciones interminables de las causas del drama. Al mismo tiempo sería posible emprender un análisis detallado de la atmósfera única creada en las obras realizadas por Peter Brook en conformidad con la ley del *jo-ha-kyu*; en la progresión estructural de estas obras, así como en la interpretación de los actores. Pero el aspecto más personal del trabajo teatral de Brook parece descansar en su elaboración y presentación de una nueva estructuración ternaria.

El espacio teatral de Brook se podría representar por un triángulo, con la línea de base para la conciencia del espectador, y los dos otros lados para la vida interna de los actores y sus relaciones con sus asociados. Esta configuración ternaria está constantemente presente en la práctica y escrituras de Brook. En la vida diaria nuestros contactos se limitan a menudo a una confrontación entre nuestra vida interna y nuestras relaciones con nuestros asociados: se mutila el triángulo porque su base está ausente. En el teatro los actores están obligados a enfrentar “su responsabilidad última y absoluta, la relación con una audiencia, que es la que, en efecto, da al teatro su significado fundamental” (Brook 1980, 115-116). Volveremos al papel central de los espectadores en el espacio teatral de Brook en la sección siguiente.

Otra estructura ternaria activa en el espacio del teatro puede ser localizada si se acepta la noción de los “centros” propuesta por Gurdjieff. Él creyó que lo que distingue a la humanidad de otras entidades orgánicas en la naturaleza es el hecho de ser “tricéntricas” o “tricerebrales”; un Ser

con tres centros o cerebros. De hecho un ser humano se podría representar por un triángulo: la base representando el centro emocional (lugar geométrico de la reconciliación), los otros dos lados el centro intelectual (lugar geométrico de la afirmación) y el centro instintivo motor (lugar geométrico de la negación). La armonía proviene de un estado del equilibrio entre estos tres centros.

Está muy claro que las condiciones de la vida moderna favorecen solamente el funcionamiento del centro intelectual, particularmente la parte automatizada de ese centro, que uno podría llamar actividad “cerebral”. Este elemento ideacional, que es por supuesto un poderoso medio en la adaptación del hombre a su ambiente, ha cambiado de “medio” a “fin”, adoptando el papel de tirano omnipotente. Por lo tanto el triángulo que representa a la humanidad amenaza con romperse a causa del alargamiento desproporcionado de uno de sus lados. El espacio teatral, a su vez, no puede dejar de sentir las consecuencias de este proceso.

John Heilpern —quien describió la expedición de los actores del Centro Internacional para la Investigación Teatral a África— recuerda su asombro cuando escuchó a Brook hablar del papel de la actividad cerebral: “señaló el desequilibrio dentro de nosotros donde el becerro de oro del intelecto es adorado a costa de las sensaciones y de las experiencias verdaderas. Como Jung, él cree que lo intelectual —el intelecto solamente— nos protege contra los sentimientos verdaderos, sofoca y camufla el espíritu en una colección ciega de hechos y de conceptos. Con todo, cuando Brook me habló de eso, me di cuenta forzosamente de que él era una figura intelectual suprema para poder expresarse de esa manera” (Heilpern 1979, 69). Por ser alguien que había calificado al hombre del siglo veinte como “constipado emocionalmente” (Smith 1972, 250), Brook no vierte ninguna lágrima por el *teatro mortal*, al cual considera la expresión perfecta del elemento cerebral en su tentativa de apropiarse de sensaciones y de experiencias verdaderas:

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 las obras clásicas porque nada les ha impedido probar y confirmar sus queridas teorías mientras recita sus versos favoritos en voz baja. En el fondo desea sinceramente un teatro que sea más noble que la vida, y confunde una especie de satisfacción intelectual con la verdadera

experiencia que anhela (Brook 1977, 12-13).

La armonía entre los centros facilita el desarrollo de una nueva calidad de percepción, una percepción directa e inmediata que no pasa a través del filtro deformado de la actividad cerebral. Así, una nueva inteligencia puede emerger: junto con la emoción, aparece siempre una inteligencia especial que no está ahí desde el principio, sino que tiene que ser desarrollada como un instrumento selecto (132).

Muchos de los ejercicios elaborados por Peter Brook tienen como meta precisa el desarrollo de ese estado de unidad entre pensamiento, cuerpo y sensaciones, liberando al actor de un acercamiento sobreracional. De esta manera, el actor puede integrarse orgánicamente y actuar como un ser unificado y no fragmentado. A través de dicho trabajo de investigación se descubre gradualmente que un aspecto importante del funcionamiento de los centros —la gran diferencia— es su “velocidad”. Según Gurdjieff (Ouspensky 1978, 275-277), el centro intelectual es de los más lentos, mientras que el centro emocional es el más rápido —sus impresiones nos aparecen inmediatamente.

Está muy claro de qué manera las demandas de un ejercicio pueden permitir el descubrimiento de la regla común movilizandando la intervención de los centros más rápidos. Durante los ensayos de *Carmen*,⁹ se les pidió a los actores caminar mientras emitían un sonido, después tenían que pasar de *piano* a *fortissimo* sin alterar la dinámica y el paso de la caminata.¹⁰ La dificultad de este ejercicio reveló la disonancia entre los centros, un bloqueo de los centros más rápidos por el intelectual. Esto se contrastó con otro ejercicio donde los actores requerían marcar ritmos en tiempo de cuatro/cuartos con sus pies, mientras que sus manos llevaban el tiempo de tres/tercios. Ciertos ejercicios permiten que, en un momento dado, sea tomada una especie de fotografía del funcionamiento de los centros. Fijado en cierta actitud, el actor puede descubrir el trabajo contradictorio de los diversos centros y, de tal modo, encontrar en el experimento el camino hacia un funcionamiento más integrado y armónico.

