



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

LA INTERCULTURALIDAD EN EL MAHABHARATA DE PETER BROOK

TESINA

que para obtener el título de:

Licenciada en Literatura Dramática y Teatro

Presenta:

María José Olvera Muñoz

Asesor:

Dr. Ricardo Alberto García Arteaga Aguilar

Sinodales:

Lic. Rafael Pimentel Pérez

Dra. Norma Trinidad Lojero Vega

Lic. Miguel Antonio Del Castillo Paredes

Lic. Sisu González Ramírez

Ciudad Universitaria, CDMX, 2018.





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A mis papás, mis héroes: Julio Olvera Rosas y María Muñoz Cano.

Por su inagotable amor y paciencia.

Por su apoyo incondicional.

Porque lo que soy y lo que he logrado se los debo a ustedes.

Por siempre enseñarme con el ejemplo.

Porque de ustedes aprendí a no rendirme nunca.

¡Los amo infinitamente!

**

A mi familia, en especial a mis hermanos y hermanas.

Gracias por siempre estar a mi lado.

**

A mis amigos.

Lore, Susy, tienen un lugar especial en mi corazón.

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Nacional Autónoma de México.
Fue un orgullo haber pertenecido a esta máxima casa de estudios.

**

A mi asesor.

Dr. Ricardo Alberto García Arteaga Aguilar.
Por haberme acercado en primer lugar al trabajo de Peter Brook.

**

A mis sinodales.

Lic. Rafael Pimentel Pérez.
Dra. Norma Trinidad Lojero Vega.
Lic. Miguel Antonio Del Castillo Paredes.
Lic. Sisu González Ramírez.
Gracias a cada uno de ustedes por haber aceptado revisar este trabajo.

**

Un agradecimiento especial a Silvia Gutiérrez Ortega (Silvita).
Secretaria Ejecutiva del CLDyT.
Por toda la ayuda que amablemente me brindó a lo largo de mi proceso de titulación.

ÍNDICE

Introducción	5
Capítulo 1. Trayectoria escénica de Peter Brook	12
1.1 La tradición europea	13
1.1.1 <i>Trabajos de amor perdidos</i> , de Shakespeare (1946)	14
1.1.2 Influencia de Shakespeare	15
1.2 Etapa experimental y despedida del teatro Inglés	17
1.2.1 <i>Marat/Sade</i> , de Peter Weiss (1964)	21
1.2.2 Retorno a las fuentes	22
1.2.3 Influencia de Gurdjieff	27
1.3 El trabajo intercultural	32
1.3.1 El Centro Internacional de Investigación Teatral (CIRT)	33
1.3.2 Nuevas formas de comunicación	34
1.3.3 Les Bouffes du Nord	38
Capítulo 2. La interculturalidad	41
2.1 Las representaciones interculturales en torno la globalización	42
2.2 Precisiones del término <i>interculturalidad</i>	46
2.3 Objetivos artísticos interculturales	52
Capítulo 3. <i>El Mahabharata</i> de Peter Brook	61
3.1 El texto sagrado	62
3.2 Encuentro y adaptación del <i>Mahabharata</i>	65
3.3 La puesta en escena	70
3.3.1 La configuración escénica	71
3.3.2 El camino para lograr una experiencia compartida	73
a. El espectador y la creación en conjunto	73
b. El actor como narrador de historias	74
c. Un mismo espacio	74
d. El público	75
3.4 Alcances y reflexiones interculturales	76
Conclusiones	86
Bibliografía	92

Introducción

El presente trabajo de investigación tiene por objetivo fundamental develar a qué niveles repercute el concepto de cultura para el proceso creativo de Peter Brook como director en la escena teatral. Así, al ser considerada por varios estudiosos del teatro como la coronación de sus esfuerzos creativos basados en el intercambio cultural, el objeto de estudio será la célebre dramatización que hizo de la epopeya hindú, el *Mahabharata*.

La labor que Peter Brook ha realizado a lo largo de su trayectoria en el terreno de las artes escénicas y el cine es realmente extensa. Tan solo en el ámbito del teatro sería posible listar una gran cantidad de producciones que con el tiempo se convirtieron en referentes para la comunidad artística debido a las reflexiones que involucraron en torno a los alcances de la comunicación *actor-espectador* y debido también a la búsqueda que significaron para su autor, la búsqueda de lo que él mismo denominó como un *teatro vivo*: “el teatro no tiene categorías, trata sobre la vida. Este es el único punto de partida y no hay nada más que sea realmente importante. El teatro es vida” (BROOK: 2007, p. 17).

No obstante, cabe destacar que uno de los pilares que ha ayudado a dar forma a sus indagaciones, sobre todo desde sus inicios en el denominado *Centro Internacional de Investigación Teatral* (CIRT), fundado por el propio Brook en el año de 1971, es sin duda la diversidad cultural de la que está conformado su equipo creativo. Y es que tanto actores como colaboradores involucrados en la construcción de sus proyectos actuales han procedido de los más diversos rincones del mundo, pero de mayor importancia, han constituido una especie de vehículo a partir del cual Brook dio nuevos valores a la expresión teatral. Así pues, el problema que a partir de la presente investigación trataré de plantear, apunta al análisis de esta pieza tan característica en sus montajes posteriores a la creación del CIRT.

El principal interés que me llevó a realizar un estudio alrededor de la figura de Peter Brook surgió de la admiración que me causó conocer su perspectiva acerca del teatro. Desde mis primeros años en la licenciatura tuve oportunidad de familiarizarme con su quehacer artístico y fue a partir de distintos materiales encontrados y que daban testimonio de la clase de proyectos en los que se interesaba, que sentí una gran afinidad. Para mí, Brook posicionaba al arte de la representación en un lugar tan categórico que esto lo había hecho basar toda su labor en un firme compromiso con el público y la creación teatral. Desde mi perspectiva, este compromiso defendía la idea de que el teatro, al ser un medio eficaz para propiciar la

comunicación humana¹, no debía basarse únicamente en objetivos elementales y mucho menos debía limitarse a la encarnación de los intereses personales del director. Permítame en este punto, estimado lector, citar una frase que me significó mucho en cuanto al deber que menciono:

Un artista tiene que intentar ser lo menos subjetivo que pueda, sabiendo que es totalmente subjetivo. Puedes ser más autoindulgente con tu subjetividad o menos autoindulgente; hay cierto margen entre las cosas. Abandonarse caprichosamente a todas las corazonadas de uno, a las fantasías, sueños y miedos no me interesa mucho. [...] El camino opuesto es aceptar todo lo que uno hace como algo personal, con prejuicios, parcial y subjetivo, PERO², al mismo tiempo, encontrar un valor objetivo que se pueda compartir con otras personas. (CROYDEN: 2005, p. 137)

Esta noción acerca del quehacer artístico me pareció de gran valor porque, al menos vista desde el área que me interesaba, la dirección escénica, involucraba una responsabilidad fundamental: la de no enfrascarse en la ilusión de que aquello que se ha creado es interesante de por sí, sin tomar en cuenta que más allá de nuestros motivos personales siempre estarán los individuos a los que terminaremos destinando nuestros montajes. Para mí, implicaba que el creador se cuestionara constantemente las razones que movían la construcción de sus proyectos.

La responsabilidad de cada artista de hoy no es volverse hacia su subjetividad como si fuera lo más interesante del mundo, sin cuestionarla, sino dirigirse a lo contrario. Hay una realidad subjetiva, y luego está la realidad fuera de las facultades aparentes de percepción. (CROYDEN: 2005, p. 150)

El teatro, a diferencia de otras formas artísticas, se cristaliza únicamente en el momento en que se lleva a cabo cada representación, en comunión *actores-espectadores*. Así, se dice que es la experiencia colectiva lo que le da sentido. Por tal razón pienso que no considerar al público como una parte vital del proceso de creación es no comprender la importancia de esta responsabilidad de la que habló Brook. En el caso de mi investigación, fue gracias al testimonio escrito que hallé sobre su trabajo en el teatro que pude identificar uno de los elementos a los que ponía mayor interés para el desarrollo de sus puestas en escena: los seres

¹ Con respecto al tema del teatro como vehículo de comunicación, en su libro *La puerta abierta*, se puede leer lo siguiente: “Si hacemos hincapié en las relaciones humanas, no estaremos sujetos a una unidad de espacio ni a una unidad de tiempo. Lo que mantiene nuestra atención es la interacción entre una persona y otra [...] el teatro es un medio de comunicación más poderosa que cualquier otra forma social” (BROOK: 2007, p. 40). Así se puede reafirmar el énfasis que Brook pone en teatro como un medio eficaz para propiciar el intercambio entre las personas.

² Las mayúsculas son mías.

que coinciden en el teatro al momento de cada función. Me planteé entonces que quizá su persistencia en el teatro se basaba en una necesidad por indagar las posibilidades de comunicación entre *actores y espectadores*.

Brook se preocupaba por la naturaleza del público al que dirigía sus obras, e incluso me atrevería a decir que este interés por el espectador, sumado al deseo por comprender el tipo de relaciones que se pueden tejer en el teatro, fueron el estímulo que orientó cada una de sus exploraciones creativas hasta llevarlo a consolidar su actividad en el teatro desde los intercambios culturales. “Creemos que no puede existir ninguna labor teatral si no es a través de su relación con las personas que la están mirando: el espectador es un participante. [...] la relación con el espectador es algo que hay que estudiar, sentir y aprender” (CROYDEN: 2005, p. 114).

Como directora aún en formación yo anhelaba llegar al mismo nivel de compromiso en mi propia práctica, y por tal razón, su trabajo se volvió de mi total interés. Fue entonces que quise saber cuáles habían sido los resultados a los que Brook había llegado después de utilizar la mezcla cultural (reflejada en su elenco internacional) como un medio para enriquecer o al menos explorar la comunicación con el espectador. Quise saber de qué manera el trabajo con actores internacionales le había permitido ahondar en la esencia del hecho representacional. Y finalmente, quise reconstruir la línea que le había llevado al tipo de montajes que realiza actualmente.

Así, el título de mi investigación, *La interculturalidad en el Mahabharata de Peter Brook*, responde a la hipótesis que me he planteado acerca de que, la diversidad cultural en su equipo de trabajo puede ser estudiada desde el enfoque del *Teatro Intercultural*, gestado en la década de los años setenta (cerca a los años en que Brook fundó el CIRT) y que de manera somera hace referencia al cruce de culturas perceptible en el teatro contemporáneo. Esta hipótesis se gestó a partir de las preguntas: ¿Qué tipo de concepción acerca del hecho escénico y el arte teatral en general, respalda la posición de Brook en favor de un teatro ‘cosmopolita’?, ¿Cuáles fueron las fuentes de las que desarrolló su perspectiva del teatro?, ¿Es realmente factible emplear actores internacionales para lograr que una experiencia teatral trascienda los límites que podría suponer una diferencia cultural?

Los contenidos de este trabajo se estructuran a manera de monografía y se dividen en tres capítulos: el primero, titulado *Trayectoria escénica de Peter Brook*, describe un recorrido

por algunos montajes y teorías que fueron forjando su pensamiento actual. Cabe mencionar que en este apartado, los antecedentes planteados no solo cumplen con la función de proporcionar un mayor contexto a la investigación, no son descriptivos como quizá podría pensarse. Los he planteado con el objetivo de identificar claramente algunos de los puntos de ruptura en la trayectoria de Brook que finalmente desembocaron en un trabajo a favor de los intercambios interculturales. El segundo capítulo, *La interculturalidad*, está dedicado a la definición y descripción del fenómeno de los intercambios interculturales en la escena teatral. Y finalmente para el tercer capítulo, *El Mahabharata* de Peter Brook, desarrollo un análisis del montaje. Para este capítulo tomo en cuenta los conceptos e ideales encontrados en el capítulo uno, y realizo una comparación, con base a lo investigado, con lo explicado en el capítulo número dos.

En un principio, cuando intenté determinar los aspectos que fundamentarían el presente ensayo, lo primero que pude evidenciar fue que ninguno de los escritos realizados por el propio Brook me permitía entrever alguna línea que me hiciera deducir un ‘sistema teórico’ en el cual basara su labor. Aunque mi intención era utilizar solo material que sirviera de base para el análisis de la faceta que involucraba los intercambios culturales en su carrera artística, al comenzar a revisar la cronología de Brook me encontré con una gran cantidad de información que en definitiva me dificultó distinguir de forma clara los conceptos que me acercarían hacia mi objeto de estudio, la interculturalidad en el *Mahabharata*. Así pues, para poder llevar a cabo esta investigación tuve que atender dos visiones: una desde el punto de vista teatral y otra desde el punto de vista antropológico. De esta manera, la primera parte de la investigación se sustenta sobre todo a partir de la constancia escrita que el propio Brook fue dejando en torno a su labor artística en forma de biografías, reflexiones, ensayos teóricos, entrevistas, etc. Tres de esas fuentes principales son: *Hilos de tiempo*, *El espacio vacío* y *Más allá del espacio vacío*. También tomé en cuenta múltiples ensayos que otros autores realizaron sobre la vida y obra de este director. Entre ellos, utilizo el capítulo que el investigador Rodolfo Obregón dedicó para puntualizar algunos aspectos de su entramado teórico en el libro *Utopías aplazadas*; y las ideas vertidas en el libro *Peter Brook: teatro sagrado y teatro inmediato*, en donde la autora, Marita Foix, hizo un detallado recorrido por la trayectoria de Peter Brook atendiendo sobre todo a su etapa de exploraciones con el teatro sagrado y ritual. Como fuentes secundarias elegí retomar un compendio de entrevistas que la

autora Margaret Croyden realizó a Peter Brook y que pueden ser revisadas en el libro *Conversaciones con Peter Brook: 1970-2000*. Así mismo, dos de las fuentes que resultaron fundamentales para poder reconstruir la parte visual y arquitectónica del montaje del *Mahabharata* las encontré en los libros *El círculo abierto: los entornos teatrales de Peter Brook*, del autor Andrew Todd; y *The Mahabharata. Peter Brook's Epic in the Making*, del autor Garry O'Connor.

Para poder abordar con mayor claridad el tema de los intercambios culturales y su ámbito de aplicación me resultó imprescindible recurrir a autores que cuestionaran el concepto de cultura. De esta forma, para la realización del apartado dedicado a la interculturalidad utilicé como fuente principal el compendio de ensayos que el autor Patrice Pavis publicó acerca de la tendencia de los intercambios culturales en el teatro contemporáneo, y lo complementé con las perspectivas de diversos autores del ámbito antropológico en torno a la concepción del término cultura. Algunos de estos autores son Clifford Geertz y el libro *La interpretación de las culturas*; y Jean-Pierre Warnier con *La mundialización de la cultura*. También debo mencionar que en el libro editado por Patrice Pavis, *Tendencias interculturales y práctica escénica*, dos figuras me sirvieron para enriquecer mi descripción del fenómeno de la interculturalidad: Erika Fischer-Lichte, autora de libros de semiología y estética teatral; y Richard Schechner, director e investigador estadounidense. Finalmente quisiera agregar que pude hallar registro de una tesis doctoral titulada *Fundamentos de la puesta en escena en el teatro de Peter Brook*, en donde el autor, Juan Antonio Bottaro, realizó un análisis muy detallado acerca de toda la trayectoria artística de Peter Brook y algunas de las influencias fundamentales para el desarrollo de sus conceptos sobre el teatro. Este trabajo específico me otorgó detalles importantes en torno a los motivos que sustentaron la creación de un elenco internacional.

Entre los límites con los que cuenta esta investigación cabe destacar el siguiente: Debido a que no se tiene algún registro filmado de la puesta en escena que Peter Brook hizo del *Mahabharata*, el presente análisis se realizará desde un enfoque filológico. Así, es a partir de toda la documentación testimonial y teórica que se ha escrito sobre el montaje que intentaré reconstruir su sentido original.

Dado que el objetivo de esta investigación es comprender a qué niveles funciona el aspecto intercultural en el proceso creativo de Peter Brook, dentro del primer capítulo

realizaré un recorrido por su trayectoria escénica buscando aquellos eventos y encuentros con artistas que finalmente resultaron fundamentales para la evolución de su poética. Al tomar como punto de partida el inicio de su carrera profesional en el circuito teatral británico y finalizar con sus proyectos más actuales, el objetivo de este capítulo será develar cuáles fueron las experiencias que dieron paso a la evolución de su perspectiva como director, y que invariablemente se convirtieron en la razón que lo empujó a pactar su compromiso con otras culturas. He planteado esta primera parte, como un previo al desarrollo de las premisas sobre la *interculturalidad*, ya que, antes de encontrar la teoría que diera nombre a las exploraciones realizadas por Peter Brook, me fue necesario atender aquellas experiencias que lo llevaron a confluir en las representaciones a partir del intercambio cultural. Una vez aclarado esto, he dividido el capítulo uno en tres etapas: *El comienzo creativo desde la tradición europea*; *Etapa experimental y posterior despedida del teatro inglés*; y *El inicio del trabajo intercultural*. Cada periodo corresponde a intereses distintos en el proceso creativo de Peter Brook y hace referencia a diferentes influencias de autores y teorías que permitieron afianzar los conceptos que posteriormente utilizaría en el trabajo con su elenco internacional. Entre las influencias que rigieron el trabajo que actualmente realiza, quisiera destacar la del autor isabelino, Shakespeare y el místico espiritual, Gurdjieff. Cada una de estas figuras será examinada de manera individual con el propósito de entrever las concepciones fundamentales que marcaron el quehacer artístico de Peter Brook.

El capítulo dos tiene por objetivo examinar a fondo cuáles son las condiciones y bajo qué parámetros deben ser analizadas las representaciones que surgen del diálogo entre diversas culturas. Cabe mencionar, sin embargo, que ésta es solo una suerte de aproximación a la labor realizada por Brook, ya que él nunca ha afirmado ser parte del movimiento del teatro intercultural, y en realidad de ningún otro. Brook siempre prefirió no hablar de estilos, sino de influencias e intercambios artísticos. Así, comenzaré por plantear los antecedentes de este movimiento para también situar en un contexto el trabajo que Brook comenzó en los años setenta al interior del CIRT. Después apuntaré cada uno de los conflictos inherentes a este tipo de representaciones, que surgen en medio de la evolución de la globalización; y finalmente expondré una reflexión acerca de cada una de las propuestas escénicas que han surgido a partir de este movimiento. Además trataré de delimitar diferentes objetivos con la

finalidad de identificar las variantes en las que se podría ver reflejado el interculturalismo en el teatro.

Para el tercer capítulo me centraré en desarrollar un análisis del *Mahabharata* de Peter Brook tomando en cuenta cada uno de los conceptos teóricos y escénicos encontrados en el capítulo primero, y confrontando los resultados obtenidos con lo expuesto acerca de la interculturalidad en el capítulo dos. Analizaré entonces, si los ideales buscados en un elenco internacional se cumplen al cien por ciento o si existen dificultades que imposibiliten la recepción esperada de parte del público.

A pesar de que éste es fundamentalmente un trabajo de divulgación, espero que las ideas aquí vertidas puedan ser de ayuda a otros estudiantes que busquen entender los razonamientos teóricos de Peter Brook de una manera abreviada y concreta; poseo la convicción de que conseguir vislumbrar algunas de las líneas medulares de su práctica podría ayudar a quienes al igual que yo, aspiran alcanzar un nuevo y más amplio sentido del hecho teatral, y con esto ejercerlo de una forma más responsable e informada. Así pues, finalizo con aclarar que es debido a la naturaleza de este trabajo que quizá mis comentarios personales puedan resultar más evidentes hacia las conclusiones finales.

Capítulo 1. Trayectoria escénica de Peter Brook.

El director e investigador Rodolfo Obregón refirió la labor artística realizada por Peter Brook como una síntesis entre tradición y vanguardia a modo de señalar una de sus características más particulares: aquella que, de acuerdo con sus observaciones, a lo largo de los años le permitió “fluctuar entre la experimentación y la confrontación con la gran tradición literaria” (OBREGÓN: 2003, p. 130). Dicho de otro modo, Peter Brook ha sido reconocido por ser un director con una gran apertura hacia diversas formas dramáticas y por “rechazar el *status quo teatral* como un montón de basura cultural” (INNES: 1992, p. 143). Y es que como muchas veces afirmó el propio Brook, para él el teatro siempre ha sido un campo de libre intercambio en donde las escuelas y las teorías sólo deberían tener lugar en un determinado tiempo y espacio.

Apoyado de esta observación como punto de partida, el presente capítulo tiene por objetivo exponer algunos de esos encuentros con teorías y experiencias que fueron dando paso a la evolución de su perspectiva como director, y que además sirvieron como influencia para el posterior desarrollo de su enfoque intercultural. A partir de una selección de los periodos creativos que marcaron un cambio significativo en su quehacer artístico, he dividido este capítulo en tres etapas: *La tradición europea; Etapa experimental y despedida del teatro inglés; y El encuentro con el trabajo intercultural*. Para su construcción me he basado principalmente en los libros: *Hilos de tiempo, El espacio vacío, y Más allá del espacio vacío*; todos, ensayos en torno al hecho teatral elaborados por el propio Brook en diferentes etapas de su trayectoria. Además, he complementado mi análisis con un estudio que el investigador Rodolfo Obregón realizó acerca de la figura de este director en su libro *Utopías aplazadas*.