Es posible establecer puntos que revelen la correspondencia entre los dos triángulos —el del espacio teatral de Brook y el de los centros de

9 Estrenada bajo el título de *La Tragédie de Carmen* en 1981 (n. del ed.).

10 Para una descripción más completa de tales ejercicios, ver Rostain (1985) del diario de los ensayos de *La Tragédie de Carmen*.

Gurdjieff. En particular, este “isomorfismo” entre los dos triángulos podría iluminarnos, tanto como el rol de los espectadores, en su capacidad como catalizador del centro emocional de las impresiones. Pero eso nos alejaría de las preocupaciones que aquí tenemos, y ningún análisis teórico podría sustituir la riqueza de una experiencia de inmersión de primera mano en el espacio del teatro de Brook.

La ilustración más espectacular del papel crucial, primario, de la experiencia en el trabajo de Brook se encuentra en la preparación de *La conferencia de los pájaros* (1979). En vez de sumergir a sus actores en un estudio del poema de Attar, o de involucrarlos en un análisis erudito de los textos Sufis, Brook los condujo a una expedición extraordinaria a África. Enfrentados con las dificultades inherentes de una travesía en el desierto del Sahara, obligados a improvisar delante de los habitantes de aldeas africanas, los actores fueron inexorablemente hacia el encuentro consigo mismos: “cada cosa que hicimos en ese viaje era un ejercicio... para aumentar la percepción en cada nivel concebible. Se puede llamar a cada representación “el gran ejercicio”. Pero todo alimentaba el trabajo, y todo lo circundante era parte de una prueba más grande de conocimiento. Llamé a esto “el super-gran ejercicio”” (Heilpern 1979, 50). La autoconfrontación, después de un proceso largo y arduo de auto-iniciación es la verdadera clave del poema de Attar. Esta clase de acercamiento experimental, orgánico, a un texto tiene un valor infinitamente mayor que el estudio teórico, metódico o sistemático. Su valor llega a ser evidente en la estimulación de una cualidad muy particular, esto constituye la característica más tangible del trabajo de Brook.

Sus comentarios sobre *Orghast* son tan significativos y válidos para *La conferencia de los pájaros* como, de hecho, para todas las otras representaciones: “el resultado por el cual estamos trabajando no es una forma, no es una imagen, sino un conjunto de condiciones en las cuales cierta calidad de la representación puede emerger” (Smith 1972, 108). Esta calidad está conectada directamente con la libre circulación de energías, a través de un trabajo exacto y detallado (se le podría incluso llamar “científico”) sobre la *percepción*. La disciplina se asocia inextricablemente con la espontaneidad, la precisión con la libertad.

Teatro, determinismo y espontaneidad

¿Cómo hacen la disciplina y la espontaneidad para coexistir y para inte-

ractuar? ¿De dónde puede aparecer la espontaneidad? ¿Cómo se puede distinguir la genuina espontaneidad de una respuesta automática simple, asociada a un conjunto (si bien inconsciente) de clichés preexistentes? En otras palabras ¿cómo se puede distinguir entre una asociación —quizá inesperada, pero no obstante mecánica— con su fuente en la que ya ha sido vista, y la emergencia de algo realmente nuevo?

La espontaneidad introduce un elemento indeterminado en un proceso evolutivo. La celebrada “relación de incertidumbre” o “principio de incertidumbre” de Heisenberg, indica que la espontaneidad es efectivamente activa en la naturaleza. Este principio nos dice que el producto de un aumento en cantidad de un *momentum* de evento cuántico con su extensión espacial, o el producto de un aumento en energía con su extensión temporal debe ser superior a cierta representación constante del *cuantum* elemental de acción.

Entonces, al ser cuestionados, por ejemplo, sobre una localización espacial exacta del evento cuántico, el resultado sería un aumento infinito en el nivel de la incertidumbre del *momentum*: justo como si uno fuera cuestionado sobre la localización temporal exacta, establecida claramente, el resultado sería un aumento infinito en el nivel de la energía. No hay necesidad de un alto grado de sofisticación en matemáticas o física para comprender que este *momentum* significa la imposibilidad de una localización exacta en espacio-tiempo de cualquier evento cuántico. El concepto de *identidad* en una partícula clásica (identidad definida en relación a la partícula misma, como un parte separada del todo) es, por lo tanto, necesariamente destruido.

El evento cuántico no se compone de onda o partícula, es simultáneamente onda y partícula. La imposibilidad de localización exacta de un evento cuántico en espacio-tiempo se puede entender como consecuencia de la inseparabilidad de los eventos. Su “aleatoriedad” o carácter probabilístico no refleja la oportunidad de la acción. El *quantum* aleatorio es constructivo, tiene una dirección; la misma de la autoorganización de los sistemas naturales. Al mismo tiempo, el observador deja de ser un observador y se convierte, como lo ha dicho Wheeler, en “un participante”. La teoría del *quantum* tiene su lugar en el “Valle del asombro” (uno de los siete valles en *La conferencia de los pájaros*) donde la contradicción y el indeterminismo están en espera del viajero.

Se podría postular la existencia de un *principio general de incertidumbre* activo en cualquier proceso en realidad y también, nece-

sariamente, activo en el espacio teatral, sobretudo en la relación entre espectadores y representación. En la “fórmula” que Brook sugiere para el teatro (Teatro = Era: Ensayo, representación, asistencia), la presencia —asistencia— de espectadores desempeña un papel esencial: “La única cosa que todas las formas de teatro tienen en común es la necesidad de un público. Esto es más que una expresión: en el teatro el público completa los pasos de la creación” (Brook 1977, 154).

El público es parte de una unidad mucho mayor, conforme al principio de incertidumbre: “es difícil entender la función verdadera del espectador, ahí y no ahí, ignorado pero necesario. El trabajo del actor nunca es para un público; siempre es para sí mismo” (142). Los espectadores inducen a los actores a abrirse, en su deseo de “verse más claramente a sí mismos” (57) y así, la representación comienza a actuar más completamente en los espectadores. Abriéndose a sí mismos, los espectadores comienzan alternadamente a influenciar a los actores, si la calidad de su percepción permite la interacción.

Esto explica por qué la visión global de un director puede ser disuelta por la presencia de un público que muestra la no conformidad de esta visión con la estructura del evento teatral. El evento teatral es indeterminado, instantáneo, imprevisible, incluso si requiere la existencia de un conjunto de condiciones claramente determinadas. El rol del director consiste en trabajar con gran apertura y preparar minuciosamente a los actores, permitiendo así la aparición del evento teatral. Todas las tentativas de anticipar o de predeterminar el evento teatral están condenadas a fracasar: el director o la directora no pueden sustituir a los espectadores.

El triángulo que abarca “la vida interna de los actores —sus relaciones con sus asociados— la conciencia del público”, solamente se engendra en el momento real de la representación. La entidad colectiva que es el público hace indispensable el elemento conciliatorio del nacimiento del evento teatral: “la verdadera actividad del público puede ser invisible, pero también indivisible” (152).

No obstante invisible, esta participación activa de los espectadores no es menos material y potente: “cuando la producción del *Rey Lear* de la Royal Shakespeare Company viajó a través de Europa, la obra mejoraba a cada función... La calidad de la atención del público, expresada en silencio y concentración, generó un sentimiento que influyó en los actores, como si una luz brillante iluminara su trabajo” (144). Así, resulta evidente por qué el trabajo de investigación de Brook tiende hacia “un teatro necesario en el

cual solamente hay una diferencia práctica, no fundamental, entre actores y espectadores” (25). El espacio en el cual la interacción entre los espectadores y los actores ocurre es infinitamente más sutil que el de ideas, conceptos, prejuicios o precondiciones. La calidad de atención de espectadores y actores permite al evento ocurrir como manifestación completa de la espontaneidad. Esta interacción puede superar idealmente barreras lingüísticas y culturales. Los actores del Centro Internacional para la Investigación Teatral pueden comunicarse del mismo modo con los aldeanos africanos, que con los aborígenes australianos o los habitantes de Brooklyn; el teatro no es acerca de una historia. La historia no es necesaria. Los eventos hacen al conjunto (150).

Muchas de las confusiones referentes al problema de la espontaneidad parecen tener su fuente en un concepto lineal, mono-dimensional del evento teatral. Se puede creer fácilmente en la existencia de leyes tales como el *jo-ha-kyu* de Zeami, pero eso es insuficiente en la comprensión de cómo un evento teatral puede ocurrir a través de la transición entre los diversos elementos del *jo-ha-kyu*. Si uno se limita a una mirada categóricamente horizontal de la acción del *jo-ha-kyu* (*jo*, el principio: *ha*, el desarrollo: *kyu*, la conclusión), es imposible entender cómo se puede llegar, por ejemplo, a la última sutileza de la parte *ha* de *ha*, o a un pico paroxístico en la parte *kyu* de *kyu*. ¿Qué puede producir los necesarios choques dinámicos para que el movimiento no se detenga y no se bloquee? ¿Cómo puede, la necesaria continuidad de una representación teatral, estar reconciliada con la discontinuidad inherente a sus diversos componentes? ¿Cómo se pueden armonizar la progresión de la obra, el trabajo de los actores y la libre percepción de los espectadores? En otras palabras, el movimiento horizontal es menos significativo por sí mismo. Permanece en el mismo nivel por siempre, sin ninguna información agregada. Este movimiento sólo adquiere significación si se combina con una dinámica *evolutiva*. Es como si cada fenómeno en realidad estuviera sujeto, en cada momento, a dos movimientos contradictorios, en dos direcciones de oposición: uno que asciende, el otro que descende. Como si hubiera dos ríos paralelos, fluyendo con fuerza considerable en dos direcciones opuestas: listos para pasar de un río al otro, una intervención externa —un choque— es absolutamente esencial. Aquí es donde se revela la riqueza completa de significación de la noción de “discontinuidad”.

Pero para que este choque sea eficaz debe existir cierta concordancia o traslape entre el choque (que en sí mismo está conforme a la ley del

jo-ha-kyu) y el sistema sobre el cual está actuando. Por lo tanto, es claro por qué cada elemento del *jo-ha-kyu* se debe componer alternadamente de los otros tres elementos —es decir por qué tiene que haber una secuencia *jo-ha-kyu* dentro del *jo*, de *ha* y de *kyu*. Estos diversos componentes permiten que ocurra la interacción entre los diversos sistemas.