Cabe puntualizar que no es mi intención hacer un recorrido por toda la trayectoria escénica de Peter Brook, así como tampoco lo es relatar en un sentido estrictamente cronológico. Al contrario, tomando en cuenta que el objetivo principal de mi trabajo es llegar al análisis del trabajo intercultural, he enfocado los siguientes párrafos solo en describir aspectos que sirvan para comprender el origen y bases de su compromiso con otras culturas.

1.1 La tradición europea

Peter Brook nació en Chiswick, Londres en el año de 1925. Hijo de padres judíos rusos, desde niño tuvo una gran afinidad por las artes y su curiosidad inicial estuvo encaminada al mundo del cine, de manera que sus primeros intentos en el teatro fueron totalmente motivados por el interés de alcanzar a través de esta vía, un lugar en el círculo cinematográfico. En su libro autobiográfico, *Hilos de tiempo*, Brook describió que cuando era niño tenía la firme convicción de que “justo detrás de la pared había otro mundo accesible, rico en misterio y lleno de magia, que podía conducir a otro y a otro más, hasta alcanzar un último mundo totalmente invisible” (BROOK: 2000, p. 32). Con esta idea muy arraigada fue como se cruzó con el oficio del teatro.

Realizó sus estudios en la Universidad de Oxford donde se graduó en Artes³ y su carrera en el circuito teatral comenzó a principios de los años cuarenta, con apenas veinte años de edad. Empezó haciendo teatro en Londres y Stratford y desde un inicio las obras de Shakespeare fueron esenciales en su trabajo como director. Al principio solo hacía teatro a la italiana⁴ porque estaba convencido de que el universo real del público y el imaginario de la obra debían estar separados. En esos años su único criterio, explicó el propio Brook, consistía en que “cada punto del auditorio desde el cual se mirase una función, [evocara] un mundo imaginario en su totalidad” (BROOK: 2000, p. 59).

La escena era realmente un mundo aparte, un mundo de ilusión separado del mundo circundante, en el cual ingresaba el espectador. [...] En aquella época, mi trabajo naturalmente estaba mucho más relacionado con los aspectos visuales del hecho teatral. [...] Pensaba que el trabajo del director consistía en crear una imagen que indujera al espectador a “meterse” en la obra y que debía intentar desplegar una

³ Para revisar una cronología más completa de la biografía de Peter Brook, el lector puede consultar el libro *Peter Brook: teatro sagrado y teatro inmediato*. Aquí, la autora Marita Foix precisa entre otros acontecimientos, su periodo estudiantil: “Peter Brook estudió en el Magdalen College de Oxford, aunque a los 16 años abandonó el colegio para hacer un curso de fotografía como primer paso a la realización cinematográfica, sin embargo, su padre consiguió que se graduara a cambio de ofrecerle trabajo en unos estudios de cine londinenses [...] Ya en la Universidad de Oxford funda la Oxford University Film Society. Su primera obra fue un proyecto universitario, Doctor Fausto, de Marlowe en un minúsculo teatro cerca de Hyde Park. Ese mismo año, en 1947, comienza en el cine con una película titulada *A sentimental journey*. Sus primeros montajes teatrales, con apenas veinte años, tuvieron un gran éxito y supusieron el inicio de una brillante carrera. En 1945, con 20 años, dirigió *King Lear*, de Shakespeare, y dirigió al actor inglés Alec Guinness en *Vicious Circle*. [...] La década de los 50 fue su consagración en los escenarios londinenses de la mano de Shakespeare [...] El director adquiere fama internacional con Tito Andrónico. En 1962 es nombrado director del Royal Shakespeare Theatre.” (FOIX: 2008, pp. 15-34)

⁴ *teatro a la italiana*: tipo de teatro con una disposición frontal al escenario, también conocido como *teatro con proscenio* o *teatro de dos salas*.

escenificación apabullante de fluidas imágenes que sirviera como un puente entre la obra y el espectador. (BROOK: 2001, pp. 30-31)

Al inicio de su carrera como director, Brook consideraba que hacer teatro consistía en meter al público en la ilusión de un mundo aparte del de la vida cotidiana: “El teatro es [...] dos sitios con dos entradas distintas, una para el público y otra para los actores. Hay dos mundos. La gente que está en la obscuridad mira a otro mundo. Eso es la ilusión. Por eso vienen” (BROOK: 2000, p. 59). Esta idea, que en apariencia nació de su interés por el cine le llevó a enfocar su labor como director en los elementos visuales de la representación teatral (luces, escenografía y vestuario) más que en el trabajo con los actores.

1.1.1 Trabajos de amor perdidos de Shakespeare (1946)

Éste fue uno de los primeros montajes profesionales que Peter Brook realizó gracias a la invitación que Sir Barry Jackson, fundador del teatro de repertorio de Birmingham, le hizo para formar parte del festival que comenzaría a dirigir en Stratford⁵. Al tratar de ser congruente con el punto de vista acerca de que el trabajo de un director consistía en tener una clara visión de la obra para luego concretarla, Brook realizó *Trabajos de amor perdidos* basándose en las atmósferas que había hallado en las pinturas del pintor francés *Watteau*. Así, este montaje que finalmente culminó con cuadros escénicos muy visuales, fue calificado por la crítica como una producción con destellos cinematográficos.

Al estudiar el texto de *Trabajos de amor perdidos*, hubo algo que me impactó [...] en el momento final de la última escena, un personaje nuevo, inesperado, llamado Mercade, hacía su aparición y cambiaba por sí solo todo el tono de la obra. Irrumpía en un mundo artificial para traer una noticia real. Entraba trayendo la muerte. Sentía intuitivamente que las imágenes del mundo de *Watteau* eran muy alusivas a la muerte. Si uno mira bien, observa que siempre, en algún lugar, se siente la presencia de la muerte, hasta que incluso se descubre que en *Watteau* hay casi siempre una figura negra, embozada, dando la espalda al espectador. No hay duda de que ese toque sombrío es lo que otorga su verdadera dimensión a todo el cuadro. Por ello hice que Mercade apareciera elevándose sobre el resto, al fondo del escenario; caía la tarde, las luces disminuían y de repente aparecía allí una figura de negro que irrumpía de pronto en una bucólica escena estival, con los demás personajes vestidos en tono pastel, a la manera de *Watteau* y *Lancret*, y una luz dorada que iba atenuándose paulatinamente. El efecto era muy perturbador, y el espectador sentía de repente que el mundo entero se había transformado. (BROOK: 2001, p. 31)

⁵ Para información concisa de esta etapa en la trayectoria de Peter Brook, el lector puede referirse a su autobiografía, *Hilos de tiempo* (BROOK: 2000, pp. 53-60) .

De tal importancia resultó este montaje para Brook, que en *El espacio vacío* lo menciona como uno de los momentos decisivos en su carrera artística, ya a que fue ahí donde por primera vez se confrontó con la evidencia de que a pesar de la fuerza visual de su trabajo, “el resultado carecía de vitalidad e interés” (OBREGÓN: 2003, p. 129) y porque reparó en el descubrimiento de que el trabajo cara a cara con el actor resultaba más enriquecedor, que el realizado desde la sala de butacas, donde generalmente los directores daban indicaciones a su elenco (BROOK: 1973).

1.1.2 Influencia de Shakespeare

“No es el método Shakespeariano lo que nos interesa, es la ambición Shakespeariana” (BROOK: 2001, p. 98). Desde los primeros acercamientos que tuvo con el teatro hasta sus trabajos más actuales, Brook siempre expresó una admiración y una lealtad grandes hacia la figura de Shakespeare. Aun cuando en alguna etapa de su carrera sostuvo desacuerdos con los modelos de producción empleados por el teatro de la época, jamás consideró declarar una guerra en contra de la tradición teatral, y al contrario, como él mismo expresa, siempre reconoció al autor isabelino como “la fuente a la que constantemente retornaría para comprobar sus nuevos hallazgos” (OBREGÓN: 2003, p. 130).

La importancia que Brook adjudicó a los textos de Shakespeare se debió al estilo con el que los escribió, un estilo que acorde a lo expresado por Brook, es tan avanzado que incluso, aunque se buscara, no podría ser igualado por otro autor: aquel que a través de diversos métodos le permitió a Shakespeare reflejar en sus obras una imagen realista de la vida y que en algún momento fue erróneamente juzgado de estilizado y formalista (BROOK: 2001).

Shakespeare, sabedor de que el hombre a la vez que vive su vida de todos los días vive también con toda intensidad en el mundo visible de sus sentimientos y pensamientos, desarrolló un método que nos permite ver exactamente en el mismo momento, el aspecto del rostro de un hombre y las vibraciones de su mente. (Todo a partir de esta curiosa estructura de verso libre y prosa que hace cientos de años ya era cubismo en el teatro). [...] el desafío que plantea el verso libre es el de obligarle a aportar en su tratamiento una búsqueda mucho más profunda de la verdad, de la verdad de la emoción, de la verdad de las ideas, de la verdad del personaje [...] para encontrar así, en su condición de artista, con objetividad, la forma capaz de dar vida a estos significados. (BROOK: 2001, pp. 145-146)

Brook se mostraba en desacuerdo con el hecho de que el teatro de su época se interesara en cuestiones superficiales para representar en escena lo que denominaba como 'la riqueza de la experiencia humana' (BROOK: 2001) y pedía se convirtiera en un teatro con las aspiraciones de Shakespeare, un teatro que buscaba reflejar una imagen profunda de la vida y al hombre en todos sus aspectos, vida interior y exterior:

Pienso que nuestra responsabilidad frente al drama moderno es entender que la realidad de la vida cotidiana tampoco hablará por sí misma; tampoco resultará de por sí elocuente. Podemos registrarla, grabarla, filmarla, tomar notas de sus características, pero siempre estaremos lejos de captar su naturaleza. (BROOK: 2001, p. 148)

En *Más allá del espacio vacío*, Brook menciona que para que una obra se parezca a la vida debe existir un constante movimiento de ida y vuelta entre lo individual y lo general, un constante cambio de perspectivas (BROOK: 2001). Esta idea, según expresó, tiene su equivalente en las obras de Shakespeare, donde siempre se apela al encuentro del lenguaje cotidiano y el lenguaje culto, o de la poesía con la prosa, para alterar la distancia entre el espectador y el tema.

Debido a que lo profundo sobrepasa a lo cotidiano, un lenguaje elevado y un empleo ritualista del ritmo nos llevan a esos aspectos de la vida que oculta la superficie; no obstante, como el poeta y el visionario no se parecen a la gente común, como lo épico no es una situación en la cual nos encontremos normalmente, Shakespeare puede también, con una rotura de ritmo, un paso a la prosa, el simple cambio a una conversación en lenguaje popular o con una palabra tomada directamente del público, recordamos con llano sentido común dónde nos encontramos y devolvemos al tosco mundo familiar en el cual llamamos pan al pan y vino al vino. De esta manera Shakespeare consigue lo que nadie ha logrado antes ni después que él: escribir piezas que pasan a través de muchos estados de conciencia. Y lo que técnicamente le capacita para hacerlo, la esencia en realidad de su estilo, es una tosquedad de contextura y una mezcla consciente de elementos contrarios que, en otros términos, se podrían calificar como falta de estilo. (BROOK: 1973, p. 117)

Con esto, Brook apuntó que Shakespeare en sus obras continuamente buscaba poner juntas las contradicciones y encontrar la manera de que ambos aspectos vivieran simultáneamente en una misma experiencia, una experiencia cuya meta era ampliar en los espectadores, por un momento, su manera de ver y comprender la realidad. Así, Brook se cuestionaba, ¿Cuál podría ser esa técnica que ayude a romper con las apariencias exteriores en un afán de capturar una porción más amplia de la verdad?, ¿Cuáles son los métodos adecuados para los

artistas del siglo XX, si en el drama moderno el mecanismo de la prosa y el verso ya no funciona igual en el mundo isabelino?⁶

Para Brook, a diferencia de cualquier otro dramaturgo cuya obra lleva impreso su “sello propio”, en las obras de Shakespeare existe una presencia prácticamente escasa de lo que llamó un punto de vista personal. En *Más allá del espacio vacío* lo explica de la siguiente manera:

Si consideramos el conglomerado de las treinta y siete obras de Shakespeare, con todas las líneas que irradian de los diferentes puntos de vista de los diversos personajes, obtendremos un territorio de densidad y complejidad casi increíble [...] Porque no se trata del punto de vista de Shakespeare respecto del mundo, sino de algo que, en verdad parece lo real. (BROOK: 2001, p. 130)

Brook explicaba que, tal como entendemos el concepto de autoría, éste casi siempre hace referencia a una “expresión personal”. Esto quiere decir que el artista que busca reflejar alguna actitud en sus textos, primero la interpreta a partir de su propio entendimiento y manera de ver la vida. No obstante, lo que Shakespeare escribió, y así lo afirmó Brook, está abierto a una posibilidad de interpretaciones y sentidos infinitos. Para Brook, los textos de Shakespeare no son una sucesión de mensajes (lo que generan los autores a partir de su perspectiva de la realidad) sino una serie de impulsos que pueden dar pie a diversas interpretaciones (BROOK: 2001).

Finalmente, en sus primeros años de carrera Brook consideraba que estos argumentos encontrados en Shakespeare debían ser puestos a prueba por la experimentación de cualquier artista. Por esta razón resulta vital tomarlos en cuenta, porque que nos ayudarán a comprender la razón de los sucesivos conceptos que elaboró una vez fue avanzado en su trayectoria teatral, y que serán desarrollados en los siguientes capítulos.

1.2 Etapa experimental y despedida del teatro inglés

Tal como lo enuncia Rodolfo Obregón en su libro *Utopías aplazadas*, los años de transición más notorios en la búsqueda artística de Peter Brook sucedieron durante la década de los años sesenta, época en la que estuvo al mando, al lado de Peter Hall, de la *Royal Shakespeare Company* (1962-1970). Durante estos años Brook realizó una importante investigación con

⁶ Si el lector desea retomar estos cuestionamientos, puede referirse a los libros *Más allá del espacio vacío* (BROOK, 2001), específicamente en el capítulo “El realismo shakespeariano”; y *El espacio vacío*, (BROOK: 1973, pp. 134-136).

el grupo bautizado como *Teatro de la crueldad*, escribió su conocido ensayo *El espacio vacío* y finalmente resolvió su definitiva instalación en Francia para posteriormente fundar el *Centre International de Recherche Théâtrale* (CIRT)⁷.

Desde muy joven, Brook consiguió gran reconocimiento dentro de la tradición teatral inglesa. No obstante, con el paso del tiempo las condiciones de producción bajo las que se solía trabajar en el sistema británico comenzaron a parecerle insuficientes para lograr una evolución en su labor artística. Se cuestionó así, por qué en un país como Inglaterra, con una tradición tan extraordinaria, el teatro que se producía no concebía obras que resultaran verdaderamente ricas en experiencia. Brook denunciaba entonces que “a plena mitad de siglo XX los dramaturgos ingleses [fueran] cada vez más estrechos en ambiciones y profundidad de ideas que los isabelinos” (BROOK: 2001 pp. 147-148).

debemos apartar a las puestas en escena y los criterios escénicos de todo aquello que desempeñó un papel tan vital en el renacimiento de posguerra de Stratford; debemos apartarlas del romanticismo, de la fantasía, de la decoración. Todo eso era necesario entonces para terminar con la rigidez y la tosquedad, el aburrimiento que surgía de esos textos ya tan gastados. Ahora nos toca ir más allá, partiendo de una vitalidad exterior en pos de una interior. (BROOK: 2001, p. 147)

Por tal razón, a finales de los años cincuenta comenzó cuestionar la rutina del teatro que obligaba a estrenar un montaje con solo cuatro o cinco semanas de ensayos, además de otras razones, como el hecho de someter la calidad de un resultado a las ganancias que se obtenían en la taquilla (OBREGÓN: 2003).

La cuestión medular del teatro actual sigue siendo la cantidad de espectadores. Hasta nuestros mejores empresarios, nuestros mejores actores, directores y dramaturgos creen sinceramente que es ésta la escala de valores adecuada para juzgar, y sostienen con toda honestidad que para que una producción sea considerada un éxito debe como mínimo recuperar la inversión [...] El teatro que siempre tiene que cubrir los gastos es un teatro malogrado. (BROOK: 2001, pp. 101-103)

Fue de esta manera que en el año de 1964 y en colaboración con Charles Marowitz⁸, editor en esos años de la revista de teatro *Encore*, que Brook le solicitó a Peter Hall una unidad de investigación independiente donde pudiera explorar estas intuiciones; ésta fue nombrada *Teatro de la crueldad* en homenaje a Artaud⁹. “Tanto Charles Marowitz como yo sentíamos

⁷*Centro Internacional de Investigación Teatral*, por sus siglas en francés.

⁸Dramaturgo, director y crítico, conocido en Europa y Estados Unidos. También comparte con Brook algunas adaptaciones de Shakespeare. (FOIX: 2008, p. 37)

⁹Es importante señalar que, si bien el nombre era un homenaje a Artaud, esto no significaba que estuvieran intentando reconstruir su teatro. Así lo enuncia Brook en *El espacio vacío* (BROOK: 1973, p. 61). También, en

con mucha intensidad que ciertos recursos esenciales de la expresión teatral estaban siendo descuidados; por tanto, decidimos convocar a un grupo de actores y actrices para estudiar el problema” (BROOK: 2001, p. 100). Fue así que este periodo enfocado sobre todo a la investigación de la expresión física tuvo cabida al interior de la *London Academy of Music and Dramatic Art* (LAMDA).

Es importante señalar que tiempo antes de que se formara el grupo LAMDA, Brook ya se había topado con un descubrimiento que traería consecuencias para su trabajo futuro durante la gira que tuvo su montaje de *Rey Lear* en Stratford (1962). En *El espacio vacío*, Brook habla de esta experiencia haciendo énfasis en lo interesante que le resultó comprobar la influencia que el público de Europa oriental, con poco conocimiento de inglés, había ejercido sobre los actores en su calidad interpretativa: En aquellos lugares en donde la gente entendía menos el lenguaje, se daban muchas de las representaciones más exitosas (BROOK: 1973). De observaciones como esta, concluyó que los contextos culturales y lingüísticos dentro de los que todo teatro convencional se enmarca, en realidad sólo sirven como “barreras” para conseguir una comunicación a un nivel más profundo entre espectáculo teatral y público (BROOK: 1973) y así, en una necesidad por encontrar los medios que lo llevaran a una comunicación más universal, comenzó a estudiar aquellas condiciones a partir de las que el teatro pudiera hablar directamente (INNES: 1992). Se hacía entonces la siguiente interrogante: “¿En qué condiciones es posible que lo que lo que acontece en una experiencia teatral [...] sea compartido por los espectadores sin la ayuda [...] de los signos y las muestras culturales que comparten?” (citado en INNES: 1992, p. 151). Esta idea definió el acento principal de los ejercicios con su grupo del *teatro de la crueldad* y además marcó un inicio a las indagaciones respecto a la relación *actor-espectador* que tiempo después, y tal como deduce el investigador Christopher Innes en su libro, *El teatro sagrado: El ritual y la vanguardia*, le llevarían a formar su elenco intercultural.

El periodo LAMDA dio inicio con ejercicios de improvisación. Estos ejercicios tenían el propósito de generar en el actor condiciones necesarias para que pudiera transmitir una idea o una imagen por medio de lo que Brook denominó como *una comunicación directa* (BROOK: 1973). Así, para cada consigna dada a los actores se impusieron condiciones

Conversaciones con Peter Brook, él mismo declaró lo siguiente: “De Artaud, sobre todo fue su intensidad lo que me interesó, pero no le encontré nada útil a nivel práctico” (CROYDEN: 2005, p. 304).

específicas a sus medios de expresión; por ejemplo, en algunas ejecuciones cuyo objetivo era comunicar alguna acción, emoción o estado de ánimo, sólo se les permitió utilizar el golpeteo de algún dedo, algún silbido, un grito o incluso solo un tono de voz. Se trató de “aumentar la resistencia, limitando las alternativas, y luego empleando esta resistencia en la pugna por alcanzar una verdadera expresión” (BROOK: 1973, p. 63). Para conseguir una interpretación en estas condiciones, los actores necesitaron buscar más allá de la imitación.

De forma paralela, explicó Brook, estos ejercicios ayudaron al grupo de actores a comprobar la facilidad y rapidez con la que sus interpretaciones podían llegar a caer en variaciones de los mismos clichés. Una explicación a esta tendencia en el actor la encontró Brook en aquello que calificó como *condicionamiento cultural*. Según explica en *El espacio vacío*, siempre que un actor trata de poner en práctica su creatividad al elegir gestos de la vida cotidiana para aplicarlos a una interpretación viva, en realidad, estos gestos que ha escogido no provienen de una verdadera originalidad, sino de un repertorio de actitudes que ha adoptado de su cultura:

Ha habido épocas en la historia del teatro en que la labor del actor se ha basado en ciertos gestos y expresiones aceptados: congelados sistemas de actitudes que hoy día rechazamos. Quizá sea menos claro el polo opuesto —la libertad del método del actor en elegir lo que sea de los gestos de la vida cotidiana— resulta también restringido, ya que al basar sus gestos en su observación o en su propia espontaneidad el actor no realiza una profunda creatividad. Busca en su interior un alfabeto que también está fosilizado, puesto que el lenguaje de signos de la vida cotidiana no es el de la invención, sino el que corresponde al condicionamiento del actor. Sus observaciones sobre el comportamiento humano son a menudo observaciones de proyecciones suyas. Lo que cree espontáneo está filtrado y comprobado muchas veces. [...] Quienes realizan trabajos de improvisación tienen la oportunidad de comprobar con asombrosa evidencia con qué rapidez se alcanzan las fronteras de la llamada libertad. (BROOK: 1973, p. 149-150)

Por tales motivos, durante los ensayos Brook buscaba fomentar entre sus actores un ambiente que les permitiera profundizar en su acercamiento a la interpretación (BROOK: 1973). Quería que fueran más allá de los recursos utilizados habitualmente en la realización de un espectáculo y que hicieran uso de lo que él llamaba la ‘presencia abstracta del actor’, una presencia basada en la expresión del cuerpo, el gesto y el sonido; “se quería lograr un retorno a las fuentes, a la expresión física que [desarrollara] un lenguaje corporal” (FOIX: 2008, p.37).

Los ejercicios que nos inventábamos, tanto para la voz como para el cuerpo, se diseñaban para conducirnos a áreas sobre las que no sabíamos nada [...] Aquello

nos sacó inevitablemente del proscenio que divide los teatros en dos ambientes. Yo tampoco volví a sentir la necesidad de inventar un mundo nuevo sacado de mi imaginación, y como resultado pudimos observar las infinitas posibilidades que hay dentro del actor cuando está solo y no sujeto a consignas directoriales. (BROOK: 2000, p. 180)

Estas ideas complementan la premisa de Peter Brook acerca de que el trabajo del actor es siempre ‘ir más allá de él mismo’ (BROOK: 2001, p. 37), una premisa que más adelante se volvió fundamental dentro de su trabajo en el CIRT.

1.2.1 Marat/Sade de Peter Weiss (1964)

El periodo de experimentación con el grupo en LAMDA culminó con la escenificación de la obra: *Marat Sade, La persecución y asesinato de Jea-Paul Marat, representados por los internos del asilo Charenton bajo la dirección del marqués de Sade*, presentada en Londres en 1964.

En *El espacio vacío* Brook menciona que Marat/Sade fue creada a partir de una serie de enunciados Brechtianos, principalmente a partir de lo que denominó como efecto de Alienación. Para Brecht, se lee en *El espacio vacío*, “el teatro no [debería] perder de vista ni siquiera por un instante la sociedad a la que [sirve]. [...] El único objetivo del actor consiste en crear la respuesta precisa en un público por el que siente respeto total” (BROOK: 1973, p. 95). Fue debido a este respeto por el espectador que Brecht introdujo la idea de alienación como una invitación a hacer un alto. “La alienación es el arte de plantear una acción con un distanciamiento tal que pueda ser juzgada objetivamente y de manera que pueda ser contemplada en relación con el mundo que la circunda” (BROOK: 2001, p. 87). Para Brook, esto fue precisamente lo que el autor, Peter Weiss, consiguió con *Marat/Sade*:

Todo en la obra está pensado para golpear al espectador en la mandíbula, aliviarlo en seguida con paños de agua fría y acto seguido obligarlo a que procese inteligentemente lo que acaba de experimentar, luego darle una patada en las pelotas y finalmente devolverle el pleno control de sus sentidos. No es precisamente Brecht, ni tampoco Shakespeare, pero sí es muy isabelino y muy contemporáneo nuestro. (BROOK: 2001, p. 88)

Brook consideró al mecanismo de alienación como un recurso novedoso para conseguir una interacción diferente con el público y de un poder similar a lo que Shakespeare conseguía en sus obras con la combinación del lenguaje cotidiano y el lenguaje culto, que servía para ayudar al público a interactuar con lo que veía a partir de muchos estados de consciencia.

Éste fue el valor que Brook encontró en el efecto de alienación de Brecht, y el interés que tuvo por la obra de Weiss: “lo importante no es la distancia en sí misma, sino el constante movimiento de ida y vuelta, de entrada y salida, entre planos diversos. Esta fue la característica que más me impactó cuando leí por primera vez el *Marat/Sade* de Peter Weiss” (BROOK: 2001, p. 85).

El efecto alienador propuesto por Brecht y probado en *Marat/Sade*, comenzó a ser un elemento recurrente en otros montajes de Brook como una manera de conseguir cambiar la participación pasiva de sus espectadores en cada una de las funciones: “se [trataba] de quebrar o perturbar al espectador inglés para que reflexionara sobre una situación a través de escenas de crueldad manifiesta” (FOIX: 2008, p. 41).

Con el tiempo, esta inquietud por encontrar un modo distinto de interactuar con el público llevaría a Brook a la conclusión de que para poder realizar otros proyectos con mayores alcances a *Marat Sade* sería necesario salir del ámbito inglés.

1.2.2 Retorno a las fuentes

Cabe en este punto de la investigación hacer un paréntesis para destacar que durante la segunda mitad del siglo XX, Peter Brook no sería el único en interesarse por una búsqueda de los recursos esenciales en la expresión teatral. A principios de la década de los sesenta, y como parte de un malestar general, comenzó a gestarse un importante cambio de paradigmas dentro de la actividad teatral de Occidente¹⁰. En el libro, *El teatro como vehículo de comunicación*, se describe cómo numerosos artistas de la talla de Jerzy Grotowski, Antoin Artaud, Eugenio Barba, Richard Schechner, entre otros, coincidieron en la urgencia de recuperar el sentido original del arte representacional y motivados por esta necesidad “enfocaron su atención en los dos elementos imprescindibles del acontecer teatral: el actor y el espectador” (PRIETO: 1992, p. 36).

¹⁰ Recordemos que el siglo XX en Europa estuvo marcado por dos acontecimientos en su primera mitad: el inicio y fin de las dos Guerras Mundiales. Así, su influencia en el arte se hizo innegable en los periodos de preguerra, entreguerras y posguerra. Como bien lo apuntó Brook en su libro *Hilos de tiempo*: “En la calma que siguió a la tempestad de la guerra, el mundo del teatro hacia el que ahora me veía empujado lo tenían dominado hombres con largos cortinajes de muselina fastidiosamente colgados en las ventanas. La persecución de lo chic era un culto, y había una absoluta conformidad en su estilo. [...] El teatro era una extensión natural de aquello: al levantarse el telón, se nos sacaba del mundo diario para introducirnos en un mundo de donaire y belleza en el que personas encantadoras con sentimientos no-demasiado-intensos interpretaban situaciones irreales que nunca reflejaban las crudas realidades de la vida” (BROOK: 2000, p. 57).

Se dice que en sus orígenes, *teatro y rito* eran considerados como una misma cosa. Así, es sabido que en el pasado, el acto representacional constituyó un instrumento fundamental de comunicación humana:

Las celebraciones rituales no solo tenían la finalidad de poner al hombre en contacto con las fuerzas sobrenaturales, sino que también eran actos mediante los cuales se comunicaba, por medio de símbolos y acciones rítmicas, todo un acervo sociocultural que, de esta manera se transmitía de generación en generación. Estos actos de encuentro y comunión estaban destinados a despertar periódicamente el sentimiento de pertenencia a la comunidad y de armonía con la naturaleza. (PRIETO: 1992, p. 5)

No obstante, con el paso de los años y “bajo la influencia del racionalismo griego”¹¹, esta unión desapareció en la tradición occidental. En consecuencia, el espectador dejó de participar activamente en el proceso de comunicación creativa y el teatro poco a poco comenzó a ocupar un lugar secundario en la existencia del hombre.¹² De esta manera, el trabajo al que diversos artistas del siglo XX apostaron, se dirigió a explorar diversas técnicas rituales y al teatro oriental en un intento por reivindicar el arte escénico occidental¹³. Cada uno, al interior de su propio contexto, se propuso “trascender la función puramente estética del teatro para reestablecer al hecho representacional como un medio de comunicación imprescindible en las sociedades” (PRIETO: 1992, p. 6).

El autor Christopher Innes destaca que en contraste con el teatro convencional del siglo XIX, donde el naturalismo era una característica dominante, “la finalidad [de los artistas del siglo XX] fue alcanzar un nivel de realidad más profundo que las apariencias superficiales

¹¹ Para profundizar en las razones que contribuyeron a esta ruptura entre teatro y rito, el lector puede revisar el capítulo “Ruptura entre teatro y rito en Occidente: cómo apolo venció a Dionisio”, dentro del libro, *El teatro como vehículo de comunicación* (PRIETO: 1992, p. 19).

¹² “Cuando hablamos de teatro no queremos decir exactamente eso. Telones rojos, focos, verso libre, risa, obscuridad, 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” (BROOK: 2104, p. 5). Así comienza Peter Brook su ensayo titulado *El espacio vacío*, y aquí se hace posible advertir esta inquietud por evidenciar la equivocada idea a la que se había llegado del teatro, a lo mucho, una síntesis de las demás artes. Recordemos que Brook publicó esta obra en 1968, paralelo a los años en los que se dio este movimiento por un teatro que retornara a sus fuentes.

¹³ ¿Qué fue lo que vieron autores como Gordon Craig, Meyerhold, Brecht, Artaud, entre otros, en el teatro asiático que les motivó a realizar una revisión de su quehacer escénico?: “la absoluta teatralidad de la tradición oriental. Mientras que en Europa se practicaba el naturalismo estéril o un amaneramiento vacío y superficial, como apoyo al omnipresente texto, en Asia existía un arte escénico que no conocía fronteras entre la danza, el rito y la pantomima” (PRIETO: 1992, p. 102) Para profundizar en este punto, el lector puede revisar el libro, *El teatro como vehículo de comunicación*, capítulo “Encuentro transcultural” (PRIETO: 1992, p. 99).

y encarnar la naturaleza interna del hombre arquetípico en símbolos concretos” (INNES: 1992, p. 27). Así, un rechazo hacia las estructuras racionales del pensamiento y a los recursos discursivos llevaría a cada autor a tratar de encontrar los medios para lograr una comunicación más directa con el espectador (de forma similar a lo que Brook exploró con el grupo LAMDA).

Uno de los pioneros en este terreno fue el director polaco Jerzy Grotowski, quien se planteó como meta fundamental encontrar aquello que diferenciara al teatro de cualquier otra forma de expresión artística. En el año de 1959, Grotowski fundó un Laboratorio teatral en donde su trabajo apuntó sobre todo a la experimentación del fenómeno de la actuación. Sus producciones fueron consideradas como investigaciones minuciosas sobre las relaciones que se pueden establecer entre intérprete y público, y su concepción de *actor* fue la de “un ser que se desnuda ante sí mismo y ante los demás, para así mirarse sinceramente y deshacerse de los obstáculos que limitan su expresión” (PRIETO: 1992, p. 148). En este sentido, los montajes de Grotowski buscaron reducir al mínimo elementos de escenografía y vestuario con el objetivo de destacar al actor como el núcleo de la experiencia teatral.

En el libro, *El teatro como vehículo de comunicación*, se lee lo siguiente: “Los actores han trabajado en tal forma con sus ‘instrumentos corporales’ que el impacto sobre el público, acostumbrado a una interpretación distanciada y artificialmente estilizada, es total”. Y es que para Grotowski, el público que asistía a sus obras necesariamente tenía que “estar dispuesto a aceptar el reto de enfrentarse y establecer una verdadera comunicación” (PRIETO: 1992, p. 150) y no solo esperar un entretenimiento ‘fácil y seguro’. Con el tiempo, el curso que siguieron las investigaciones de este director le llevó a tomar la decisión de dejar el teatro para buscar de forma directa “nuevas formas de interacción humana” (PRIETO: 1992).

Otro ejemplo se halla en la figura de Eugenio Barba, creador del término *antropología teatral*¹⁴, y quien se dedicó a estudiar y a hacer teatro a partir de las técnicas que encontró en el teatro oriental. Todos sus esfuerzos se dirigieron a mantener afinado lo que él llamaba ‘el instrumento físico del intérprete’ para que éste pudiera lograr una mayor expresividad sobre el escenario y, por ende, una mejor comunicación con el espectador. Así, su larga trayectoria

¹⁴ Acerca del teatro antropológico, puede ser descrito de la siguiente manera: “concentra su trabajo en el elemento humano: el intérprete que se entrena para afinar su instrumento psicofísico y el espectador que deja de ser objeto para convertirse en el sujeto del fenómeno teatral por medio de la invitación directa a involucrarse en el evento dramático intelectual, emocional y hasta físicamente” (PRIETO: 1992, p. 92).

abarcó la creación del *Odin Teatret* en 1964, y la *Escuela Internacional de Antropología Teatral* en 1979. A diferencia de Grotowski, Barba nunca se separó de la actividad en el teatro pero sí dedicó gran parte de su trabajo al desarrollo de técnicas de entrenamiento actoral.

Tanto Grotowski como Barba son tan solo algunos ejemplos del numeroso grupo de creadores que coincidieron en la necesidad de cuestionar los convencionalismos teatrales de la época y en un enfoque denominado como ‘transcultural’¹⁵ en sus investigaciones. De esta forma, en el libro *El teatro como vehículo de comunicación*, se sugiere que algunos de los intereses comunes a los artistas partidarios de esta tendencia fueron:

- Cuestionar la actividad escénica occidental y promover su replanteamiento a partir de un nuevo y más profundo conocimiento de las posibilidades comunicativas tanto del espectador como del intérprete.
- Superar las barreras entre intérpretes y espectadores para lograr una comunicación comprometida con el prójimo, el entorno y consigo mismos.
- Dejar los valores estéticos en segundo plano para situar valores éticos, morales, espirituales y humanos como objetivo primordial.
- Integrar al espectador orgánicamente dentro del espectáculo. Se buscaba una participación no necesariamente física, sino emocional e intelectual.

Así mismo, al incorporar técnicas rituales en la práctica teatral se buscó emplear un lenguaje simbólico que generara en el espectador una respuesta interpretativa. La idea era que se descartara una forma de entendimiento cerebral entre actor y público, y otra clase de comunicación pudiera tomar su lugar, otro tipo de entendimiento en donde el espectador pudiera participar con su interpretación subjetiva de lo que sucedía en escena y algo similar a lo que en Occidente parecía aceptarse en el contexto de otras artes como la música y la danza¹⁶. Se buscaba que los símbolos apelaran al inconsciente del espectador y le permitieran entrar en contacto con áreas profundas de su ser para que, a partir de ahí, pudiera “percibirse

¹⁵ Tal como lo definió Patrice Pavis en el libro *Tendencias interculturales y práctica escénica*, un enfoque que trascendiera las culturas particulares en provecho de un universalismo de la condición humana (PAVIS: 1994).

¹⁶ “si este microcosmos de gente es capaz de una creatividad colectiva, entonces el objeto que produce puede ser recibido de una forma similar por otras personas. Nuestro objetivo es el buscar en el teatro algo que toque a los demás tal como lo hace la música [...] Cualquier persona puede responder a la música y a las danzas de muchas razas que no son la suya. De igual forma, uno puede descubrir en sí mismo los impulsos que hay detrás de estos movimientos y sonidos ajenos y así hacerlos propios” (citado en PRIETO: 1992, p. 100).

a sí mismo y a quienes le [rodeaban] en una forma más inmediata” (PRIETO: 1992, p. 6). Este proceso de introspección debía hacer posible una comunicación auténtica y “capaz de reconocer los puntos de coincidencia y las diferencias [entre participantes] como elementos que promueven una convivencia armoniosa y creativa” (PRIETO: 1992, p. 6). Fue así que en un principio, a estos ideales se les tachó de utópicos, pues los métodos a los que se recurría ya en la práctica escénica, no llegaban a consolidar los objetivos perseguidos. Un ejemplo de esta situación, se halla en las críticas que el autor Christopher Innes realizó del trabajo de Peter Brook en su periodo inicial de exploraciones.

Al principio, Brook y Marowitz [refiriéndose al periodo con el grupo LAMDA] describieron sus objetivos en forma típicamente exagerada: crear ‘el estado poético, una experiencia trascendente de la vida’ mediante efectos de shock, ritos, encantamiento, máscaras, efigies y vestuario ritual, cambios de luz para ‘provocar sensaciones de frío y calor’, diferentes acciones en áreas separadas, ‘todo ello evadiendo simultáneamente nuestra conciencia’, y ritmos físicos discontinuos ‘cuyo crescendo se adaptará exactamente a la pulsación de movimientos conocidos de todos [...] esta transliteración, demasiado literal ilustra dos fallas intrínsecas del enfoque de Brook: su tendencia a la simplificación y al esteticismo. (INNES:1992, p. 146)

Sin embargo, para algunos artistas la urgencia de poner a prueba estos elementos constituyó una inquietud primordial que con el tiempo se transformó. Tras haber empezado con un deseo por enriquecer al teatro occidental, pronto se planteó como misión fundamental “establecer una comunicación creativa con seres humanos de cualquier parte del mundo” (PRIETO: 1992, p. 99).

Así, fue a partir de lo descubierto en otras culturas que surgieron nuevas posibilidades para seguir enriqueciendo las artes escénicas a nivel mundial; entre ellas, una nueva tendencia que se iría incrementando hasta llegar a la actualidad: “la dinámica de los intercambios culturales como factor productivo en la práctica teatral” (GRANDE: 1998), y que Richard Schechner designó a principios de los años setenta como *Interculturalismo teatral*¹⁷.

Finalmente, en medio de esta inquietud por explorar en las tradiciones de Oriente y en los recursos esenciales del teatro, Brook tomó la decisión de unirse a un grupo de discípulos dedicados a profundizar en las enseñanzas del filósofo y místico espiritual G. I. Gurdjieff. Algunos estudiosos han apuntado que sus enseñanzas proporcionaron a Brook “una manera práctica de utilizar la sabiduría oriental en un contexto occidental a través de la

¹⁷ Este concepto será desarrollado con mayor precisión en el segundo capítulo.

idea del *Cuarto camino*” (BOTTARO: 2014, p. 73), y es por esta razón que a continuación serán abordadas.

1.2.3 Influencia de Gurdjieff

George Ivanovich Gurdjieff, de origen greco-armenio, fue un filósofo y maestro espiritual de principios del siglo XX. Llegó a Francia en el año de 1922 y acompañado de un pequeño grupo de intelectuales que le siguieron desde diferentes partes de Europa y América estableció el *Instituto para el desarrollo armónico del hombre*, en donde compartió sus enseñanzas dirigidas al desarrollo de la conciencia.

Su sistema de pensamiento se basó en la idea de que el hombre occidental, a pesar de estar dotado de un conocimiento científico preciso, se halla imposibilitado para transformar su conciencia porque vive inmerso en una vida rutinaria y dominada por comportamientos mecánicos. Gurdjieff expresó que a diferencia del mundo oriental, que está más conectado con nociones de desarrollo y crecimiento espiritual, el hombre de Occidente pasa sus días ‘dormido’, sin realmente llegar a cuestionarse acerca del sentido y significado de la vida.

Como las personas están ‘dormidas’, viviendo una vida rutinaria [...] no pueden encontrar su verdadera esencia, el ‘yo’ real y permanente. Somos máquinas, decía Gurdjieff, víctimas de los múltiples ‘yoes’ divididos e ilusorios que nos distraen y esclavizan (el ‘yo’ que siente de una manera y el ‘yo’ que actúa de otra). Pero una vez despiertos [...], aprendemos a desarrollar el ‘yo’ real y permanente que reordena y unifica las funciones psíquicas. (CROYDEN:2005, p. 135)

De esta forma, habló de tres centros de energía para referirse a los aspectos psíquicos de los que está conformado el ser humano: el emocional, el intelectual y el corporal¹⁸. Todos estos, según manifestó, deberían funcionar de manera unificada en la existencia de las personas, no obstante, la realidad acerca del hombre occidental es que vive con sus centros desconectados entre sí. “Uno puede pensar una cosa, amar otra, desear otra y hacer otra. Como un carro tirado por tres caballos en tres diferentes direcciones, falta el cochero” (DE OLEZA: 2013).

Según lo expresado por Gurdjieff, Oriente posee diversos sistemas encaminados al desarrollo de la conciencia y a estos los dividió en tres categorías: el *camino del faquir*, el *camino del monje* y el *camino del yogui*. Cada uno se concentra en el perfeccionamiento de

¹⁸ Marita Foix representa la idea de los centros a partir de un triángulo en donde “la base [es] el centro emocional o lugar de la Reconciliación; en los otros dos lados, [se hallan] el centro intelectual o lugar de la Emoción y el centro motor instintivo o lugar de la Negación. El equilibrio entre estos tres centros trae armonía” (FOIX: 2008, p. 127).

un centro específico; el *camino del faquir*, por ejemplo, hace referencia al esfuerzo por desarrollar la voluntad física y el dominio del cuerpo; el *camino del monje* se centra en los sacrificios y en los sentimientos religiosos; y finalmente el *camino del yogui*, es el camino del conocimiento (DE OLEZA: 2013). Sin embargo, existe una complicación en su utilidad para el hombre occidental: estos métodos sólo cobran sentido dentro del contexto de Oriente y no pueden ser aplicados como una oportunidad de desarrollo para Occidente, ya que en cultura y modos de vida son totalmente diferentes. Por esta razón Gurdjieff acuñó un nuevo concepto para definir otra alternativa al trabajo personal y como consecuencia, al crecimiento espiritual. A esta técnica la llamó el *Cuarto camino*.