Por lo tanto, para que un movimiento armónico aparezca, debe estar presente una nueva dimensión: el *jo-ha-kyu* no es solamente activo horizontalmente, sino también verticalmente. Si cada elemento (*jo*, *ha* y *kyu*) se compone alternadamente de los otros tres elementos tenemos, por lo tanto, nueve elementos, dos de los cuales representan una clase de intervalo. Uno de éstos se llena por el choque que permite acontecer a la transición horizontal, el otro por el choque que permite acontecer a la transición vertical. De esta manera se concluye que la visión de la acción del *jo-ha-kyu* de Zeami está muy cerca de la exacta formulación matemática que Gurdjieff elaboró para su ley del siete o la ley de las octavas.¹¹

Cuando uno considera esta visión de dos dimensiones de la acción del *jo-ha-kyu*, la insistencia de Peter Brook respecto al papel central de la audiencia en un evento teatral se hace más clara. Los espectadores pueden seguir las sugerencias propuestas para ellos por la obra, los actores y el director. El primer intervalo —entre el *jo* y el *ha*— se puede atravesar por medio de un intercambio más o menos automático, la obra puede continuar su movimiento horizontal. Pero la audiencia también tiene su propia presencia irreducible: su cultura, su sensibilidad, su experiencia de vida, su calidad de atención, la intensidad de su percepción. Una resonancia entre el trabajo de los actores y la vida interna de la audiencia puede ocurrir.

Por lo tanto el evento teatral puede aparecer completamente espontáneo, por medio del intercambio vertical —que implica un cierto grado de voluntad y de conocimiento— conduciendo de tal modo hacia algo verdaderamente nuevo, no pre-existente en la representación teatral. El asenso de la acción del *jo-ha-kyu* hacia el clímax de la obra —el *kyu* del *kyu*— puede, por lo tanto, ocurrir. El segundo intervalo se completa por un verdadero choque, permitiendo la coexistencia paradójica de la continuidad y de la discontinuidad.

11 Según Gurdjieff, el número de las leyes fundamentales que regulan cada proceso en el mundo y en la humanidad es muy estricto. En su cosmología las leyes fundamentales son las leyes del tres y la del siete, descrito en detalle exhaustivo en *Fragments* (Ouspensky 1978).

Hemos descrito qué se podría considerar como un primer nivel de la percepción en un evento teatral. Este análisis podría ser afinado más a fondo considerando los tres componentes estructurales (nunca concluyentes) del *jo-ha-kyu*. Diversos niveles de percepción, estructurados jerárquicamente en una escala cualitativa se podrían descubrir de esta manera. Hay grados de espontaneidad, así como hay grados de percepción. La calidad de una representación teatral está determinada por la presencia eficaz de estos grados.

También hemos referido a una dimensión vertical en la acción del *jo-ha-kyu*. Esta dimensión se asocia a dos impulsos posibles: uno que asciende (evolución), y otro que desciende (involución entrópica). La curva ascendente corresponde a una densificación de la energía, reflejando la tendencia hacia la unidad en la diversidad y un aumento del conocimiento. Es en este sentido que hemos descrito la acción del *jo-ha-kyu* hasta este punto.

Pero se puede concebir el *jo-ha-kyu al revés*, tal como aparece, por ejemplo, en el tema de la película de Peter Brook *El señor de las moscas* (1963), en la que uno atestigua la degradación progresiva de un paraíso hacia un infierno. Un espacio ideal, inocente no existe en ninguna parte. Abandonados a ellos mismos, sin la intervención de la conciencia y del conocimiento, las “leyes de la creación” conducen inexorablemente a los individuos hacia la fragmentación mecánica y, en última instancia, a la violencia y a la destrucción. De esta manera la espontaneidad se transforma en mecanicidad.

Se debe observar que la espontaneidad y la sinceridad están ligadas muy de cerca. La connotación moral de sinceridad significa generalmente su reducción a un funcionamiento automático, basado en un sistema de ideas y de creencias implantadas en la psique colectiva de una manera accidental a través del tiempo. En este sentido la sinceridad está cerca de la mentira, en lo referente a sí mismo. Librándose del lastre de aquello que no pertenece a nosotros podemos ser eventualmente sinceros: reconociendo leyes, observándose a uno mismo, abriéndose uno mismo a las relaciones con otras personas. Tal proceso exige trabajo, un grado significativo de esfuerzo: la sinceridad se debe aprender (Ouspensky 1978, 216). Con respecto a nuestra concepción general, esta clase de sinceridad se asemeja a la falta de sinceridad con sus insinuaciones morales, la palabra causa gran confusión. De cierto modo, la característica de mayor alcance de los actores de Brecht era su falta de sinceridad. Es solamente a través del distanciamiento que un actor verá sus propios clichés (Brook 1977,

130). El actor habita un espacio doble de falsa y verdadera sinceridad, el movimiento más provechoso es una oscilación entre las dos: “el actor es llamado para estar implicado totalmente mientras está distanciado, separado sin separación. Debe ser sincero y debe ser insincero: debe practicar cómo ser insincero con sinceridad y cómo mentir verazmente. Esto es casi imposible, pero es esencial” (131).