A diferencia de las tres vías anteriores, la práctica del *Cuarto camino* no exige que se realicen actos extraordinarios como la renuncia a los bienes materiales o el rechazo a la vida ordinaria. Al contrario, así como expresó Brook, exige que se busque el significado espiritual al interior del *meollo de la vida* (BROOK: 2000). Es considerado como la síntesis de los tres caminos anteriores (implica convertirse en el faquir, el monje y el yogui a la vez) y por lo tanto es la posibilidad de hacer trabajar todos los centros de conciencia de los que habló Gurdjieff. Así, esta técnica supone encontrar sentido a la propia existencia a partir de la *comprensión consciente*, un aspecto de suma importancia en la enseñanza del *Cuarto camino*.

Lo que en jerga esotérica se llama *la cuarta vía* no es ni el camino de mortificación del cuerpo ni el camino del abandono del mundo ni el camino de la elevada investigación intelectual [...] y tan solo exige una cosa: comprensión. Esto significa una comprensión consciente, lograda de modo independiente, que rechaza la credulidad, una comprensión que no puede alcanzarse simplemente por medio de ideas, por medio de la mente. No se la puede descubrir solo [...] sino mediante un largo y paciente trabajo con otros en las casi imposibles condiciones de la vida diaria. (BROOK: 2000, p. 119)

En el libro, *Encuentros con hombres notables*, se define a la *comprensión* como “la esencia de lo que se obtiene a partir de informaciones intencionalmente adquiridas y de experiencias vividas por uno mismo” (GURDJIEFF: 1972, p. 249). Este concepto se contrapone con el de *saber* que “no es sino la memoria automatizada de una suma de palabras aprendidas en cierta secuencia” (GURDJIEFF: 1972, p. 250). Lo que hay que entender de ambos términos es que, según la enseñanza del *Cuarto camino*, solo la comprensión puede llevar a la transformación del ser.

Si mi propio hermano viniera hacia a mí y me suplicara que le diese aunque solo fuera la décima parte de mi comprensión [...] no podría comunicarle ni la milésima

parte de ella, por más ardiente que fuese mi deseo, porque él no tiene en sí ni el saber que yo adquiriré, ni las experiencias por las cuales me fue dado pasar en el curso de mi vida [...] Querer inculcar la fe por medio de palabras es como si se quisiera saciar de pan a alguien con solo mirarlo. La comprensión [...] resulta del conjunto de las informaciones intencionalmente adquiridas y de las experiencias personales. Mientras que el saber no es sino la memoria automatizada de una suma de palabras aprendidas en cierta secuencia. (GURDJIEFF: 1972, pp. 249-250)

Y es que a partir de estos dos conceptos, lo que Gurdjieff quiso apuntar fue que una comprensión como la que demanda el *Cuarto camino* de ninguna manera es similar a la comprensión habitual a la que se acostumbra en Occidente, una que consiste en reducir lo no conocido a lo conocido a partir de “palabras que muchas veces vienen de una tradición, de una ciencia, etc.” (DE OLEZA: 2013). Al contrario, la comprensión que implica incursionar en el camino del desarrollo espiritual involucra enfrentarse directamente con la experiencia para corroborar una certeza, “Se trata de una comprensión consciente, que no puede alcanzarse sólo por medio de ideas o sacrificios sino mediante un largo y paciente trabajo de intercambio con otros seres humanos en el día a día de la vida cotidiana” (BROOK: 2000, p. 71). Finalmente, aunque la filosofía del Cuarto camino es demasiado compleja como para abarcarla en estas líneas, cabe mencionar que en esencia, los escritos de Gurdjieff tuvieron como meta “extirpar las creencias y opiniones arraigadas en el psiquismo de los hombres acerca de todo cuanto existe en el mundo” (GURDJIEFF: 1972, p. 15).

Peter Brook se acercó a la filosofía de Gurdjieff a través de una de sus pocas discípulas directas aún con vida, Jane Heap. De su primer encuentro con ella relató:

Oí palabras sencillas que inmediatamente sonaron a ciertas, palabras que hablaban de una comprensión que sólo puede ser comunicada directamente, no mediante la escritura o teoría alguna, y cuyo principio básico es que no hay que aceptar nada pasivamente, todo debe ser puesto en tela de juicio y comprobado, porque una verdad tan solo adquiere significado y convicción si ha sido contrastada, redescubierta y demostrada paso a paso desde dentro de la propia experiencia (BROOK: 2000, p. 89)

En *Hilos de tiempo* Brook admitió haber sentido siempre consternación respecto al hecho de que la ciencia no tuviera modo de reconocer ciertas cuestiones de la experiencia humana sin encasillarlas en juicios de valor. Descubrir el trabajo de Gurdjieff le ayudó a entrever que “un sentido de los valores [podía] depender de algo más objetivo que las simpatías, las antipatías y el gusto personal [...], y que los niveles de calidad de la experiencia humana eran inseparables de la realidad medible” (BROOK: 2000, p. 87).

Nuestro trabajo con Jane Heap nos iba haciendo reconocer que el significado espiritual tan solo puede encontrarse en el meollo de la vida. Su enseñanza no dejaba sitio a sueños ni auto indulgencias; era sobria y austera [...] yo iba llegando a ver de mala gana cuán importante es trabajar con otros y no intentar fabricar una receta espiritual propia tomando solamente fragmentos de las distintas tradiciones que por entonces parecían gustarme. (BROOK: 2000, p. 102)

A la muerte de Jane Heap en 1964, Brook conoció a *madame* Jeanne de Salzmann, seguidora de las enseñanzas de Gurdjieff y figura importante en la difusión de sus ideas. A su lado no solo continuó el trabajo que había comenzado con Jane, además concretó la filmación de la película *Encuentros con hombres notables* (1979), basada en el libro autobiográfico de Gurdjieff con el mismo nombre.

Algunos estudiosos han opinado que Brook, inmerso en su búsqueda por lo esencial en el teatro, encontró en el trabajo de Gurdjieff una guía adecuada para dar forma a sus intuiciones:

[...] empecé a descubrir que ‘tradicción’ tenía otro significado distinto de la estéril ranciedad que tanto detestaba en el teatro. Aprendí a comprender el modo oriental de esconder la sabiduría como una piedra preciosa, de ocultar sus fuentes, de hacerla difícil de descubrir, de modo que su valor pueda ser realmente apreciado por el buscador que lleva tiempo queriendo pagar el precio. (BROOK: 2000, p. 90)

De esta manera, aunque el propio Brook rehusó en varios momentos hablar de una posible influencia del pensamiento de Gurdjieff sobre su trabajo como director, es posible deducir que con el paso de los años, las enseñanzas que encontró en él se convirtieron en un puente entre su profesión y su vida personal. Antes de acercarse al trabajo de Gurdjieff, él mismo reconoció: “Yo era [...] un carro con muchos caballos que tiraban en todas direcciones, y nunca se me ocurrió que faltara el auriga” (BROOK: 2000, p. 120).

A Brook le atraía el hecho de que Gurdjieff no obligara a sus discípulos a abandonar todo lo que pudiera representar el mundo exterior para que se consagraran a una vida de meditación. Todo lo contrario, tal como apuntó Brook, este maestro retaba a las personas a que cuestionaran aquello que pudiera significar una certeza y les invitaba a probar en primera persona para obtener resultados de la experiencia. En resumen, los invitaba a desarrollar su propio camino de búsqueda.

En el nivel más zafio y erróneo, la gente se aferra a líderes religiosos y místicos populares; es una forma de salir de la búsqueda activa en soledad. Alguien con un aura poderosa, con gran influencia, una personalidad carismática, está ahí para llevarte de la mano, quizá durante el resto de tu vida. Sea un gurú, o sea toda una tradición Te puede conducir un gurú. Te puede conducir una cultura. Te puede

conducir una ideología. Siempre se trata de que te lleven. Y en ese ser llevado, gastas energías que nunca son verdaderamente independientes o activas. (CROYDEN: 2005, p. 141)

Así, hay quienes afirman que la práctica del *Cuarto camino* llevó a Peter Brook a vincular la idea de ser un buscador, con su trabajo como director. En el libro, *Conversaciones con Peter Brook*, se puede leer lo siguiente: “Gurdjieff exigía a los demás lo que se exigía a sí mismo: hallar un entendimiento que naciese de los esfuerzos propios más profundos y de la más profunda soledad” (CROYDEN: 2005, p. 142), y personalmente pienso que el trabajo de Brook en el teatro se movió en una línea similar.

Cuando inició su trayectoria en el teatro, Brook aceptó que su fuerza motivadora se hallaba en aquello que entraba por sus ojos, la parte visual del hecho escénico; aun no tenía mucho interés en el trabajo con los actores ni en el contenido dramático de la función. No obstante, pasado el tiempo esta perspectiva evolucionó y sus exploraciones en el proceso actoral cobraron mayor importancia, recordemos pues, el trabajo que realizó con el grupo LAMDA. Fue entonces cuando se abrieron nuevas interrogantes: tal como lo describió Brook, el enigma ahora era descubrir qué podía conducir a sus actores a otro estado, uno *más hondo y más auténtico* (BROOK:2001, p. 170).

A un director le lleva mucho tiempo dejar de pensar en el resultado que desea y concentrarse en su lugar, en descubrir la fuente de energía de la que al actor le pueden brotar impulsos verdaderos. Si uno describe o marca el resultado que está buscando, un actor lo puede reproducir por un momento. Pero, para ser capaz de hacer lo mismo una segunda vez con suficiente energía, el actor o la actriz tienen que tener tal convicción que el impulso se les haga auténticamente propio. Invariablemente, para los actores, ese sentido de la convicción procede de su propio sentido interno de la realidad, no de la obediencia a las ideas de un director. (BROOK: 2000, p. 122)

Así, para poder ayudar a su elenco en el proceso de creación, algunos investigadores afirman que Brook pasó de ser un director convencido de que su trabajo no consistía en ayudar a los actores en los detalles de sus interpretaciones, a convertirse en una especie de guía que ayudara al elenco a descubrir los impulsos de los que podrían brotar interpretaciones más reales (BOTTARO: 2014).

Me di cuenta de que yo nunca podría enseñarle a un actor su oficio [...] la elección de la palabra enseñar era errónea, pero implicaba algo muy preciso que yo necesitaba comprender [...] en ese momento aquellas se volvieron áreas en las que necesité implicarme totalmente. Pero, ¿qué tipo de implicación? Yo lo único que sabía era que hacer demasiado poco conduce a demasiado poco, pero el ser

aseverativo en exceso, ya sea en la argumentación o en el trabajo, cierra automáticamente de un portazo las puertas que, precisamente, necesitan permanecer abiertas. (BROOK: 2000, p. 123)

Al igual que Gurdjieff, Brook buscó los medios que le ayudaran a propiciar una actividad independiente en sus actores. En lugar de imponerles cualquier certeza, decidió explorar técnicas a partir de las que sus intérpretes pudieran descubrir por sí mismos nuevas verdades de sus personajes; entonces así podrían transmitir una actuación más directa porque estarían trabajando con convicciones halladas por sí mismos. De conseguir esto, Brook se habría acercado a lo que desde un inicio se propuso con sus exploraciones con el grupo LAMDA: descubrir los medios para conseguir una comunicación más directa con el espectador.

Lo primero que aprendí relacionado con cualquier clase de trabajo o enseñanza o búsqueda es que hay diferentes calidades de conciencia. Hay esa conciencia de nivel bajo y una mayor conciencia en más direcciones. Y una mayor conciencia es la única clase de respuesta que puede llegar a lograr uno. [...] La respuesta está en una forma de ser más consciente, de estar abierto a un nivel de experiencia más rico. [...] Mi capacidad de conciencia es absolutamente inseparable de otras personas. Y de personas dentro de un grupo. Y del público (CROYDEN: 2005, p. 320).

A partir de su acercamiento a la filosofía de Gurdjieff, es posible advertir que Brook comenzó a cuestionarse conceptos que antes solía dar por hecho y que impedían que su práctica teatral evolucionara. Adquirir un nivel de conciencia más afinado y tener una percepción más aguda del mundo a su alrededor se convirtió en un objetivo, al igual que empezar a reconocer que “la facultad de percepción que tiene el ser humano no es estática, implica una constante y permanente redefinición, segundo a segundo, de todo lo que se ve” (BOTTARO: 2014, p. 98).

1.3 El trabajo intercultural

El siguiente paso hacia la evolución en la práctica artística de Peter Brook se dio en el año de 1968, fecha en la que fue invitado por Jean-Louis Barrault, director y artista de la mímica de origen Francés, para participar en el festival *Théâtre-des-Nations* como parte de un taller internacional en París. Este taller consistiría en una colaboración artística entre profesionales de distintas nacionalidades y tradiciones en torno a la obra de Shakespeare (al interior de una especie de laboratorio teatral). Gracias a esta experiencia, Brook tuvo la oportunidad de trabajar, por primera vez, con personas de culturas distintas a la suya.

El cometido fundamental por el que se había reunido el grupo convocado por Barrault, y que fue un estímulo que llevó a Brook a tomar la decisión de crear su propio Centro de investigación, fue el de descubrir qué era lo que yacía detrás de cada signo y de cada señal procedentes de las diferentes culturas (TODD: 2003); El trabajo del grupo se había basado en la exploración de diversos fragmentos de *La tempestad* desarrollados en una única función bajo la forma de un *laboratorio teatral*, combinando canciones, mimo, ritos, acrobacias y distintos fragmentos de la obra de Shakespeare.

En el año de 1970, dos años después del festival *Théâtre-des-Nations*, Brook se planteó la idea de crear un espacio donde pudiera retomar los experimentos que había realizado con Barrault para desarrollarlos con mayor profundidad, y sobre todo donde pudiera retomar uno de los elementos que había estado muy presente en aquella ocasión, la diversidad cultural de sus integrantes.

1.3.1 El Centro Internacional de Investigación Teatral (CIRT)

La concepción de un sitio dedicado a la investigación del fenómeno escénico finalmente se concretó en el año de 1971, cuando Peter Brook y la productora Micheline Rozan¹⁹ crearon el *Centre International de Recherche Théâtrale* gracias al apoyo de un subsidio que consiguieron para un plazo de tres años de trabajo y que les otorgó la ventaja de no tener el compromiso de exponer ningún resultado público. Fue a partir de aquí, que todo el trabajo de Brook se concentró en hacer que “un grupo de actores procedentes de ambientes, contextos y culturas diversos, consiguiera, a través del trabajo en conjunto, concebir espectáculos teatrales para otras personas” (CROYDEN: 2005 p. 54). El elenco estable estuvo formado por actores de Japón, África, Persia y España, así como de Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos²⁰, y con frecuencia se sumó la colaboración de invitados externos.

¹⁹ Codirectora del CIRT desde 1974 hasta 1996. Colaboró entre otros con Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Arthur Miller y Orson Welles.

²⁰ Luego de reunirse con actores, escenógrafos y directores de diversos rincones del mundo, Brook seleccionó a personas de distintas procedencias con una formación teatral diversa, “Había cuatro artistas de la Mama en Nueva York: Andrei Serban, Andreas Katsulas, Michelle Collison y Lou Zeldis; uno de Japón: Yoshi Oida; Uno de África: Malick Bowens; una de Alemania: Miriam Goldschmidt; dos de Inglaterra: Bruce Myers y Natasha Parry, y uno de Francia: Francois Marthouret. Más adelante, otros se unieron al Centro; entre ellos se encontraban los compositores Richard Peaselee y Elizabeth Swados y la actriz Helen Mirren” (CROYDEN: 2005, p. 44)

Debido a que muchos de los integrantes de la compañía de Brook no compartían ni siquiera el idioma, en el trabajo que se realizó dentro del CIRT se usó como punto de partida el único elemento común a todos los participantes, el cuerpo. Así, los integrantes se centraron primordialmente en tres ámbitos: “el desarrollo y control físicos (se comparaban y compartían las técnicas de las distintas tradiciones en el grupo), en ejercicios vocales basados en los distintos idiomas representados y en técnicas diversas de improvisación” (TODD: 2003, p. 38).

Brook dirigía los ejercicios físicos y vocales y las improvisaciones, y también discutía problemas específicos y proyectos futuros. De tanto en tanto, otros artistas eran invitados a participar: Moshe Feldenkrais, un maestro de la conciencia corporal; Joseph Chaikin, un director; Kristin Linklater, una profesora de voz, y Cathy Berberian, una cantante. La compañía estudió acrobacia, tai chi chuan, movimientos Nô y Kathakali, e hizo ejercicios vocales especiales dirigidos por un miembro del Centro, Yoshi Oida. A veces llegaban estudiantes e invitados de otras partes del mundo para observar y participar. Uno de estos grupos invitados fue el American National Theater of the Deaf (Teatro Americano Nacional de Sordos) dirigido por David Hays, quien impartió un taller de tres semanas. A veces había directores, como Harold Clurman, que iban a observar, y también se presentaban escritores. (CROYDEN: 2005, p. 23)

Este periodo puede ser visto como la firma de su compromiso oficial con el intercambio entre culturas y la base de las premisas esenciales en el trabajo creativo que realizaría en el futuro.

En nuestro nuevo grupo, procedíamos todos de antecedentes distintos, y mientras que esto suele conducir a barreras y conflicto, nuestra meta era reconocer mediante el trabajo juntos que cada uno no es sino un fragmento de un rompecabezas incompleto, en el que toda pieza de configuración peculiar puede tener una función vital. Cada pieza tiene que cazar con otras formas tortuosas para que surja un esquema lleno de significado. (BROOK: 2000, p. 213)

Fue de esta manera que un nuevo ciclo en su búsqueda artística dio inicio con el objetivo de explorar las condiciones que pudieran dar paso al surgimiento de un evento teatral.

1.3.2 Nuevas formas de comunicación

Hasta aquí, me atrevería a formular que solo fue cuestión de tiempo para que cada uno de los periodos que formaron parte del desarrollo artístico de Peter Brook fueran encaminándose gradualmente hacia una búsqueda más allá de cuestiones actorales y escénicas para finalmente llegar a convertirse en una investigación extensa en torno al teatro y las relaciones humanas. Quisiera en este punto hacer notar al lector cómo en el trabajo realizado por Brook las diferentes experiencias con sus montajes poco a poco fueron sugiriéndole que aquello que

él llamaba la “riqueza latente del teatro” (BROOK: 2001, p. 35), muchas veces se manifestaba en las circunstancias menos imaginables. Tal fue el caso de su gira con *Rey Lear* en Stratford, en donde como ya he citado, los espectadores que tenían conocimiento perfecto de inglés se habían mostrado menos interesados que aquellos de Europa Oriental, quienes sin casi tener conocimiento de la obra ni mucho menos del idioma, habían ejercido una gran influencia sobre los actores y en consecuencia sobre la calidad del montaje, ¿Qué había cambiado entre ambas funciones? La respuesta parecía ir en relación con el público.

Otra de estas experiencias se dio en el año de 1970, cuando regresó a la Royal Shakespeare Company en Stratford para montar *Sueño de una noche de verano*, anunciado por Rodolfo Obregón como una especie de despedida del teatro inglés. Después de que su gira hubiera tenido éxito, se habló que éste se había debido a la maestría de su director para desplegar elementos visualmente atractivos en escena (TODD: 2003). Como respuesta a esta impresión, Brook realizó un experimento ofreciendo una presentación del montaje en un espacio distinto para el que inicialmente estaba pensado, sin decorado ni vestuario, y apelando solamente a los recursos internos de sus actores. El resultado fue que el montaje llevado a cabo bajo estas condiciones, para Brook había conducido a un enriquecimiento en la relación entre el público y la obra. En ambas circunstancias, el *Sueño* de Peter Brook tuvo una buena recepción por parte de los espectadores, sin embargo, la relevancia de esta experiencia para el trabajo futuro, fue que Brook se planteó la idea de que quizá el verdadero acontecimiento teatral no dependía de imágenes ni contextos particulares tanto como del tipo de relación que consiguiera establecer con su público. Su intuición así, le llevó a querer descubrir qué factores favorecían y fortalecían esta relación. “En la época en la que todo el mundo decía que *El sueño* era inseparable de los trapecios y todo lo demás, hicimos un gran experimento: interpretarlo sin nada de eso, y nos dimos cuenta de que lo que en realidad importaba eran las relaciones humanas” (TODD: 2003, p. 35). Con estos antecedentes y una vez dio inicio el trabajo en el CIRT, Brook sentó como principio para el trabajo con sus actores, la premisa de que no solo bastaba con montar obras, sino que además éstas debían ofrecer al espectador un contacto sin barreras y sin los usos convencionales acostumbrados en el teatro inglés (TODD: 2003).

De regreso al tema de la comunicación *actor-espectador*, La siguiente etapa que marcaría de manera significativa el rumbo que siguió la compañía de Brook una vez que se

fundó el CIRT, sucedió durante una serie de viajes que el equipo realizó por diferentes partes del mundo con el objetivo de explorar aspectos de la naturaleza fundamental del teatro.