El predicamento del actor es evocador de la perplejidad de Arjuna cuando se enfrenta con el consejo que Krishna le da, en el *Bhagavad Gita*, para reconciliar la acción y no acción: paradójicamente, la acción emprendida con la comprensión llega a ser entrelazada con la inacción. En cada momento el actor es confrontado con una opción entre actuar y no actuar, entre una acción visible para los espectadores y una acción invisible, ligada a su vida interna. Zeami figuró nuestra atención por la importancia de intervalos de no interpretación o de “no acción”, separando gestos, acciones o movimientos:

Una concentración espiritual permitirá que usted permanezca en guardia, conservando toda su atención, en ese momento, cuando usted pare de bailar o cantar, o en cualquier otra circunstancia durante un intervalo en el texto o en el arte mímico. La emoción creada por esta concentración espiritual interna —que se manifiesta externamente— produce interés y disfrute. Es con relación al grado de no-conciencia y de desprendimiento con una actitud mental en la cual la realidad espiritual se oculta incluso de uno mismo, que uno debe forjar el acoplamiento entre lo que precede y lo que sigue a los intervalos de no acción. Esto es lo que constituye la fuerza interna que puede servir para juntar los diez mil medios de expresión en la unidad del espíritu (Zeami 1960, 131).¹²

Es sólo por el dominio de las actitudes y las asociaciones producidas de esta manera que el actor puede verdaderamente “actuar la parte” poniéndose en otro lugar. En cada momento, escribió Gurdjieff, las asociaciones cambian automáticamente, una evoca a otra, etcétera. Si estoy en el proceso de actuar una parte, debo estar en control todo el tiempo. Es imposible comenzar otra vez con el impulso dado (Gurdjieff 1980, 230).

12 Nota del traductor: Quizás la más útil de las traducciones inglesas disponibles sobre este tema es: *Los tratados principales de Zeami*, traducidos por J. Thomas Rimer y Yamazaki Masakazu, Nueva Jersey, Prensa de la Universidad de Princeton, 1984.

En cierto sentido un hombre libre es uno que puede verdaderamente “actuar la parte”.

A la luz de todo lo que se ha dicho hasta ahora en este ensayo, ¿no sería posible indicar ahora que hay una relación muy fuerte entre el trabajo teatral y el espiritual? Si bien uno convenga o no, se debe hacer una distinción clara e importante entre la investigación del teatro y la investigación tradicional para evitar una cadena infinita de confusiones perjudiciales que, en cualquier caso, han atenuado ya ciertos esfuerzos en el teatro moderno. La investigación tradicional trata al hombre en su totalidad, poniendo en juego una amplia gama de aspectos, infinitamente más rica que la de la investigación teatral: después de todo, el último extremo es estético. La investigación tradicional se liga de cerca a una enseñanza oral, intraducible en lengua ordinaria. ¿No es significativo que los escritos no tradicionales nunca describan los procesos de autoiniciación? En su “Tercera serie” enfrentado con la imposibilidad de su tarea, Gurdjieff prefirió destruir su manuscrito —que fue publicado fortuitamente como *La vida es real sólo entonces, cuando “yo soy”*, y es solamente una colección de fragmentos de ese manuscrito. En varias ocasiones San Juan de la Cruz anunció un tratado sobre la “unión mística”, pero no se ha encontrado ningún rastro de tal documento. Finalmente, Attar dedicó la mayor parte de su poema *La conferencia de los pájaros* a la historia de las discusiones entre los pájaros y una descripción de la preparación para su viaje: el viaje en sí mismo y el encuentro con el Simorgh toman solamente algunas líneas.

La investigación teatral tiene claramente otro propósito en mente: el arte y el teatro. Peter Brook mismo ha acentuado fuertemente la necesidad de tal distinción: “el trabajo del teatro no es un sustituto para una búsqueda espiritual” (Smith 1972, 251). En sí misma la experiencia teatral es insuficiente para transformar la vida de un actor. Sin embargo, como un sabio, por ejemplo, o cualquier ser humano, el actor puede experimentar lo efímero que podría ser “el nivel más alto de la evolución”. El teatro es una imitación de la vida, pero una imitación basada sobre la concentración de las energías desplegadas en la creación de un evento teatral. Uno se puede dar cuenta, en un nivel experimental, de la riqueza completa del momento presente. Si el teatro no es verdaderamente el encuentro decisivo consigo mismo y con los otros permite, al menos, que ocurra cierto grado de exploración.

Esta ambigüedad fundamental se repite en el acercamiento de Grotowski, por lo menos tal como es descrita por Brook: “el teatro, cree

Grotowski, no puede ser un fin en sí mismo: como bailar o hacer música en ciertas órdenes derviches, el teatro es un vehículo, un medio para el auto-estudio, la auto-exploración...” (Brook 1977, 66). Según el concepto de Brook, el teatro no puede pretender la unidad, en términos de sus fines. Por supuesto, se puede llegar a ciertos momentos privilegiados; “en ciertos momentos, este mundo hecho añicos aparece unido y, por cierto tiempo, puede volver a descubrir la maravilla de la vida orgánica. La maravilla de ser uno” (Smith 1972, 52). Pero el trabajo teatral es efímero, sujeto a las influencias (evolutivas e involutivas) del ambiente. Esta impermanencia evita que se llegue a los puntos “de concentración dinámica”. En respuesta a una pregunta sobre *Orghast*, Brook contestó que el trabajo teatral es:

auto destructivo dentro de olas (...) Tú pasas a través de líneas y de puntos. La línea que va a través de *Orghast* debe llegar a un punto, y el punto debe ser un trabajo (...) Obviamente hay una cristalización necesaria del trabajo en una forma concentrada. Siempre se trata de llegar a estos puntos de concentración (264).