Necesitábamos espectadores para someter a prueba nuestras exploraciones, espectadores que no sabían nada de nosotros, que no estaban condicionados por el título de la función o el nombre del autor, con los que compartíamos referencias fáciles, que tomarían lo que se les ofrecía en su propio valor. Y así tuvimos que viajar. [...] Fuimos a cualquier sitio en el que no hubiera nada en lo que confiar, ni seguridad, ni punto de partida. De aquel modo fuimos capaces de investigar el infinito número de factores que favorecen o dificultan la ejecución. Pudimos aprender [...] todo lo que años más tarde nutriría nuestro trabajo cuando inevitablemente volvimos a un teatro, entradas y público de pago. (BROOK: 2000, p. 228)

El primero de estos viajes duró tres meses y el destino fue Irán (junio de 1971), para la realización del montaje llamado *Orghast* en las ruinas de Persépolis. Al respecto Brook apunta que ésta fue la primera experiencia de la compañía frente a un público sin ideas preconcebidas del teatro europeo.

La siguiente expedición se realizó con la intención de continuar el trabajo que se había comenzado en Irán, y constituyó un viaje de cien días por África (diciembre de 1972) tiempo durante el cual, Brook y su equipo se enfocaron en afinar el tema de la improvisación como principio escénico del grupo. El trabajo que la compañía realizó durante su estancia en África consistió en la creación de una serie de espectáculos improvisados en torno a objetos y situaciones cotidianas partiendo de un uso mínimo del lenguaje; estos espectáculos recibieron el nombre de *The Carpet Show*, y en la mayoría de los casos para que cada evento pudiera dar inicio, lo único que los actores tenían que hacer era extender una alfombra en cualquier lugar y esperar a que se reuniera el público (BROOK: 2001).

En cuanto a estos dos primeros viajes, Brook compartió en su biografía, *Hilos de tiempo*, una reflexión en torno al tipo de relaciones que se pueden tejer entre *espectáculo-espectador* dependiendo de los factores que se conjuntan en el momento de la representación. Según explica en *Hilos de tiempo*, existe una importante diferencia entre una obra que requiere un escenario real para cobrar sentido, y una actuación que no lo necesita. En el caso de *Orghast* en Persépolis, el entorno físico formó parte fundamental de la historia (ya que se representaba el mito de Prometeo entre tumbas) a diferencia de los acercamientos que habían realizado en África, donde el entorno solo había sido la base sobre la que se había establecido la verdadera relación entre el actor y el público, ya que la historia siempre se derivaba de la

inclusión de la imaginación entre ambas partes para poder adentrarse en un mundo creado en conjunto. Brook había preferido este segundo acercamiento, aquel en el que tenían que partir de un punto cero para crear una relación completa y verdadera con el público y en el que el actor debía producir por sí mismo y en ese instante, algo genuinamente completo, alejado de cualquier forma o historia preconcebida. Este segundo acercamiento encaminó a la grupo al tipo de intercambio que en un futuro ejercerían con el público. Brook explicó que, al convertir al teatro en un encuentro, una relación más cálida y amable podía emerger. A partir de ahí, cada representación que construyeran debía en primer lugar, buscar que el actor comenzara en un nivel acorde con el espectador.

Rodolfo Obregón expresa que, con el tiempo, esta reflexión llevaría a Brook a establecer al *contador de historias medio-oriental* como el modelo mental a conseguir en la interpretación de sus actores.

A medio camino entre la identificación y la distancia, el contador de historias es la voz de una comunidad a la que reúne y atrapa, desplegando todos los recursos de la teatralidad, para relatar sucesos, presentes o lejanos, pero siempre ligados a su propia experiencia. Ese narrador capaz de encarnar a todos sus personajes, sean viejos o niños, mujeres u hombres, que salta dentro y fuera de su historia, la comenta y la hace avanzar con el fin de mantener ininterrumpida la atención del público que lo alimenta. (OBREGÓN: 2003, p. 147)

Este modo de actuación basado en la idea de ser narradores de historias, permitió que cada actor aprovechara su diversidad racial con mayor libertad, ya que tal como expresa Brook, un narrador no necesita esconderse detrás de una caracterización ni tampoco detenerse en énfasis interpretativos para atrapar al público al que está sirviendo, “cuando un narrador conecta con un público, intenta con todo aquello de lo que dispone elevar al público hasta un mundo imaginario, sin desaparecer él mismo” (CROYDEN: 2005, p. 240). De igual modo, ésta fue una forma de exhortar a los actores a que, “a pesar de su inmensa carga de sinceridad, no se [abandonaran] definitivamente a la ficción.” (OBREGÓN: 2003, p. 147).

En consecuencia de lo anterior, el trabajo creativo de Brook se situó en el lado opuesto del teatro que pretende crear otro mundo más allá de la cuarta pared para que el espectador se escape hacia él, (una de las primeras razones de haber comenzado su trayectoria en el teatro). Ahora, y en parte gracias a las experiencias que había vivido en África, Brook se había planteado que la esencia de eso que llamamos representación, no consistía en aparentar

que la imagen que se tiene delante existe de verdad, sino más bien en mantener todo el tiempo una *doble visión*, de la misma manera que cuando se juega (TODD: 2003).

Cuando se juega, explica Brook, “no es necesario que eso que se llama *ilusión* lo absorba todo, así como tampoco es necesario que haga que olvidemos dónde estamos; cuando jugamos no nos desconectamos de la realidad para transportarnos a otro lugar” (TODD: 2003 p. 52).

La característica de eso que llamamos teatro a la italiana es que el público es invitado –aunque eso nunca funciona del todo– a participar en un juego que consiste en fingir que ellos mismos [los espectadores] y su mundo han desaparecido por completo y que este otro mundo que ven en el escenario es absolutamente real [...] pero el teatro no es otro mundo: el juego es el juego (TODD: 2003, p. 52)

A diferencia de lo que se busca con el teatro a la italiana, Brook afirmó que el teatro actual tenía por obligación intentar lograr en el espectador una percepción de la realidad más intensa, pero siempre “en el corazón mismo de nuestro propio mundo” (BROOK: 2001, p. 394). Esto era lo que había ocurrido en África con cada una de sus representaciones improvisadas, ambas realidades (la de la vida cotidiana y la que ocurría en el momento del evento) podían existir, pero no por eso los actores de Brook dejaban de ser intérpretes occidentales y el público africano menos dejaba de ser un público africano; para Brook ambas partes jugaban un juego que los llevaba a otro lugar.

1.3.3 *Les Bouffes du Nord*

Una revelación más para Peter Brook, resultado de sus años de experiencia montando obras en teatros convencionales y no convencionales, fue aquella que le permitió entrever el poder de un espacio escénico para posibilitar o impedir el paso hacia otros niveles de percepción. Brook explicó que las formas arquitectónicas que usualmente se empleaban para convocar un *encuentro* entre público y actores durante una representación, muchas veces también podían ser el factor que determinara la calidad de ese intercambio (TODD: 2003); de tal manera que, desde que comenzó sus años de experimentación con el grupo LAMDA y hasta el momento en el que fundó el *CIRT*, se esmeró en buscar espacios que le permitieran propiciar en los espectadores una participación diferente respecto al espectáculo.²¹ Por tal

²¹ Algunas de las primeras exploraciones respecto a la separación espacio-público: “Para el montaje de *Rey Lear* (1962), se planteó un reto a esta separación entre actor y público: Cuando Gloucester se quedaba ciego, de pronto se encendían las luces de la sala y el anciano erraba sin rumbo fijo bajo la misma luz que el público. [...]”

razón, cuando buscó un lugar que sirviera de base para las actividades del centro, el objetivo principal que éste debió cubrir fue el de propiciar en sí mismo una atmósfera de colaboración. Así apareció *Les Bouffes du Nord*, un teatro abandonado de París que contaba con ese sentido de integración que Brook buscó. Tal como lo describió Jean-Guy Lecat, director Técnico en el equipo creativo de Brook, este teatro era un espacio íntimo, de tal forma que daba la impresión de ser el mismo espacio para actores y espectadores, y “era un espacio camaleónico porque permitía a la imaginación volar libremente, similar al *Rose*, en la época del teatro isabelino” (TODD: 2003, p. 10).

Una vez que Brook se instaló en *Les Bouffes du Nord* tomó dos decisiones: En primer lugar, los actores y el público ahora estarían juntos en un mismo espacio; y en segundo lugar, las butacas tendrían que estar al mismo nivel que la superficie del escenario, “sin división que separara el mundo de la obra del mundo del público” (TODD: 2003, p. 19). De esta manera los montajes que Brook comenzó a representar en *Les Bouffe*, se realizaron solo a partir de un terreno compartido, y en lugar de marcar una separación entre el mundo de la obra y el mundo real, la distribución del espacio se enfocó en cumplir la función de un umbral (TODD: 2003). Como resultado, “[el espectador dejó] de ser solamente un observador para entrar a formar parte de una experiencia” (TODD: 2003, p. 34).

Así fueron las circunstancias que a lo largo de los años hicieron que Brook resolviera que los espectadores son un ingrediente indispensable para lograr eso que él mismo definió como “la química del proceso del teatro” (BROOK: 2001). Sentía que el auténtico fenómeno teatral solo podía cobrar vida si se le relacionaba con otra pieza conformada por los espectadores, según sus propias palabras, única premisa sin la cual no se podía pretender que algo más pudiera surgir (BROOK: 2001, pp. 215). De la misma forma, estos fueron los

Se buscó un efecto parecido para romper la división del proscenio en *Marat/Sade* (1964) y en *US* (1966). En el primer caso se difuminaron de un modo complejo las diferencias entre los espectadores y los “personajes” (los actores interpretaban a locos que se hacían pasar por personajes de la Revolución francesa y discutían de temas políticos vigentes en los años sesenta); los intérpretes se enfrentaban al auditorio y al final aplaudían al público. La pregunta básica en *US* – ¿Significa algo la guerra del Vietnam para los londinenses? – era tan real y vigente para los espectadores como para los intérpretes, e invadía literalmente el auditorio antes del intermedio, cuando los actores bajaban del escenario con bolsas en la cabeza, obligando al público a responder la pregunta de si intervendrían y los acompañarían a las salidas o los dejarían caminar a tientas por los pasillos. Dos años más tarde, en *Edipo en Séneca*, la invasión se convirtió en una ocupación: el coro se instaló por todo el auditorio del Old Vic, se ató con cadenas al proscenio y permaneció de pie sobre pilares en el patio de butacas, aprovechando su distribución para que las voces y los sonidos crearan un ambiente en tres dimensiones” (TODD: 2003, pp. 34-35).

motivos y experiencias que en la década de los años setenta hicieron que Brook creara una compañía a partir de una fusión de culturas, dentro del intercambio intercultural.

Capítulo 2. La interculturalidad

Cuando Peter Brook tomó la decisión de transformar el poema del *Mahabharata* en texto dramático, el interés por parte de la crítica se volcó sobre él. Brook quería dotar a la epopeya con un sentido de universalidad que le permitiera compartir el poema de origen hindú con un público occidental, y había escogido actores de todas las razas y nacionalidades como vehículo para conseguirlo, esperando que sus diferentes naturalezas dieran luz a los personajes mitológicos. Sin embargo, la sola idea de tomar un texto de una cultura para integrarlo en otra resultó incierta para algunos y en ocasiones se habló de objetivos inalcanzables para con el montaje que solo desembocarían en una distorsión de los materiales de la cultura de origen y en una explotación cultural por parte del director.

Pero Brook ya tenía varios años experimentando con algo que había sido del interés de una generación, la indagación de “un teatro que sacara sus técnicas y ejemplos de varias áreas culturales” (MASTACHE: 2000, p. 14). Y es que como se ha apuntado ya, desde hacía tiempo atrás, en el teatro de infinidad de culturas se había comenzado a observar una tendencia poco a poco más evidente a utilizar elementos provenientes de tradiciones extranjeras.²² En el caso de Brook esta tendencia se materializó con la creación de su *Centro Internacional de investigación teatral*, periodo a partir de lo cual se centró en buscar nuevas formas de propiciar una experiencia teatral apoyado de las condiciones que le ofreció el intercambio entre actores de procedencias diversas.

Así, Erika Fischer-Lichte, autora de libros de semiología y estética teatral, confirma que aun cuando los intercambios del teatro entre culturas se han suscitado desde la antigüedad, una evolución más clara de este fenómeno se dio a partir de los años sesenta a nivel mundial, desembocando finalmente en la creación de una nueva corriente artística denominada *interculturalismo teatral* (PAVIS: 1994).

Dicho lo anterior, el presente capítulo tiene por objetivo plantear cuáles son las condiciones y bajo qué parámetros se deben analizar este tipo de representaciones. En los siguientes párrafos realizaré un esfuerzo por abarcar cada uno de los alcances y limitaciones

²² En el caso de Peter Brook, desde hacía años atrás había comenzado a buscar en un teatro que él mismo llamaba ‘cosmopolita’. Un teatro que “se pudieran utilizar en distintas tradiciones teatrales: la europea, la africana, la asiática, la norteamericana” (SCOLNICOV: 1991, p. 229). Y a partir del cual finalmente obtuvo producciones como *Orghast*, presentada en las ruinas de Persépolis en 1971; *The Ik*, la historia de una tribu africana a punto de desaparecer; *The conference of the birds*, y finalmente, el *Mahabharata*.

que acompañan al modelo intercultural, y después me aproximaré a una perspectiva que permita analizar el trabajo realizado por Brook con su elenco internacional, de tal manera que me cuestionaré ¿Qué hay detrás del trabajo interracial iniciado en los años setenta por Peter Brook?

2.1 Las representaciones interculturales en torno a la globalización

El panorama histórico-social mundial a lo largo de todo el siglo XX ha sido señalado por diversos investigadores como un periodo lleno de circunstancias intelectuales y artísticas radicalmente cambiantes en parte gracias al desarrollo tecnológico presente y al creciente alcance de los medios de comunicación. Como bien lo expresa el teórico Jean-François Lyotard, estos ingredientes promovieron “el acceso a múltiples realidades cotidianas, científicas y estéticas, derivando a su vez en un inevitable cuestionamiento a la idea de una sola una sola verdad y una sola forma de explicar las cosas” (citado en MASTACHE, 2000).

De igual forma, a partir de la segunda mitad del siglo las fronteras entre política, tecnología, finanzas, seguridad nacional y ecología comenzaron a desaparecer dando paso a la globalización (SCHECHNER, 2012). Diferentes formas de pensar repercutieron en la vida cotidiana de cada individuo así como “una actitud general de rechazo hacia la vieja ordenación histórica de las relaciones humanas dentro de la sociedad” (MASTACHE: 2000, p. 14). Dentro del terreno artístico el resultado de todo esto fue el surgimiento de nuevas manifestaciones y corrientes. Específicamente en el teatro, el desacuerdo general de artistas y grupos a los discursos establecidos como ‘oficiales’ permitiría la base para el desarrollo de un teatro nuevo y nuevas formas de abordar el quehacer teatral (Mastache, 2000)²³.

El concepto de interculturalidad aplicado a las artes escénicas, fue empleado por primera vez a principios de los años setenta por el director e investigador estadounidense Richard Schechner para denominar una nueva tendencia en los escenarios teatrales de aquella década. Al respecto, Schechner explica que al principio solo utilizaba el término en contraposición a la definición de internacionalismo:

Tenía la impresión de que los intercambios verdaderamente importantes para los artistas no eran los intercambios entre las naciones, que son intercambios oficiales y que sugieren fronteras artificiales, sino el intercambio entre las culturas que

²³ Surgen entonces manifestaciones como el *teatro de guerrilla* también conocido como teatro de la calle, el *happening*, el *performance*, el *teatro pánico* y el *interculturalismo teatral* (MASTACHE: 2000).

pueden realizar los individuos, las agrupaciones extra oficiales y que no obedecen a las fronteras nacionales. Sabemos muy bien que incluso en los países desarrollados no coinciden fronteras nacionales y culturales. (PAVIS: 1994, p. 53)

Sin embargo, tiempo después en su libro titulado *Estudios de la representación*, donde dedica algunos capítulos a analizar el tema de las representaciones interculturales, delimitó una postura mucho más precisa respecto a este fenómeno que denominó propio de la escena posmoderna²⁴.

De acuerdo a lo dicho en su estudio, el término *intercultural* hace referencia a “aquello que se encuentra entre dos o más culturas, o en medio de ellas; las representaciones interculturales pueden subrayar lo que conecta o es compartido, o es único en cada caso” (SCHECHNER: 2012, p. 416). Y la mejor manera de estudiarlas es en relación con la globalización²⁵, ya que con frecuencia surgen como respuesta e incluso como protesta hacia un mundo cada vez más unificado. De esta manera, entre los principales artistas señalados como seguidores del modelo intercultural, sugiere nombres como Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Ariane Mnouchkine, Bob Wilson y por supuesto, Peter Brook, quienes a partir de sus espectáculos reflejan una muy particular concepción de la cultura.

No obstante, frente a estos primeros esbozos expresados por Schechner, es necesario enfatizar que existe una dificultad que ha acompañado a los proyectos que pretenden ser interculturales: la respuesta habitualmente desfavorable y la poca aceptación por parte de la crítica y el público. Y es que desplegar elementos del sistema simbólico de otra cultura se considera una iniciativa delicada debido a que “estas producciones [no solo] ocurren en el

²⁴ Lyotard explica acerca del posmodernismo que “puede ser considerado como un movimiento generalizado en el sentido de que se manifiesta en múltiples campos de estudio y de conocimiento, tales como la crítica literaria, la filosofía de la ciencia y las artes. Bajo la palabra posmodernidad pueden llegar a agruparse las perspectivas más opuestas. Además de considerarse un movimiento, se le conceptualiza también como una condición de la vida contemporánea que se encuentra en gran medida determinada por el desarrollo tecnológico y el alcance de los medios de comunicación. Dicho desarrollo y alcance tecnológico permiten tener acceso a múltiples realidades cotidianas, científicas y estéticas, dando como resultado inevitable el cuestionamiento a la idea de una sola realidad, una sola verdad, una sola forma de explicar las cosas”. (Citado en MASTACHE: 2000, p. 16).

²⁵ Schechner define la globalización como: “la creciente interconectividad e interdependencia de los sistemas de información, económico, social, cultural, técnico e ideológico. Una globalización total significaría una conectividad total” (SCHECHNER: 2012, p. 416). La característica predominante en el sistema de la globalización es la integración y, según expone Schechner, la idea rectora detrás de ella es el capitalismo de libre mercado que afirma que “cuanto más se permita que las fuerzas del mercado gobiernen y cuanto más abierta al libre mercado y a la competencia sea su economía, más eficiente y próspera será” (SCHECHNER: 2012, p. 419).

contexto de la globalización, con sus desequilibrios de poder, [sino además] en el contexto del colonialismo histórico” (ZARRILLI: 2010, p. 486).

Así, algunos encuentran que la *interculturalidad* en el teatro puede llegar a ser un pretexto a la extensión del colonialismo y una continua explotación de culturas dominadas (SCHECHNER: 2012). Otros, haciendo hincapié en el hecho de que la globalización busca establecer conexiones entre las culturas del mundo, consideran que el interculturalismo teatral también se puede apropiarse de esta noción para justificar la búsqueda de esas conexiones a costa de borrar las diferencias culturales (SCOLNICOV: 1991).

Este tipo de conflictos son inherentes a la globalización, que en ocasiones ha sido criticada por explotar a las culturas más vulnerables (SCHECHNER, 2012). Sin embargo, como se ha expresado en algunas investigaciones, “las relaciones interculturales se producen a nivel individual cada día en nuestro mundo globalizado a gran escala, [y] las poblaciones de las ciudades del mundo se han vuelto más cultural y racialmente complejas de lo que eran hace medio siglo” (ZARRILLI: 2010, p. 492). En este sentido, es necesario tomar en cuenta que los intercambios culturales en el contexto teatral se originan en muchos modos distintos y cada manifestación conlleva sus propios objetivos e intereses. Así, para Schechner la verdadera cuestión a debatir debería radicar en la siguiente pregunta: ¿Cuándo opera esta utilización como imperialismo cultural? (SCHECHNER: 2012). Abordaré este tema en el siguiente apartado.

Diana Taylor, Teórica líder de la representación latinoamericana y directora fundadora del Instituto Hemisférico de Representación y Política, en *Estudios avanzados del performance*, afirma lo siguiente:

El conocimiento y las prácticas culturales siempre circulan, cambian, se enriquecen con el contacto con otras formas de ser y conocer; no obedecen fronteras nacionales, lingüísticas o económicas. Podemos caracterizar esta circulación en términos de transculturación o globalización, pero no cabe duda de que las prácticas culturales no son estables. (TAYLOR: 2011, p. 19)

Con lo cual, es posible afirmar que no existe cultura alguna, que sea pura o que no esté influenciada de alguna manera por las otras. Según expresa Schechner, la cultura popular global, las comunicaciones masivas, la circulación de bienes y técnicas, y sobre todo, la curiosidad sobre la manera en como viven ‘otros’, siempre serán omnipresentes (SCHECHNER: 2012).

En este punto cabe hacer una acotación respecto a los intercambios interculturales en la escena teatral. Como mencioné al inicio de este capítulo, en realidad los diálogos entre culturas no son nuevos en la historia del teatro. En *Theatre histories: an introduction*, se exponen varias referencias de los innumerables préstamos que se han sucedido a lo largo del tiempo; entre ellos, se podría hacer mención, por ejemplo, del teatro-danza Kathakali, que según se expresa en *Theatre histories: an introduction*, se conformó a partir de distintas tradiciones de representación indígenas. El Shingeki (nuevo teatro), que fue un movimiento de Japón de finales del siglo XIX y que atrajo el drama occidental a Japón. E incluso se podría mencionar a Brecht, quien para la elaboración de su teoría del efecto de distanciamiento, se remitió a ejemplos tomados del arte del actor chino. Con estos ejemplos me gustaría enfatizar, y así también se confirma en *Theatre histories: an introduction*, que el préstamo de elementos entre culturas no en todos los casos conduce a una apropiación o a una reducción de los materiales culturales originales. Por tanto, esta perspectiva negativa respecto a los intercambios culturales puede considerarse incompleta, ya que en realidad ninguna cultura o sus formas tradicionales permanece inmutable, como bien expresa el autor Phillip Zarrilli, en “un universo paralelo e intemporal” (Zarrilli: 2010, p. 486). No existe lugar que no sea constantemente influido y transformado por lo que sucede en otras partes. Sobre todo en el mundo actual, las culturas interactúan constantemente.

Debido a que el *teatro intercultural* modifica los materiales de las culturas de origen con el fin de atraer a sus culturas de destino, todas las cuestiones relativas al interculturalismo se vuelven complejas, sobre todo por la idea de la utilización de una cultura popular con objetivos de comercialización. Sin embargo, es importante tomar en cuenta, como bien expresa Schechner, que el interculturalismo también puede adquirir relevancia en cuestiones de ‘autonomía y empoderamiento’ (SCHECHNER: 2012, p. 418), y aun cuando se llegaran a considerar positivas o negativas a este tipo de configuraciones estéticas en escena, es necesario aceptar que debido al desarrollo de la globalización, la *hibridación*, es ya una cuestión global.

Finalmente Schechner también sugiere que las representaciones interculturales pueden manifestarse en dos tipos de expresiones: La integradora y la desintegradora. La primera está basada en la idea de que personas de culturas diferentes pueden trabajar juntas y generar con ello fusiones complejas. Y la segunda, la desintegradora, plantea las

dificultades y las posibilidades creativas de actuar por encima de las fronteras nacionales, culturales, artísticas y personales. “Busca sondear lo que sucede cuando las culturas chocan entre sí, se traslapan o se retiran la una de la otra, parodiando las relaciones de poder y promoviendo las perspectivas ideológicas críticas” (SCHECHNER: 2012, pp. 480-482).

2.3 Precisiones del término *Interculturalidad*

Tal como expuso Patrice Pavis en el libro *Tendencias interculturales y práctica escénica*, una de las primeras dificultades al tratar de comprender las verdaderas dimensiones del *teatro intercultural*, es debido a que aún no existen los parámetros que ayuden a delimitarlo ni mucho menos a separar la cantidad de propuestas escénicas que han surgido bajo la etiqueta de esta tendencia. Hasta hacía poco, expresa Pavis, el concepto de *modelo intercultural* en el teatro solo hacía referencia a una forma de clasificar producciones que de alguna forma, exponían en escena la presencia de otras culturas (PAVIS:1994).

Sin embargo, como bien explicó Pavis en su libro dedicado al análisis de este fenómeno, es posible citar varios ejemplos de directores que, aun cuando podrían ser catalogados dentro del *estilo intercultural*, han realizado propuestas escénicas que no siempre persiguen un mismo objetivo bajo la forma de un intercambio entre culturas. Para Pavis cada proyecto cumple con objetivos y alcances artísticos completamente diferentes y sería inexacto tratar de enmarcarlos a todos en un mismo concepto. Así, algunos de los ejemplos que menciona en su estudio son: Eugenio Barba, quien constituyó su teatro *pre-expresivo* a partir del contacto que tuvo sobre todo entre Europa y Asia; y Ariane Mnouchkine, quien desde siempre combinó formas del teatro oriental con textos europeos (PAVIS:1994). Estos ejemplos de configuraciones escénicas ligadas por un mismo interés hacia la cultura del otro, implican funciones tan específicas, que no podrían compararse unas con otras.

Debido a que tan solo el término ‘intercultural’ se ha utilizado de manera similar a otros conceptos que se incorporan a la raíz *cultural*, (*como multicultural, transcultural, pluricultural, etc.*); para Pavis, resulta fundamental estudiar el llamado *modelo intercultural* de una manera más detallada para así comprender la variedad de formas teatrales que participan en este movimiento. Por esta razón, a continuación plantearé una síntesis del análisis que Patrice Pavis ya propuso para esclarecer en qué consisten estos intercambios dentro del panorama teatral.

En un intento por indagar la profundidad de esta tendencia en el teatro contemporáneo, Pavis formuló la siguiente interrogante: ¿Cómo debemos dar sentido a la noción de *teatro intercultural* si ya de por sí es complicado entender el concepto de cultura? Así, en *Tendencias interculturales y práctica escénica* expone que para poder concebir los alcances del término intercultural, primero sería pertinente hacer un recorrido por los alcances del concepto *Cultura*, ya que es precisamente de ahí de donde se puede derivar una idea de lo intercultural. Con todo, y como él mismo advirtió, este último concepto, al ser aplicado a una infinidad de contextos no puede ser definido en un sentido único.

Al respecto, el académico Raymond Williams, también confirma que “*cultura* es una de las dos o tres palabras más complicadas en la lengua inglesa y para definirla, debe ser entendida desde la visión de un concepto flexible que se adapta a múltiples circunstancias y objetivos de investigación” (WILLIAMS: 2000, p. 87). Del mismo modo, el antropólogo Clifford Geertz, confirma la idea de que todo análisis cultural siempre será incompleto: “Es imposible tratar de encuadrar en un solo término todas aquellas cualidades que puede abarcar el concepto de cultura, que además cambia dependiendo del contexto. Cuanto más profundamente se penetra en el tema, más incompleto resulta” (GEERTZ: 1996, p. 29).

La noción de cultura es tan amplia e involucra tantos sentidos, que por esta razón es difícil aplicarla directamente al teatro. No obstante, en el estudio que Pavis realizó acerca de la interculturalidad, apunta algunas nociones ya validadas para la experiencia teatral. Así, para poder cumplir con los objetivos que se plantea esta investigación a continuación retomaré algunas de ellas:²⁶

La primera definición hace referencia a la cultura como *inflexiones determinables* que debido a la influencia de un grupo, adoptamos en nuestras conductas, sentimientos, representaciones, etc. Esta tendencia, por supuesto, también aplicaría al teatro. Así, Camille Camilleri, autora de estas acepciones en el análisis de Pavis, apunta que de igual forma, sobre el escenario teatral todo elemento vivo o inanimado del espectáculo se ve sometido a esta inflexión. Tanto en el teatro como en la danza, una especie de inscripción de la cultura se ve proyectada sobre el cuerpo. “El actor revela la cultura de la comunidad en la que se ha criado y en la que vive y la técnica corporal que ha adquirido, ya sea rigurosamente formalizada por una tradición inmovilizada”.

²⁶ Conceptos tomados de Camille Camilleri (citada en PAVIS: 1994, pp. 326-329).

La siguiente definición habla sobre la naturaleza artificial en el término *cultura*. Así, Camilleri expresa que al ser originada por el arte del hombre, la cultura siempre se opondrá a la naturaleza: “la cultura se opone a la naturaleza, lo adquirido a lo innato, la creación artística a la expresividad natural”. En esencia Camilleri expone que aquello que esté sujeto a una norma, por ende pertenecerá a la cultura, con atributos de lo ‘relativo’ y lo ‘particular’; por el contrario todo aquello que sea universal en el hombre tendrá relación con el orden de la naturaleza y será caracterizado por la espontaneidad.

Una tercera definición resume que la cultura es transmitida por *herencia social* o por un grupo de técnicas a partir de las que “cada generación hace que la siguiente interiorice la influencia común del siquismo y del organismo en el cual consiste la cultura”. En comparación con el teatro, Camilleri expresa que “una observación atenta mostraría un fenómeno semejante en la puesta en escena occidental, revelaría un sistema implícito de técnicas, experiencias y citas, siempre empleados de manera funcional y coherente”. De igual forma para Oriente y Occidente, los actores interiorizan un conjunto de reglas de comportamiento y hábitos de actuación. “El teatro está hecho de tradiciones, convenciones institucionales y hábitos que tienen una permanencia en el tiempo”

La última definición apunta que algunas culturas se determinan en función de sus propias relaciones de fuerza y su poder económico o simbólico, lo que genera una división entre cultura dominante-dominada, mayoritaria-minoritaria, etc. Esta definición deja abierta la posibilidad del *interculturalismo* como una “táctica etnocentrista de la sociedad occidental para reconquistar bienes simbólicos extranjeros”. Sin embargo, tal como expresa Camilleri, en el teatro precisamente el mérito de algunos artistas como Eugenio Barba o incluso el propio Brook podría señalarse en que no reducen ni destruyen las formas originales en las que se inspiran, al contrario, buscan generar una hibridación equilibrada entre las culturas y las formas teatrales involucradas²⁷.

El siguiente paso para comprender el panorama de lo intercultural, tal como expresó Pavis, consiste en distinguir el término de otros conceptos con los que se asocia comúnmente de manera implícita: internacional, transcultural, ultracultural, pre-cultural y poscultural.

²⁷ Hasta aquí terminan los conceptos tomados de Camille Camillier (PAVIS: 1994).

Según expresa Pavis, todos estos prefijos puestos a *cultura* modifican su alcance y limitan la acepción de lo intercultural.²⁸

Internacional. Se asocia sobre todo a lo cosmopolita y la internacionalización de una producción o un festival, casi en todos los casos por razones económicas. Si bien es cierto que este tipo de producciones logran una mayor rentabilidad debido a que sus espectáculos se pueden comprender en todas partes sin ser adaptados, esto también puede “amenazar con acentuar los estereotipos nacionales”.

Transcultural. Como se indica en el nombre, lo transcultural busca trascender las culturas particulares con el objetivo de exaltar lo universal en la condición humana. “Los directores de escena transculturales sólo se interesan en las particularidades y en las tradiciones para captar mejor lo que tienen en común y que no es reducible a una cultura determinada”.

Ultracultural. Es la búsqueda a menudo mítica, de los orígenes y de la “supuesta pureza perdida del teatro”.

Pre cultural. En el contexto teatral, busca aquello que podría ser común entre Oriente y Occidente antes de que se *individualice* y *culturalice* en una técnica de actuación o en una tradición particular. “el sustrato común, ya sea que hagamos teatro en Occidente o en Oriente, teatro llamado “de búsqueda” o “tradicional”, mímica, ballet o danza moderna”.

Poscultural. Es el enfoque que relativiza o desjerarquiza prácticas culturales. Reutiliza ‘restos’ de diversos contextos culturales y las formas resultantes en muchos casos quedan sin un tema unificador y sin jerarquía en sus componentes. Así, resulta difícil descubrir su funcionamiento interno²⁹.

A partir de la enumeración de los conceptos anteriores, Pavis concluyó que, al ser el término *intercultural* algo más complejo que la simple agrupación de artistas de diferentes nacionalidades en un mismo espectáculo, es necesario además, considerar cada tipo de configuración que se ha manifestado en escena, pues el interculturalismo en el teatro se puede desplegar de diferentes formas y no siempre es una regla que los materiales culturales a consumir vengan de fuera de la propia región del autor. En ocasiones, menciona Pavis, los objetivos pueden encaminarse más hacia una relación ultracultural o transcultural

²⁸ Nuevamente estos conceptos son tomados de Patrice Pavis (PAVIS:1994, pp. 329-332).

²⁹ Hasta aquí terminan los conceptos tomados de Patrice Pavis (PAVIS: 1994).

dependiendo del contacto que se dé con otras culturas y del impacto que este produzca en el artista. Así por ejemplo, Erika Fischer-Lichte menciona lo siguiente:

Más o menos en la época en la que en Europa y en América comenzaba a surgir una nueva vanguardia teatral –de la que salieron Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Peter Stein, Klaus-Michel Grüber, por solo mencionar algunos–, se formaban en Japón los ‘Little Theatre Movements’. Mientras que el teatro occidental se dedicaba cada vez más a la utilización de las formas teatrales extranjeras, en particular asiáticas, los ‘Little Theatre Movements’ recuperaban el estandarte de sus propias tradiciones que casi se habían olvidado por completo. [...] La búsqueda de un teatro que les [fuera] propio le [permitió] a los ‘little Theatre Movements’ retornar a la tradición del No y del Kabuki y representar rituales Shinto. (PAVIS: 1994, pp. 43-44)

Tomaré pues, el referente de los ‘Little Theatre Movements’ para ejemplificar cuán complejas pueden ser las relaciones interculturales en el teatro. En *Tendencias interculturales y práctica escénica*, se menciona a Tadashi Suzuki³⁰ como uno de los principales representantes en Japón de este movimiento, sin embargo, aun cuando Suzuki se dedicó a reivindicar tradiciones olvidadas de su propia cultura, no por buscar este objetivo se cerró a las influencias que le proponía la cultura occidental. A partir de mediados de los setenta, Suzuki comenzó a utilizar textos procedentes de la tragedia griega e incluso en los años ochenta se dedicó a abordar a Shakespeare y Chejov con *El rey Lear* y *Las tres hermanas*, respectivamente. “Suzuki traspuso los textos de la tradición teatral occidental en un estilo de actuación que se refirió sin duda alguna a las formas tradicionales japonesas” (Fischer-Lichte citada en PAVIS: 1994, p. 44).

Como paso siguiente, y con la intención de ser todavía más preciso con el tema de los intercambios culturales en escena, Pavis trató de identificar todos los casos representativos de interculturalidad teatral que había podido observar de donde finalmente pudo distinguir cinco variantes básicas de *teatro intercultural*:

Teatro intercultural. En un sentido estricto, este teatro se crea tomando elementos de una mezcla más o menos consciente y voluntaria de tradiciones escénicas cuyo origen se puede rastrear hasta áreas culturales distinguibles. Frecuentemente la hibridación es tal que las formas originales ya no pueden distinguirse.

Teatro multicultural. En las sociedades multiculturales las influencias cruzadas entre diversos grupos étnicos o lingüísticos han sido la fuente de representaciones que emplean

³⁰ Tadashi Suzuki es un director de teatro, escritor y filósofo originario de Japón. Es además, el fundador y director de la *Suzuki Company* en Toga, organizadora del primer festival internacional de teatro de Japón.

varias lenguas y que se presentan a un público bicultural o multicultural. Este tipo de intercambio sólo es posible cuando el sistema político en turno reconoce, aunque no sea más que en papel, la existencia de comunidades culturales o nacionales y fomenta su cooperación sin esconderse detrás del dogma de la identidad nacional.

Collage cultural. El *Tendencias interculturales y práctica escénica* se mencionan artistas, como Robert Wilson, que mezclan, adaptan, e incluso reducen varios elementos sin preocuparse por una escala de importancia o de valores. Lo intercultural así, se vuelve un ‘encuentro de escombros culturales’.

Teatro sincrético. Se refiere a la reinterpretación creativa de material cultural heterogéneo, que resulta en la formación de nuevas configuraciones.

Teatro poscolonial. Retoma elementos de la cultura nativa y los utiliza a partir de su perspectiva autónoma, generando con ello una mixtura de lenguas, dramaturgias y procesos de la representación.

Teatro del cuarto mundo. Creado por autores o directores que pertenecen a las culturas de la precolonización, muchas de las cuales se han vuelto culturas minoritarias en relación con las de los colonizadores³¹.

Finalmente, Pavis advierte que debemos ser cautelosos al tratar hacernos una idea del *teatro intercultural*, ya que son muchos factores los que pueden intervenir en la configuración de este tipo de espectáculos.

Hasta este punto sólo he mencionado de manera general algunos ejemplos de artistas que se han interesado en la construcción escénica a partir del contacto con el otro, sin embargo, espero sean suficientes para evidenciar que lo intercultural puede funcionar en múltiples niveles, impactando también, en diferentes ámbitos de la representación. A este respecto, Schechner menciona la adaptación del *Mahabharata* para ejemplificar que así como Peter Brook podría ser calificado de autor intercultural por haber utilizado técnicas de representación principalmente occidentales en su proceso creativo, de la misma manera, desde la perspectiva del otro no occidental, se podrían examinar las vías a través de las cuales un director como Suzuki puso en escena a Shakespeare empleando técnicas gestuales y vocales tomadas de las formas tradicionales japonesas. En conclusión, una forma de afrontar toda la gama de propuestas surgidas de este movimiento podría estar en tomar como punto

³¹ Hasta aquí terminan los conceptos tomados de Patrice Pavis (PAVIS: 1994).

de partida la idea de un *enfoque intercultural* en lugar de un *teatro intercultural*, y caracterizarlo así, como la “interacción, el intercambio y la comunicación entre culturas donde el individuo reconoce y acepta la reciprocidad de la cultura del otro” (MARTINEZ: 2007).

Existe una gran cantidad de ideas en torno a las representaciones interculturales en el teatro, sin embargo pienso que lo realmente importante de esta atracción por lo ajeno es la actitud que tanto el artista como el espectador tomen respecto a esta mezcla cultural. Bien lo apuntaron autores como Pavis con su análisis de las representaciones interculturales en el teatro contemporáneo: lo que éstas representaciones pueden traer a nuestra atención, es el estado que actualmente atraviesan las relaciones entre seres humanos en un mundo cada vez más interconectado y diversificado (PAVIS: 1994). Así, yo me cuestionaría, ¿Somos capaces de aceptar y adaptarnos a esta nueva condición aparentemente universal en la que cada uno de nosotros pertenecemos cada vez más, a varios entornos culturales?

2.4 Objetivos artísticos interculturales

Para Peter Brook, la razón fundamental de haber constituido un elenco basado en la diversidad cultural, estuvo justificada en la necesidad de crear un entorno que le permitiera la indagación de los elementos directos en una representación (BROOK: 2001). Tiempo atrás había comprobado con su montaje de *El Rey Lear*, que los límites conformados por el lenguaje y otros códigos culturales sólo eran un impedimento para propiciar un contacto íntegro entre representación y espectador. Por esta razón y para poder establecer una nueva visión acerca del hecho escénico, fue preciso descartar todo aquello que pudiera significar algún tipo de frontera. Así, me atrevo a concluir que la naturaleza interracial de cada uno de sus actores expresaba su firme negativa a dejarse influir un por un contexto globalizador.

Brook quería mostrar que a partir de un grupo tan heterogéneo como el suyo era posible crear material que se pudiera compartir con toda clase de público y en cualquier contexto. Buscaba que sus actores hicieran uso de sus propias características culturales pero dotados de una esencia de universalidad capaz de cruzar límites; una especie de teatro intercultural para un público igualmente intercultural

El hombre es mucho más que aquello que define su cultura; los hábitos culturales influyen de una manera mucho más profunda que la vestimenta que usa, pero aun así no son otra cosa que ropajes a los cuales una cierta vida desconocida otorga

corporeidad. Cada cultura expresa una parte distinta del atlas interior; la verdad humana completa es global y el teatro es el lugar donde se juntan las piezas del rompecabezas. (BROOK: 2001, p. 222)

De esta manera, algunas de las premisas fundamentales en el trabajo que realizó desde que arrancó el CIRT fueron: en primer lugar, impedir a toda costa cualquier juicio geopolítico en la elección de actores, o como el propio Brook señaló, evitar convertirse en un ‘Naciones Unidas en miniatura’. Contrario a esa actitud, el único criterio que mantuvo fue el de formar un elenco con la mayor diversidad posible.

Hay personas de 17 países diferentes, no solo personas cuyo talento los ha unido naturalmente, sino personas que eran distintas entre ellas. Por eso ha reinado la paz en nuestro centro, porque casi ninguno de nuestros actores llega a pensar que puede hacer el papel de su compañero [...] Y yo doy por supuesto que tú, como actor, sabes con placer y orgullo, lo diferente que eres, y por eso estás aquí: Ese es el principio básico, tener a personas lo más diferente posible. (CROYDEN: 2005, p. 251)

La siguiente actitud a rechazar fue la de caer en una tendencia por contar historias en función de una elección estereotipada del reparto. “No queremos decir que un blanco es esto, un chino es esto, y un negro lo de más allá” (CROYDEN: 2005, p. 251).

En este punto cabe hacer un paréntesis para recordar que aquellos motivos que movieron a Brook a crear un elenco interracial, en esencia sólo fueron consecuencia del malestar en toda una generación de mitades del siglo XX y debido sobre todo al ambiente social y cultural de la época que imponía sus valores caducos sobre las diversas manifestaciones artísticas. En el caso específico de Brook, la suma de todos sus años dedicados a viajes, experiencias, y exploraciones realizadas en diversos rincones del mundo, permitieron que gradualmente elaborara una reflexión personal de lo que para él implicaba el concepto de cultura en relación con la llamada expresión artística, provocando así, que el problema de la cultura fuera ganando terreno en sus prioridades de indagación hasta convertirse en un argumento al que se dedicaría a analizar de manera aislada.