La posibilidad de un lenguaje universal

Cuando A.C.H. Smith le preguntó sobre la posibilidad de un “lenguaje universal”, Peter Brook eludió la pregunta por carecer de sentido (255-256). Su respuesta refleja el temor por la opresión de una pregunta vital bajo consideraciones teóricas sin fin, por abstracciones deformadas y mutiladas. ¿Cuántos prejuicios y clichés son liberados automáticamente simplemente por pronunciar las dos palabras “lenguaje universal”? Pero todo el trabajo de Brook da testimonio de su búsqueda por un nuevo lenguaje que se esfuerza por unir sonido, gesto y palabra y, de esta manera, liberar los significados que no se podrían expresar de ninguna otra manera. Pero, sobre todo, su investigación es experimental: algo viviente emerge en el espacio del teatro, e importa poco el nombre que se le pueda dar a esto. ¿Qué sucede? pregunta Brook, ¿cuando el gesto y el sonido giran dentro de la palabra? ¿Cuál es el lugar exacto de la palabra en la expresión teatral? ¿Como vibración? ¿Concepto? ¿Música? ¿Es cualquier evidencia enterrada en la estructura de ciertas lenguas antiguas? (42).

El hecho de que, por sí mismas, las palabras no puedan proporcionar un acceso total a la realidad es bien conocido desde hace mucho tiempo. En el análisis final, cualquier definición de palabras por palabras se basa en términos indefinidos. ¿Dónde comienza el determinismo lin-

güístico y dónde termina? ¿Puede ser caracterizado por un sólo valor, por un número finito de valores o por un número infinito? Y si, según la frase famosa de Korzybski, “el mapa no es el territorio” (Korzybski 1958, 58), tiene, sin embargo, la ventaja considerable de una estructura similar a la del territorio. ¿Cómo puede esta semejanza llegar a ser operativa? La palabra es una pequeña porción visible de una gigantesca formación no visible, escribe Brook (Brook 1977, 15). Comenzando con esta “pequeña porción visible”, ¿cómo puede uno acceder a la formación gigantesca del universo en su totalidad? Un evento de teatro, como se ha sugerido ya, determina el aspecto de una escala estructurada en diversos niveles de percepción. ¿Cómo puede una sola palabra encapsular la suma de estos niveles?

La relativización de la percepción nos ha permitido especificar el lugar de un fenómeno en la realidad y cómo éste se liga al resto. Una palabra, un gesto, una acción están todas ligadas a cierto nivel de percepción, pero, en el verdadero evento teatral también se ligan a otros niveles presentes en el evento. La relatividad permite que descubramos la *invariancia* encubierta detrás de la multiplicidad de formas, de fenómenos en diversos sistemas de referencia. Esta visión de las cosas está cerca de lo que implica el “principio de relatividad” formulado por Gurdjieff (Ouspensky 1978, 111).

La relatividad condiciona la visión: sin relatividad no puede haber visión. El dramaturgo que toma su propia realidad por la realidad en su totalidad presenta la imagen de un mundo disecado y muerto, a pesar de cualquier originalidad que pudiera haber mostrado. “Desafortunadamente el dramaturgo raramente busca relacionar estos detalles con cualquier estructura más grande; es como si aceptara indiscutiblemente su intuición como completa, su realidad como toda la realidad” (Brook 1977, 40). La muerte en sí misma puede ser relativizada en una aceptación de la contradicción. Brook cita el ejemplo de Chejov: “en el trabajo de Chejov, la muerte es omnipresente... Pero él aprendió cómo balancear la compasión con la distancia... Este conocimiento de la muerte, y de los momentos preciosos que podrían ser vividos, dotan su trabajo con un sentido de relatividad: es decir, un punto de vista en el cual lo trágico es siempre un poco absurdo” (Brook 1977, 110).¹³ “No identifica-

13 En el programa para *La Cerisaie*.

ción” es otra manera de entender la visión.

El trabajo teatral puede ser la búsqueda constante para una percepción simultánea de actores y espectadores, de cada nivel presente en un evento. Brook describe su propia investigación en esta formulación concisa:

la simple relación del movimiento y del sonido que pasa directamente, y el elemento singular que tiene la ambigüedad y la densidad que permite ser leído de forma simultánea en una multiplicidad de niveles; éstos son los dos puntos sobre los que gira mi investigación (Smith 1972, 248).

El principio de la relatividad clarifica lo que podría ser un eventual “lenguaje universal”. Para Gurdjieff, esta nueva y exacta lengua matemática debería estar centrada alrededor de la idea de evolución:

La característica fundamental de esta nueva lengua es que todas las ideas están concentradas alrededor de una sola idea: es decir, todas se consideran, en términos de sus relaciones mutuas, desde el punto de vista de una sola idea. Y esta idea es la de evolución. No en el sentido de una evolución mecánica, naturalmente, porque no existe eso, sino en el sentido de una evolución consciente y voluntaria. Esta es la única clase posible... El lenguaje que permite la comprensión se basa en el conocimiento de su lugar en la escala evolutiva (Ouspensky 1978, 112).