Un primer acercamiento al problema cultural sucedió cuando trabajó con el grupo LAMDA. Durante este periodo Brook pudo observar lo complejo que resultaba a sus actores deshacerse de sus condicionamientos culturales para dar paso a interpretaciones más reales. “Los actores suelen temer que si pierden la personalidad que conocen se volverán blandos y anónimos. Nunca este es el caso. A través del aguante del trabajo duro, lo que aparece es la auténtica individualidad” (BROOK: 2000, p. 223). De la misma forma y una vez inició el

trabajo con su compañía intercultural, encontró que cada uno de los actores que llegaban a trabajar con él casi siempre compartían una gran cantidad de clichés referentes a lo que creían que era su cultura. En la mayoría de los casos todas esas ideas resultaban ser estereotipos que limitaban su trabajo actoral, y solo a partir del trabajo duro, cada uno iba descubriendo que su cultura más profunda y su más profunda individualidad se reflejaban en algo totalmente distinto. Apoyado en observaciones como éstas, Brook se mantuvo con una postura disidente respecto al término *cultura*.

Siempre he detestado la idea de “cultura”. Toda esa noción de que tiene que tomarse en serio y respetarse. Por eso formé un grupo e hicimos lo que hicimos en 1970. No creo en la cultura en el sentido normalmente aceptado, universitario y social de la palabra. Creo que es un peso muerto que se impone a la sociedad y que se expresa a la perfección en los teatros estatales de todas partes y otras instituciones. (CROYDEN: 2003, pp. 263-264)

Para Brook, en términos generales, hablar de cultura es hablar de tres precisiones distintas: A la primera la define como *cultura de Estado*; la segunda, *cultura del individuo*; y una última fue aquella que denominó como tercera *cultura* o *cultura de los lazos* (BROOK:2001).

Las dos primeras categorías, explica, son sólo esbozos parciales y superficiales de lo que es la verdadera cultura, ya que son expresión de intereses personales. Por ejemplo, respecto a la cultura de Estado, Brook sostiene que partiendo de una necesidad por afirmarse a sí mismo, cada país desarrolla expresiones artísticas y culturales para difundir una imagen *oficial* frente a naciones extranjeras aun cuando muchas de las afirmaciones más auténticas siempre están en total contradicción a ese pensamiento *oficial*. Lo mismo ocurre con la cultura individual, que en un interés por reaccionar en contra de las preferencias y modos de expresión del Estado, pone en su lugar al individualismo, que finalmente no es otra cosa que la ‘celebración exagerada del *ego*’ (BROOK: 2001, p. 397).

En virtud de lo anterior, para el trabajo artístico que Brook comenzó a realizar en el CIRT fue fundamental que cada uno de sus actores se mantuviera con una actitud crítica respecto a la idea que tenía de *cultura* para no tomarla por un sustituto de lo real, ya que esta división que hizo entre *cultura individual* y *cultura de Estado* no tuvo otra razón de ser, que la de hacer hincapié en el hecho de que ambas se vendían a sí mismas como las culturas ‘oficiales’, cuando en realidad ninguna podía considerarse representativa de *la cultura viva*. Para Brook, un verdadero acto cultural tiene un único objetivo: *la verdad* (BROOK: 2001).

Pero entonces, ¿A qué se refirió cuando habló de *verdades*? En su libro, *Más allá del espacio vacío*, Peter Brook explicó que las llamadas *verdades vitales* son esos escasos y casi intangibles momentos durante lo cual “nuestra percepción cotidiana de la realidad, contenida dentro de límites invisibles, momentáneamente se abre” (BROOK: 2001, p. 399). Los momentos de *percepción agudizada*, expone, solo se pueden obtener a través de *actos culturales*. Estos son los únicos medios que pueden explorar y revelar estas verdades debido a que nos hablan en modelos que sólo reconocemos cuando se manifiestan en forma de ritmos o figuras no utilizados en la vida cotidiana, por lo tanto la necesidad de cualquier tipo de arte en la vida de las personas está conectada a este tipo de ejercicio por medio del cual somos capaces de observar verdades que de otro modo, no podríamos reconocer.

En *Más allá del espacio vacío* Brook también habla sobre “la teoría del punto de vista cambiante” para explicar que igual que como sucede con los *rayos X*, donde los cambios de perspectiva otorgan una ilusión de densidad, el teatro concede un efecto similar cuando lo que se presenta en escena muestra un mundo en varias dimensiones y reemplaza el punto de vista único por una cantidad de visiones diferentes. Esta cualidad, según expresa Brook, es exactamente la que podría ayudarnos a ver más allá de lo que normalmente podemos percibir. Y esta condición, la de una perspectiva más amplia, la que podría iluminar verdades que no percibimos en la vida en general. “El teatro [...] funciona como una cámara de eco, trata de capturar resonancias del amorfo círculo interior” (BROOK: 2001, p. 391).

El teatro, al igual que todas las demás artes, es un acto cultural, por lo tanto, un *teatro vivo* debería tener como objetivo ser reflejo de estas verdades. Al respecto Brook expresó: “Cada individuo lleva consigo una jerarquía de valores de acuerdo con lo que aprueba o condena. El teatro ofrece la posibilidad de comprobar si esos valores nos han sido impuestos desde fuera o si son verdaderamente parte de nuestras convicciones” (BROOK: 2001, p. 393). Así pues, el teatro que Brook aspiraba concretar, era aquel que volviendo a sus orígenes, se tornaba en necesario para el hombre y la sociedad porque revelaba verdades útiles; dejaba de ser un apéndice en la vida de las personas y finalmente recobraba ese lazo que siempre debió unir al teatro con la cultura.

Para Brook, la cultura y el teatro nunca pueden ser un elemento separado de nuestra existencia, un objeto de usar y tirar, la celebración de una anécdota festiva que usamos de manera utilitaria con fines egoístas. La cultura debe ser el arraigo a un sentimiento profundo que nos remite al origen de una trascendencia, de lo contrario

se convierte en un hecho trivial, es decir, en la repetición absurda y mecánica de una costumbre que ejecutamos sin sentido. (BOTTARO: 2014, p. 47)

A partir de razonamientos como los anteriores, Brook consideró que el modo de abordar a la cultura en la creación artística era una cuestión que requería de toda la atención del artista, ya que si éste no contaba con la suficiente perspicacia, significados parciales como los de las culturas *oficial* e *individual*, podían terminar siendo el reflejo de sus obras. De esta manera, una vez que Brook inició su trabajo con actores provenientes de diversos rincones culturales, de forma paralela comenzó a dar sentido a una categoría más allá de las culturas *individual* y de *estado*, aquella que finalmente denominó como *tercera cultura* o *cultura de los lazos*.

Para Brook, la *cultura de los lazos* “es aquella que une a los hombres en su humanidad profunda más allá de las diferencias etnológicas e individuales y es comunicable directamente sin distinción de razas, culturas y clases” (PAVIS: 1994, p. 332)

La cultura de los lazos (tercera cultura) es la fuerza que puede contrarrestar la fragmentación de nuestro mundo. Está ligada al descubrimiento de relaciones ahí donde tales relaciones se han sumergido o perdido entre el hombre y la sociedad, entre una raza y otra, entre el microcosmos y el macrocosmos, entre la humanidad y la máquina, entre lo visible y lo invisible, entre las categorías, las lenguas y los géneros ¿Cuáles son estas relaciones? Solo los actos culturales pueden explorar y revelar estas verdades vitales (PAVIS: 1994, p. 103).

Este tercer planteamiento, el de la *cultura de los lazos*, ha sido señalado por algunos investigadores como un derivación más, del enfoque intercultural en el teatro; ya que su fundamento se halla en la búsqueda de un lenguaje universal del teatro en donde las distintas formas de expresión de cada actor interracial no tienen como fin último realizar un intercambio cultural, sino traspasar las limitaciones de los diversos códigos culturales, para apelar a una nueva construcción de sentido derivada de la creación en conjunto entre espectáculo y público. Brook quería hallar cuál podía ser ese terreno común y cuáles los medios que permitieran entablar una relación con el espectador. Así, Erika Fischer-Lichte lo explica de la siguiente manera:

Como solo se presentan al espectador objetos que no se limitan a la significación de una cultura específica, el espectador de cualquier cultura está en capacidad de percibir y de hacer significar los objetos presentados en el contexto de su propia experiencia cultural. La renuncia a todo proceso de signos en la escena condiciona la realización de los procesos de signos por el espectador, independientemente de la cultura a la que pertenezca. (citado en DIHARCE: 2015)

La cultura no debía ser un sustituto de lo real, en todo caso, debía ser aquello que abriera las puertas de lo real. Fue así, que este transculturalismo empujó a Brook a buscar un lenguaje del teatro que trascendiera cualquier tipo de nacionalismo en un intento por vislumbrar la esencia humana. Y es que para Brook, la *tercera cultura* “hace del hecho teatral algo inseparable de la necesidad de establecer nuevas relaciones con gente muy diferente de donde puede surgir la posibilidad de crear nuevos vínculos culturales” (BROOK: 2001, p. 401).

Hasta aquí, pienso que fue justamente a partir de esta necesidad por un *teatro vivo*, que surgió la idea de conformar una compañía teatral colmada de personas procedentes de distintas partes del mundo, algo que se concretaría de manera oficial con la creación del *CIRT*. Para mí, Brook quería descubrir el sentido verdadero de la cultura a través de la experiencia compartida con sus actores interculturales y por medio de ellos esperaba encontrar aquello que pudiera trascender los limitados aspectos culturales para permitir una comunicación libre entre las personas.

Con el objetivo de comprender de una manera más clara la diferencia entre el teatro motivado por intereses parciales y el que está basado en la *cultura viva*, tomaré como referente lo que Brook planteó sobre el teatro en su ensayo *El espacio vacío*, donde realizó una división del teatro en *mortal, sagrado, tosco e inmediato*. Así, para comenzar tomo como ejemplo una de las experiencias que él y su equipo vivieron durante su estancia en África. Como he descrito en el capítulo anterior, el trabajo que la compañía realizó en aquel continente fundamentalmente consistió en la realización de una serie de ejercicios de improvisación a los que el grupo llamó *The Carpet Show*. Brook recuerda que la primera vez que puso a prueba este ejercicio, uno de los elementos que sirvió para dar inicio a la representación, fue un par de botas que alguno de sus actores colocó en medio de la alfombra. Este objeto insignificante en apariencia, había sido el punto de conexión entre actores y espectadores que daría inicio a una historia que ambos entendían. Después de que Brook advirtiera la eficacia de este primer encuentro, decidió convertir el ejercicio en el “Show de los zapatos”. Así, en un intento por replicar lo que había funcionado tan bien la primera vez, descubrió que en esta nueva ocasión el evento no tenía la misma efectividad, algo había muerto.

La anterior anécdota refleja la esencia de aquello que Brook denominó en *El espacio vacío* como *teatro mortal*, aquel que, tal como define Brook, no percibe la virtud máxima del

hecho escénico como “un arte auto destructor y [que] siempre está escrito sobre el agua” (BROOK: 1973, p. 14). Para Brook, toda forma teatral debería concebirse siempre de nuevo llevando consigo las huellas de las influencias que lo rodean. En este sentido el *teatro mortal* no sólo hace referencia al mal teatro, es también aquel que una vez que se ha concebido, se inmortaliza como si existiera dentro de una burbuja aparte de su contexto social y cultural, es un teatro que no acierta que “La vida es movimiento, [y que] el actor se ve sometido a influencias y [...] otras manifestaciones artísticas, el cine, la televisión, así como los hechos corrientes, que se aúnan en el constante escribir de nuevo la historia y en la rectificación de la verdad cotidiana” (BROOK: 1973, p. 15). En conclusión, es el tipo de teatro que no apunta a los verdaderos alcances del hecho escénico. Tal como lo explica Brook en *El espacio vacío*, sólo podríamos percatarnos de su verdadera naturaleza si lo relacionáramos con la idea de “verdad” y si comprendiéramos, además, que “lo mortal es engañoso y puede aparecer en cualquier lugar” (BROOK: 1973, p. 6), por las mismas razones que las culturas *individual* y de *estado* pueden fácilmente hacerse pasar por cultura viva. Un teatro mortal podría verse reflejado en cierta compañía que como objetivo particular mantiene la idea de ganar dinero. Incluso aquellas compañías que carecen de método y constante preparación están destinadas a caer en lo mortal, porque como explica Brook, “el arte interpretativo es en ciertos aspectos el más exacto de todos, y el actor se queda a medio camino si no se somete a un aprendizaje constante” (BROOK: 1973, p. 35).

En esencia, esta acepción de *teatro mortal* fue una crítica por parte de Brook en respuesta a una época del teatro inglés en la que todos los objetivos artísticos parecían siempre limitarse a cuestiones superficiales de la vida cotidiana, y en donde la palabra *tradición* se había convertido en un peso muerto que impedía la concepción de nuevos métodos en el teatro para representar en escena la riqueza de la experiencia humana; Brook consideraba que había un elemento mortal en todas partes, “en el ambiente cultural, en los valores artísticos heredados, en el marco económico, en la vida del actor, en la función del crítico” (BROOK: 1973, p. 17), etc. Y éste debía ser reformado.

Una vez hablado de la naturaleza del teatro mortal, me surgen las interrogantes, ¿Cómo deberíamos abordar entonces al teatro para romper con apariencias exteriores y evitar caer en lo mortal?, ¿Cuál sería la forma capaz de dar vida a la mayor cantidad de significados? Y así, una posible respuesta podría estar contenida en lo que Brook llamó *teatro sagrado*,

justamente aquel que sabiendo que la mayor parte de la vida escapa a nuestros sentidos, tiene por objetivo generar las condiciones que hagan posible la percepción de esa vida interior invisible. Al respecto, Brook explica que antiguamente los ritos eran los encargados de encarnar las funciones de este tipo de teatro, elevándonos a niveles superiores de percepción, sin embargo, en nuestra época la mayoría de ellos se hallan en decadencia o no funcionan con efectividad.

Estábamos presenciando una gigantesca representación dramática y ritual sobre kali (la diosa hindú de la destrucción) [...] En épocas pasadas, casi todos los habitantes de la aldea experimentaban la certeza, llena de un pavor reverencial, de que kali estaba entre ellos [...] En determinado momento, Kali, blandiendo una espada [...], sale de la aldea y comienza a marchar por el camino principal, varios la seguimos en procesión. Llegamos a un cruce y vimos que un jeep se acercaba por el mismo camino [...] Casi sin pensarlo Kali dio un paso atrás [...] dejamos que pasara el jeep y volvimos a avanzar. [...] Este es el ejemplo de la decadencia del teatro religioso. La verdadera Kali [...] hubiera echado tal mirada que habría inmovilizado al jeep pero [...] la pequeña bailarina ni remotamente piensa que es la diosa Kali. (BROOK: 2001, pp. 278-279)

Así, llega una tercera categoría denominada *teatro tosco*, cuya importancia radica en la ausencia de “estilo” y su compromiso con el mundo exterior.

El teatro tosco se ocupa de las acciones humanas y debido a que es directo y toca con los pies en la tierra. [...] está próximo al pueblo [...] su característica es la ausencia de lo que se llama estilo [...] su objetivo es provocar desvergonzadamente la alegría y la risa y cualquier teatro que provoque auténtica delicia tiene bien ganado su puesto. Junto al trabajo serio, comprometido, ha de haber irresponsabilidad. (BROOK: 1973, p. 94)

Estas dos jerarquías utilizadas de manera conjunta, hacen referencia al método que Shakespeare inventó para mostrarnos en el seno de una misma experiencia todos los aspectos de la vida: el mundo cotidiano (explorado en el teatro tosco) y el mundo invisible (materializado en el teatro sagrado). Todo a partir del entrecruzamiento del verso con la prosa como una técnica para romper con cualquier apariencia exterior.

Así, de regreso a la pregunta fundamental acerca de cuáles fueron las razones para insistir en un elenco internacional, en todo caso éstas podrían entenderse como una provocación a todo lo que hubo sido establecido como ‘cultura oficial’; y como un reto a demostrar que era posible la creación de un teatro legible para todas las personas, independientemente de sus condicionamientos culturales. De la misma manera, a partir de la idea de que lo mejor para representar en escena es buscar siempre la confrontación de los

contrarios, Rodolfo Obregón apunta que el elenco interracial de Brook “expresa, en justa convivencia de contrarios, la posibilidad de presentar sobre el escenario una visión de la humanidad en todo el colorido de sus razas y la amplitud de las manifestaciones de su espíritu” (OBREGÓN: 2003, p. 138).

Capítulo 3. *El Mahabharata* de Peter Brook

En mi opinión, la idea de explorar la posibilidad de un teatro que se percibiera *vivo* fue uno de los mayores objetivos en la búsqueda que Peter Brook emprendió de la mano de su grupo de actores internacionales; tal como expresó en el documental *El funambulista*, un teatro que a cada momento de su suceder estuviera en perpetua renovación y que tocara al espectador de tal forma que le hiciera sentir que allí había una verdad, una realidad que debía seguir todo el tiempo dentro de sí mismo durante la representación, y que como resultado diera la efímera sensación de ser parte de una sociedad en un microcosmos que podía crear una experiencia compartida apartada de las aparentes diferencias de cada uno de los asistentes (Elmer Danika: 2017).

Comprender esta concepción de su pensamiento, me resultó fundamental para explicarme cómo el poema épico más antiguo y largo del mundo, terminó siendo la plataforma sobre la que cada una de sus investigaciones en torno al teatro y las relaciones humanas encontraría un lugar. Tal como lo argumentó Margaret Croyden en *Conversaciones con Peter Brook*: “Brook aspiraba a representar en su puesta en escena del poema épico hindú, la culminación de la búsqueda de toda una vida en pos de la expresión teatral de los mayores dramas y los más profundos dilemas de la humanidad” (CROYDEN: 2005, p. 231).

Para mí resultó interesante descubrir que una cosa tenía que ver con la otra, incluso antes de situarme en el momento de la adaptación del poema épico a guion teatral y mucho antes de relacionarlo con Peter Brook, porque el *Mahabharata* como texto sagrado habla precisamente de esos temas que le hubieron preocupado a Brook durante décadas: es la historia de la humanidad, aseguran los hindúes, y trata acerca del hombre original y de cómo nació su raza, que es la raza de todos³².

³² “Nosotros pensamos que todo el mundo descende originalmente de la India, así que el *Mahabharata* es la historia de la gran India o del hombre original”. Mallika Sarabhai, actriz en el *Mahabharata* de Peter Brook (Roberts, 2014).

3.1 El texto sagrado³³

Se estima que el *Mahabharata*³⁴ fue escrito entre el 200 a. de C. y el 200 d. de C., miles de años antes del inicio de la historia documentada y es considerado, junto con el *Ramayana*, una de las joyas literarias más importantes de la India.

Esta epopeya, señalada como la más larga y la más antigua del mundo (incluso más que la Odisea y la Ilíada de Homero) está compuesta de aproximadamente 100,000 estrofas, divididas en dieciocho libros y un apéndice; “se trata de una compilación de los mitos, leyendas, guerras, folclore, ética, historia y teología de la antigua India, incluyendo al libro sagrado hindú, el *Bhagavad-Gita*” (CROYDEN: 2005, p. 232). Existen muchas versiones del *Mahabharata*, pero la más conocida es la versión sánscrita que se atribuye al sabio Vyasa³⁵.

El poema épico cuenta la historia de dos grupos de primos, los cinco hijos del difunto rey Pandu (los Pandavas) y los cien hijos de su hermano, el rey ciego Dhritarashtra³⁶ (los Kauravas); el relato trata acerca de su enfrentamiento y lucha final por la posesión de la tierra. A primera vista, puede parecer un tema bastante sencillo el que sirve como hilo conductor de toda la epopeya, sin embargo, se debe tomar en cuenta que además de la idea central del relato (accesible para cualquier persona), dentro de todo el *Mahabharata* coexisten una gran cantidad de historias que “se introducen en el relato principal a través de un esquema narrativo extremadamente complejo, [trascendiendo incluso] las fronteras cronológicas, con sucesos que oscilan entre los límites de la historia y la ficción” (WOOD: 2014, p. 19).

Se sabe que cada uno de los relatos contenidos al interior del *Mahabharata* encierran las más profundas expresiones del pensamiento hindú, por lo que simbólicamente hablando, son textos sumamente complejos. No obstante, a pesar de toda esta densidad metafórica que incluso haría imposible articular un resumen de la epopeya, las historias procedentes del *Mahabharata* forman parte fundamental en la vida cotidiana de millones de personas en la

³³ Este primer fragmento del capítulo tercero, que contiene sobre todo datos históricos, se apoyó principalmente en la tesis titulada *Espectros femeninos del Mahabharata* (WOOD: 2014) y en el video documental *Mitos de la humanidad* (Roberts, 2014), donde el capítulo se dedica a hablar sobre la epopeya.

³⁴ En sánscrito, la palabra Mahabharata se refiere a: Maha: “Gran” y Bharata: “humanidad”. Es una de las epopeyas más grandes de la India, la otra es el Ramayana. Constituye la base del imaginario mítico y religioso del hinduismo. Fue escrita por el sabio Vyasa. El poema se compone de alrededor de 100 000 shlokas (versos) y está dividido en 18 parvas o libros en los que se narran el origen, el nacimiento, la batalla y el ascenso de la dinastía lunar a la que pertenecen los Pandavas.