Lo sagrado mismo se podría entender como cualquier cosa que se liga a un proceso evolutivo.

Este nuevo lenguaje implica la participación del cuerpo y las emociones. Los seres humanos en su totalidad, como imagen de la realidad, podían por lo tanto forjar un nuevo lenguaje. Vivimos no solamente en el mundo de la acción y de la reacción, sino también en el de la espontaneidad y del pensamiento autoconciente.

El lenguaje simbólico tradicional prefigura este nuevo lenguaje. Al hablar de diversos sistemas que contienen la idea de la unidad, Gurdjieff dijo:

Un símbolo no se puede tomar nunca en sentido definitivo y exclusivo. En cuanto expresa las leyes de la unidad en diversidad indefinida un símbolo posee, en sí mismo, un número infinito de aspectos, los cua-

les pueden ser considerados, y exige de cualquiera la capacidad de verlo desde diversos puntos de vista. Los símbolos que son transpuestos a las palabras de la lengua ordinaria se endurecen, llegan a ser menos claros: pueden convertirse fácilmente en sus propios contrarios, encarcelando el significado dentro de armazones dogmáticas y estrechas, sin permitir la libertad relativa de un examen lógico del tema. La razón les proporciona simplemente una comprensión literal a los símbolos, atribuyéndoles solamente un solo significado (400-401).

El hecho de que un símbolo posea un número indefinido de aspectos no significa que sea impreciso en todos. Es de hecho su lectura en un número indefinido de niveles que le confiere su precisión extrema. Comentando respecto al teatro de Samuel Beckett, Brook escribió:

Las obras de Beckett son símbolos en el sentido exacto de la palabra. Un símbolo falso es suave y vago: un símbolo verdadero es duro y claro. Cuando decimos “simbólico” significamos a menudo algo aburridamente oscuro: un símbolo verdadero es específico, es la única forma que cierta verdad puede tomar... No conseguimos nada si esperamos decir lo que significan, con todo, tienen una relación con nosotros que no podemos negar. Si aceptamos esto, el símbolo abre en nosotros una gran pregunta (Brook 1977, 64-65).

Está claro, por lo tanto, por qué Brook cree que la calidad esencial de Chejov es su “precisión”, y eso explica su vigencia... la fidelidad es la preocupación central, un acercamiento que hace necesario pesar cada palabra e iluminarla con un potente foco (Brook 1977, 107-108).¹⁴ Solamente entonces las palabras tienen una influencia: pueden convertirse en portadoras activas de significación verdadera, si el actor se comporta como medio, lo que le permite actuar a través de las palabras y de su color directo, sin que él o ella intenten manipularlas (Smith 1972, 27).

Olvidándose de la relatividad, el lenguaje ha llegado a ser inevitablemente más estrecho con el tiempo, disminuido en su capacidad emocional e incluso intelectual. Ha sido necesariamente “bastardizado”: una palabra se toma para otra, un significado por otro. El experimento de *Orghast* demos-

14 En el programa para *La Cerisaie*.

tró de manera sorprendente que una vuelta a una lengua orgánica, separada del pavor de la abstracción por la abstracción, es posible.

Las palabras inventadas por el poeta Ted Hughes y los fragmentos representados en diversos idiomas antiguos, actuaban como catalizadores de la transformación recíproca entre el movimiento y el sonido, como expresión de un estado interno, significando lo innecesario de ser filtrado aisladamente a través de la actividad cerebral. En una entrevista con *American Theatre*, Brook enfatizó que los actores, cualquiera que sea su origen, pueden actuar intuitivamente un trabajo en su lengua original. Este principio simple es la cosa más inusual que existe en el teatro... (Brook en Smith 1972, 40).

La relativización de la percepción exige evidentemente un trabajo duro, un esfuerzo considerable, un silencio interno como una suerte de penitencia. El silencio hace parte integral en el trabajo de Brook, comenzando por la investigación de la interrelación entre silencio y duración con su taller del Teatro de la crueldad en 1964, y culminando en el ritmo puntuado con silencios que está imperecederamente presente en el corazón de su película *Encuentros con hombres notables*: “En el silencio hay muchas potencialidades: el caos o el orden, el desorden o el modelo, todo miente —lo invisible-hecho-visible es de naturaleza sagrada...” (Brook 1977, 64). El silencio es total, y contiene incontables “capas” (29).

Se podría sugerir que los eventos y el silencio constituyen la materia de cualquier representación teatral. El silencio viene al final de la acción, como en *La conferencia de los pájaros*: una hermosa y simbólica oposición se dibuja entre el negro del material de luto y las tonalidades de las marionetas. Se suprime el color, desaparece toda la chispa, el silencio se establece, observa Georges Banu (1982, 285). La riqueza del silencio confunde, desconcierta y disturba, pero es la alegría que se oculta dentro de él, esa alegría irracional y extraña que Brook ha detectado en los juegos de Samuel Beckett (Brook 1977, 66).

No es ninguna coincidencia que el término “espacio vacío” fuera el título del primer libro sobre teatro que publicó Brook. Uno debe crear un vacío, un silencio dentro de sí para permitir la emergencia de la realidad en toda su potencialidad. Esto es lo que siempre nos enseña la tradición.

¿Es el silencio la muestra premonitoria de un “lenguaje universal” verdadero? En *El espacio vacío*, Brook escribió “cada cosa es un lenguaje para alguien y nada es un lenguaje para todo” (133). ¿Es esta “nada” —sin forma, insondable, como Jacob Böhme lo llama— la base de toda la for-

ma, proceso y evento? ¿Y cómo puede uno reconciliar este silencio infinitamente rico e informe con la forma estética, sino es con la búsqueda incesante y directa, con la investigación continua, y preguntando implacablemente, como perseguidos hasta el borde de una orilla? Quizá sean sobre todo quienes caminan en la cuerda floja los que hacen faltan en la investigación artística contemporánea:

Podemos intentar capturar lo invisible, pero no debemos perder contacto con el sentido común... El modelo está en Shakespeare. Su meta es continuamente sagrada, metafísica, pero nunca comete el error de permanecer demasiado tiempo en el plano más alto. Él sabía lo difícil que nos resulta mantenernos en compañía con lo absoluto —y por eso nos envía continuamente a la tierra... Hemos de aceptar que nunca podremos ver todo lo invisible. Así, después de hacer un esfuerzo en esta dirección, tenemos que hacer frente a la derrota, caer e iniciar de nuevo la marcha (69).

Peter Brook es el único que puede seguir la trayectoria elegida por él. En tal trayectoria no puede haber ni fuentes “ni modelos absolutos”.

Si aceptamos la sugerencia de Korzybski, la historia del pensamiento humano se puede dividir en tres períodos, adoptando como base para su clasificación la relación entre el observador y lo que observa (1958, 99). En el primer período (pre científico), el observador es todo, mientras lo que se observa tiene poca o ninguna importancia. En el segundo período (clásico o semi científico), lo que se observa abarca el único aspecto importante: esta tendencia clásica del materialismo sigue siendo en nuestros días el mayor motivo de preocupación. Finalmente, en el tercer período (científico, aún embrionario actualmente), un período en el cual Peter Brook es, según nos parece, uno de los exploradores más intrépidos, es claro que el conocimiento resulta de la unidad entre el observador y lo observado. Sólo un encuentro con la tradición puede enriquecer y ennoblecer este concepto de unidad. Para el teatro tal unión no es abstracta o intelectual, sino experimental. Podría sugerirse, incluso, que el teatro es un campo privilegiado para el estudio de la tradición.

Hacia el final de este ensayo, quizá debo confesar que parece imposible acercarse al trabajo teatral de Brook desde un punto de vista teórico. Todo lo que podemos ofrecer es una lectura entre una multiplicidad de posibilidades. En *El espacio vacío*, Brook señala:

La mayoría de lo que se llama teatro en cualquier parte del mundo es un travestismo de una palabra alguna vez llena de sentido. Tanto en la guerra como en la paz, el colosal carromato de la cultura sigue rodando y aporta las huellas de cada artista al montón cada vez más alto de inmundicias (...) Estamos demasiado ocupados para hacer las únicas preguntas vitales que dan la medida de toda la estructura: ¿por qué, para qué el teatro? (...) ¿Tiene la escena un lugar verdadero en nuestras vidas? ¿Qué función puede tener? ¿Para qué podría servir? (Brook 1977, 45-46).

La preguntas todavía siguen en pie.

Bibliografía

Attar, Farid ud-Din. 1971. *Conference of the Birds*. Boulder: Shambhala.

Banu, Georges. 1982. “*La Conférence des Oiseaux, ou le chemin vers soi-même*” en *Les Voies de La Création Théâtrale*, Vol. 10. París: C.N.R.S.

Brook, Peter. 1977. *The Empty Space*. Harmondsworth: Penguin Books.

_____. 1979. *La Conférence des Oiseaux*. Paris: C.I.R.T.

Gurdjieff, G. I. 1980. *Gurdjieff parle à ses élèves*. París: Stock/Monde ouvert.

_____. S/F *Récits de Belzébuth à son petit-fils*, vol. 1, 2. Mónaco: Rocher/Littérature.

Hayman, Ronald. 1970. Entrevista a Peter Brook, *The Times*, 29 de agosto.

Heilpern, John. 1979. *The Conference of the Birds. The Story of Peter Brook in Africa*. Harmondsworth: Penguin.

Korzybski, Alfred. 1958. *Ciencia y cordura*. Lakeville, Connecticut: International Non-Aristotelian Library.

Laszlo, Ervin. 1981. *Le systémisme— vision nouvelle du mond*. París: Per-

gamon Press.

Lupasco, Stéphane. 1982. *Les Trois Matières*. Estrasburgo: Coherence.

Montassier, Gérard. 1980. *Le Fait Culturel*. Paris : Fayard.

Nicolescu, Basarab. 1982. "Physique contemporain et Tradition occidentale". 3^{ème} *Millénaire* no. 2, (may/jun), pp. 4–13.

_____. 1985. *Encyclopédie des Sciences Esotériques*. Paris: Quillet.

Ouspensky, P.D. 1978. *Fragments d'un enseignement inconnu*. Paris: Stock.
Le Petit Robert. 1970. Paris: S.N.L.

Peirce, Charles S. 1978. *Ecrits sur le signe*. Paris : Editions du Seuil.

Rostain, Michel. 1985. "Carmen" en *Les Voies de la Création Théâtrale*, vol. 13. Paris: Editions de C.N.R.S.

Smith, A.G.H. 1972. *Orghast at Persepolis*. Londres: Eyre Methuen.

Zeami. 1960. *L'art secret du Nô*. Paris: Gallimard.