³⁵ Vyasa: Hijo del asceta Parashara y de Satyawati. Vyasa es considerado el autor de la legendaria epopeya El Mahabharata. Según la leyenda vivió cerca de 1000 años. Es el padre de Dhritarashtra y de Pandu

³⁶ Hijo ciego de Ambika y de Vyasa. Se casa con Gandhari y tiene cien hijos conocidos como Kauravas. El mayor de ellos se llama Duryodhana y es el líder del clan de los Kauravas

India; y es que, a diferencia del mundo occidental, la imaginería mítica al interior de la sociedad hindú está sumamente activa (WOOD: 2014). Así, se afirma que la fascinación que esta obra tiene para tantas personas en la India, reside en el hecho de que sus temas básicos son siempre contemporáneos; como bien lo describe Mallika Sarabhai (la única actriz de origen hindú en el montaje de Peter Brook), todos los intereses individuales, conflictos personales y dudas éticas que manan de sus relatos, en esencia siguen siendo tan actuales y cercanos a cualquier persona. Las historias que habitan el *Mahabharata*, explica Sarabhai, bien podrían ser equiparadas al desmoronamiento de una familia o a la desintegración moral de cualquier hombre.

Nosotros hemos crecido con el *Mahabharata*, nos ha dado nuestro héroes y heroínas populares, nuestra música popular e historias para leer a la hora de dormir, nuestras parábolas sobre la moral y los valores. El tema con más éxito será el que trate sobre el *Mahabharata* o el Ramadan. Es difícil entender esto en el contexto occidental, donde la religión implica ir a la iglesia y ser practicante. Para nosotros no es así. Eso da una idea de la vitalidad y la contemporaneidad del *Mahabharata* en la actualidad. (Roberts: 2017)

Josep Campbell en su libro, *El Héroe de las mil caras*, hizo un estudio comparativo de los diferentes mitos creados dentro de las culturas de todo el mundo con el fin de encontrar similitudes que le abrieran la posibilidad de plantear un esquema general de la Psique humana. Según sus propias palabras, parte importante de la vida del hombre es acompañada por los mitos que su cultura creó, y cada uno de estos mitos, debajo de las formas externas que pudieran presentar, siempre esconden *verdades básicas* que el ser humano ha vivido en los milenios de su paso por la tierra. “Como se nos dice en los Vedas *la verdad es una, los sabios hablan de ella con muchos nombres*” (CAMPBELL: 1959, p. 8). El *Mahabharata* es un ejemplo de estos mitos, y así como éste, cada cultura resguarda uno o varios que le son importantes. Ahora bien, Joseph Campbell también se plantea las siguientes interrogantes, ¿Por qué la mitología es la misma en todas partes por debajo de las diferencias de vestidura? ¿Qué nos enseña?

Según expresa Campbell, en todos los tiempos y en todas las circunstancias posibles de este mundo, han florecido los mitos del hombre como la inspiración viva de todo lo que podría surgir de las actividades del cuerpo y la mente humana vertidas sobre las manifestaciones culturales.

Las religiones, las filosofías, las artes, las formas sociales del hombre primitivo e histórico, los primeros descubrimientos, científicos y tecnológicos, las propias

visiones que atormentan el sueño, todas emanan del *fundamental anillo mágico del mito*. [...] Incluso la eficacia característica que conmueve e inspira los centros creadores profundos puede residir en el más sencillo cuento infantil [...] Porque los símbolos de la mitología no son fabricados, y tampoco pueden encargarse, inventarse o suprimirse permanentemente. Son productos espontáneos de la psique y cada uno lleva dentro de sí mismo, intacta, la fuerza germinal de su fuente. (CAMPBELL: 1959, p.10)

Así, el interés fundamental que movió a Joseph Campbell a proponer esta hipótesis partiendo de su estudio comparativo, fue el de poder encontrar puntos de contacto entre cada mito, verdades ‘únicas’ que le permitieran demostrar que era posible, a partir de un mutuo entendimiento entre las personas, volver a unificar nuestro mundo fragmentado. “Espero que este estudio sirva a las fuerzas que luchaban por la unificación en el mundo actual no en nombre de un imperio eclesiástico o político, sino con la meta de un mutuo entendimiento humano” (CAMPBELL: 1959, p. 12).

El anhelo expresado por Campbell es paralelo al interés que movió a Brook a desarrollar un teatro cuyo principio fuera no solo montar espectáculos, sino que además estuviera comprometido con ofrecer un entorno cultural íntegro y legible para todo el mundo, que actualmente vemos expresado bajo la forma del elemento intercultural:

Para que algo sea interesante, para empezar tiene que ser específico. Y el Mahabharata, que es una grandísima historia, surgió en un momento particular, en una cultura particular. Y, de entrada, es una historia puramente hindú. Y hay millones de historias hindúes, pero el Mahabharata destaca, como destacan las obras de Shakespeare, [...] porque tiene una profundidad y una amplitud y una grandiosidad que lo convierten en universal. Pues bien, en cuanto es universal, es posible interpretarlo de distintas maneras. Esto [solo] ocurre cuando una obra puede trascender algo. Y lo que resulta muy interesante es que todas las personas de esos diecisiete países distintos que acabaron haciendo un papel en el Mahabharata reconocieron y sintieron que podían interpretarlo con una realidad íntima porque era su historia; que se trataba de un grupo de personas. En cuanto aceptas eso como grupo, sea en el teatro o en el cine, lo aceptas por lo que creo que es, una historia común a toda la humanidad. (CROYDEN: 2005, p. 252)

De la misma manera que Campbell, Brook consideró que existe una sola y única fuente para toda la experiencia humana, y aunque ésta pudiera tomar diferentes formas siempre tendrá una misma significación porque proviene de un mismo lugar. Por esta razón, cada vez que lo

cuestionaban acerca de “la acumulación de capas de culturas”³⁷ evidenciadas en su elenco internacional, Brook respondía que esas formas, nunca son tan contradictorias como parecen.

Al volver el acto del teatro inseparable de la necesidad de establecer nuevas relaciones entre las personas apareció la posibilidad de encontrar nuevos lazos culturales. La cultura de los lazos es la fuerza que puede contrarrestar la fragmentación de nuestro mundo. [...] ¿Cuáles son estas relaciones? Solo los actos culturales pueden explorar y revelar estas verdades vitales. (PAVIS: 1994, p. 103)

Para Brook, el *Mahabharata* es una de las grandes obras de la humanidad y, al igual que otras grandes obras, está al mismo tiempo muy lejos y muy próxima a nosotros, es en comparación con la obra de Shakespeare un material que, según atribuye, “toca [muchos] niveles, desde lo práctico hasta lo más espiritual y metafísico, todo en un mundo vivo” (CROYDEN: 2005, p. 242).

el Mahabharata no se puede comparar con una sola obra de Shakespeare, sino con toda la obra completa de Shakespeare. Dicen que todo lo que existe está en el Mahabharata [...] Eso es lo que hace que el material sea tan denso [...] No solo plantea preguntas intelectuales sino también preguntas que rara vez se hacen. (CROYDEN: 2005, p. 242)

De esta manera, Margaret Croyden relata en un compendio de entrevistas realizadas a Peter Brook, que una de las preguntas esenciales para la concreción de este proyecto fue ¿cómo lograr que un texto de la magnitud y densidad simbólica del *Mahabharata*, pueda ser compartido con un público que ya no posee nada de la imaginería mítica que en la India sigue más viva que nunca? (CROYDEN: 2005)

3.2 Encuentro y adaptación del *Mahabharata*

Muchos años antes de que se comenzara a gestar la idea de adaptar el *Mahabharata* para la escena, Peter Brook ya había tenido algunas oportunidades de contacto con el poema. En algunas entrevistas menciona que el primer encuentro sucedió cuando en una ocasión tuvo oportunidad de observar a un bailarín de *Kathakali* representar una escena de la epopeya que de inmediato le fascinó, pero que al mismo tiempo le pareció muy alejada de su propia experiencia. Hasta ese momento la palabra *Mahabharata* le era completamente desconocida

³⁷ Marvin Carlson en *Interculturalidad y práctica escénica*, hace un ensayo que trata sobre esta situación de crítica hacia el trabajo de varios directores de la escena intercultural, incluyendo por su puesto, a Peter Brook (PAVIS: 1994, p. 116). También en el libro de Marita Foix, *Peter Brook: teatro sagrado y teatro inmediato*, se trata sobre esta polémica respecto a la apropiación cultural y otros temas relacionados que no se abordarán en este trabajo por cuestiones de enfoque de la presente investigación.

y sin embargo, este encuentro puede ser considerado como un primer chispazo para todo lo que vendría años después con el montaje.

La primera vez que vi en mi vida una demostración de Kathakali escuché una palabra que en ese momento me era totalmente desconocida: Mahabharata. Un bailarín representaba una escena de esa obra y su primera y repentina aparición [...] me provocó una conmoción inolvidable. Su traje era rojo y dorado ; su rostro, rojo y verde; su nariz, como una bola de billar muy blanca; sus uñas, como cuchillos, en vez de barba y bigote, lucía dos lunas blancas en cuarto creciente que descendían desde sus labios; sus pestañas curvadas se movían hacia arriba y abajo como unos palillos de tambor, y con sus dedos emitía extraños mensajes en código. [...] Gradualmente, tristemente, comencé a percibir que mi interés decaía, el impacto visual ya no tenía la fuerza inicial. Después del intervalo volvió a escena el bailarín [...] como un hindú de aspecto agradable en camisa y vaqueros. Procedió a describir la escena que había bailado antes y repitió la danza. La gestualidad hierática ahora se veía en un hombre del presente. Aquella imagen soberbia aunque impenetrable había dado paso a otra imagen más común, más accesible, y yo sentí que prefería esta última. (BROOK: 2001, p. 271-72)

Según expresa Brook, desde el punto de vista occidental, cada vez que observamos teatro tradicional de oriente nos enfrentamos a varias dificultades y una de ellas es la de admirar sin terminar de comprender. Al no compartir la clave de los símbolos que conforman estas representaciones solamente logramos acceder a ellas hasta un punto de admiración claramente superficial, siendo “incapaces de captar las realidades humanas sin las cuales estas formas artísticas tan complejas jamás hubieran surgido” (BROOK: 2001, p. 271). La única forma de lograr que esta barrera no obstaculice el evento, es generando un puente entre los espectadores y la representación. Esta sencilla certeza acompañaría a Brook durante varios años más.

El segundo acercamiento fue en los años sesenta y durante el periodo de ensayos para el montaje de *US*, cuando a Brook le fue obsequiado un ejemplar del *Bhagavad-Gita*³⁸, cuya imagen central mostraba a un soldado que, a un paso de hacer sonar el cuerno para dar inicio a la guerra de pronto se preguntaba ¿por qué debía luchar?

Mucho tiempo después, cuando Brook ya se había instalado en *Les Bouffes du Nord*, un momento oportuno para explorar el poema apareció:

³⁸ “Es el texto principal de la religiosidad devota de los hindúes modernos; es un diálogo ético de dieciocho capítulos; aparece en el libro VI del Mahabharata que es el equivalente hindú de la Ilíada” (CAMPBELL: 1959, p. 133).

Jean-Claude Carrière³⁹ y yo, encontramos el Mahabharata a través de un estudiante de sánscrito una noche en París, que empezó a contarnos la historia; siguió noche tras noche, hasta que nos contó la enorme historia por completo. Salimos a la calle en mitad de la noche y dijimos: “Hemos tenido una experiencia para la que ahora tenemos que encontrar formas que podamos compartir con otras personas”. Y le dije a Jean-Claude que la llevaríamos a escena, por mucho que durase. Porque se trataba de algo que de inmediato quisimos que oyesen otros. Y así elegimos el Mahabharata. (CROYDEN: 2005, p. 258)

Philippe Lavastine fue quien se encargó de narrar la epopeya completa, y gracias a ello, Brook se hizo el compromiso de llevar este material de gran valor para él al mundo occidental.

El objetivo de traducir esta obra literaria a la escena teatral fue “conseguir que el mito hindú se transformara en arte universal accesible para cualquier cultura” (CROYDEN: 2005, p. 232). Brook estaba convencido de que a pesar de la aparente impresión de ser un texto alejado del individuo occidental, contenía ecos de toda la humanidad; por esta razón concluyó que para poder mostrar todo su significado primero sería necesario transformar el sentido de los personajes enraizados en la cultura hindú de figuras míticas, a personajes más humanos (CROYDEN: 2005).

Así, la tarea de adaptación del texto por parte de Jean-Claude Carrière comenzó en el año de 1976 y concluyó casi diez años después, “tiempo que le llevó el poder elaborar un corpus que reflejara la multiplicidad de toda la información acumulada” (FOIX: 2008, p. 50).

Una primera etapa de escritura y trabajo de adaptación resultó en varios borradores del poema completo, pero aún sin estructura definitiva; y una segunda etapa consistió en la reescritura de cada escena junto con los actores y a la par del proceso de ensayos que comenzó en el año de 1984 y culminó nueve meses después. Durante este periodo, Jean Claude realizó incesantes cambios hasta que por fin, según cuenta él mismo, una línea clara comenzó a aparecer; “la que condujo de un cuento mítico de semidioses contado por un narrador, a personajes que comenzaban a ser más y más humanos y que aportaban la teatralidad del modo en que nosotros [en el mundo occidental] la entendemos” (FOIX: 2008, p. 50).

Antes de describir la trama en la que se basó el montaje de Brook, cabe aclarar una cuestión sobre el periodo en el que se desenvuelve el poema épico:⁴⁰

³⁹ Reconocido guionista que colaboró con Peter Brook en muchas de sus producciones. Entre ellas *La tragédie de Carmen*.

⁴⁰ Esta descripción se basa en la versión filmada de Peter Brook del *Mahabharata*; en el libro, *Peter Brook, teatro sagrado y teatro inmediato* (FOIX: 2008) y en la tesis de licenciatura *Espectros femeninos del Mahabharata* (WOOD: 2014).

El *Mahabharata* pertenece a uno de los relatos fundadores más importantes de la India y como mito cosmogónico, trata de la historia de una guerra capital en un momento esencial.⁴¹ Al respecto, Marita Foix explica: “[En el *Mahabharata*] Como en otras cosmogonías, también hubo una edad de oro hasta que toda armonía desapareció y comenzó la guerra, el sufrimiento y la muerte” (FOIX: 2008, p. 51). Así, el momento en el que se sitúan los hechos de la epopeya tienen lugar en la época hindú de *Kaliyuga*, o tiempo de la destrucción, cuando fuerzas demoníacas comienzan a cobrar fuerza y amenazan el propio cosmos. “La historia esencial trata de cómo un joven encuentra su camino en uno de los periodos más oscuros y atormentados de la historia humana, en una época de destrucción, hace tres mil años” (CROYDEN: 2005, p. 243).

Presentado como un ciclo de tres obras: *La partida de los dados*, (*The game of Dice*), *El exilio en el bosque*, (*The Exile in the Forest*) y *La guerra*, (*The War*), finalmente el *Mahabharata* de Peter Brook se tradujo en un montaje de nueve horas de duración que podía ser presenciado por partes a lo largo de tres días o en un montaje “maratón” de una sola noche.

Como hemos mencionado anteriormente, el poema narra la historia de dos familias descendientes de los dioses y que poseen características de héroes. Por un lado, tenemos a los *Kauravas*, quienes en el montaje de Brook fueron representados por dos figuras protagónicas, Duryodhana y Dushassna (aunque en el poema original se hace referencia de 100 hermanos). Y por el otro lado están los *Pandavas*, cinco varones cuya figura mayor es Yuddishthira, el primogénito.

En el texto original, la epopeya comienza describiendo los antecedentes que desencadenaron la guerra entre primos, terminando con la victoria de los *Pandavas* y el ascenso del mayor de los cinco hermanos, Yuddishthira, al poder. En la versión teatral de

⁴¹ Joseph Campbell explica acerca de los mitos cosmogónicos: “En las imágenes del mito, el universo es precipitado por un pasado intemporal en el cual reposa y se disuelve de nuevo. [...] El ciclo cosmogónico está normalmente representado como una repetición de sí mismo, mundo sin fin. El principio básico de toda mitología es éste del principio en el fin. Los mitos de la creación están saturados de un sentido del destino que continuamente llama a todas las formas creadas al imperecedero del cual emergieron por primera vez. Las formas avanzan poderosamente, pero inevitablemente alcanzan su apogeo, se derrumban y retornan. Ciclos ascendentes y descendentes, que van de lo más virtuoso a lo más bajo y detestable hasta que es necesaria la destrucción del mundo” (CAMPBELL: 1959; pp. 246, 152).

Peter Brook, una voz al inicio de la representación recitaba una síntesis de la cosmogonía India:

*Voz: Tres dioses gobiernan el universo
Tres, que también son uno solo.
Brahma, o el Creador, Shiva o el Destructor siempre presente cuando la historia acaba.
El tercero, es Vishnu; es bastante opuesto.
Él es quien sostiene los mundos y los hace resistir.
Cuando el caos se apodera, como ahora.
Vishnu toma forma humana y desciende entre nosotros para jugar su papel.
Unos dicen que puede haber venido con Krishna.
Su acción es sutil, misteriosamente clara.
Él es el corazón de todo lo que es invisible. (FOIX: 2008, p. 51)*

Desde la época en la que fue fundado el CIRT en el año e 1970, Margaret Croyden se dedicó a seguir muy de cerca el trabajo realizado por Peter Brook. Así, en su recopilación de entrevistas a este director realizó una descripción muy detallada y enfocada específicamente en aquello que ocurría durante el montaje del *Mahabharata*. Esta descripción, que cito textualmente, será utilizada a continuación para complemento del presente apartado:

“Al principio, después de que los músicos asumieran sus puestos, un personaje con una túnica beige hindú de algodón con el cabello rojo y la poblada barba destacándose contra las piedras entraba, acompañado por un chico joven, también vestido con algodón beige. El personaje, Vyasa, poeta simbólico del *Mahabharata*, decía al chico que estaba escribiendo un relato sobre la historia de sus antepasados, sus largas guerras y, por extensión, la historia de la humanidad. El relato, decía Vyasa, era el gran poema del mundo. Entonces aparecía el gran dios Krishna, ataviado con una cabeza de elefante —tradicionalmente empleada al principio de una representación escénica en la India— y ofrecía sus servicios como escriba. Krishna escribía en un libro grande, y así comenzaba el *Mahabharata*, la impresionante historia del gran clan Bharata que se enfrentaba a su trágico destino”.

“La primera parte presentaba a los personajes principales: sus orígenes míticos, sus características y sus metas, el papel de los dioses (sobre todo Krishna) y el creciente desacuerdo entre los Pandavas y los Kauravas, dos ramas del clan Bharata. En una partida de ajedrez, en la que el jefe de los Pandava era derrotado por sus primos, los Pandavas perdían todas sus posesiones y bienes terrenales y se exiliaban en un bosque. En la segunda parte, llevaban allí una existencia sencilla mientras se procuraban armas para la batalla inevitable

que se avecinaba. En la tercera parte, se desencadenaba la devastadora guerra, ordenada y controlada de antemano por el dios Krishna, amenazando al universo entero”.

“Tras una masacre espeluznante, los Pandavas recuperaban sus derechos y se reconciliaban con sus enemigos en el cielo. Vyasa, el narrador, advertía ambiguamente de que esto —refiriéndose al cielo, o a la Tierra, o a la obra entera— era “la última ilusión”. Según el hinduismo, la vida es el sueño de los dioses y, tal como la conciben, sólo es una ilusión. Los actores, vestidos de un blanco puro, salían de sus personajes, comían manjares y se iban. El juego de los dioses había terminado”.^{*42}

Para poder hacer posible una síntesis del texto sagrado conservando los elementos necesarios que dieran ritmo a la acción dramática, Peter Brook y Jean Claude Carrière tuvieron que separar las historias secundarias de la acción principal. Por esta razón, tomaron la decisión de concentrarse en la parte más dramática de la historia, la parte que presentaba los conflictos directos, aunque Margaret Croyden apunta que Carrière se las ingenió para incluir dos aspectos de Krishna, como dios y como humano, y distintos elementos de la doctrina hindú del dharma, esencia del hinduismo. También, se tuvo que realizar un trabajo igual de específico con el lenguaje para el guion; éste tenía que ser muy preciso para evitar el “clasicismo francés”. Otro problema que tuvieron que resolver fue el de la cualidad épica y el largo periodo de tiempo que abarcaba la obra, por estas razones el lenguaje tuvo que ser conciso, pero no por eso moderno.

3.3 La puesta en escena

El *Mahabharata* de Peter Brook se presentó por primera vez a público en agosto de 1985, durante el Festival de Teatro de Aviñón, en Francia. A este estreno le siguió una gira por todo el mundo que abarcó de 1985 a 1988. El elenco estuvo conformado por treinta intérpretes de dieciocho países distintos y por un equipo de colaboradores que incluía a Jean-Claude Carrière, quien ya antes había colaborado con Brook en muchas otras producciones además de la *Tragédie de Carmen*; la escenógrafa y diseñadora de vestuario Chloé Obolensky; el técnico de iluminación Jean Kalman; el director técnico, Jean-Guy Lecat; la ayudante más allegada de Peter, Marie-Hélène Estienne; y un grupo de cinco músicos bajo la dirección del japonés Toshi Tsuchitori, quien además de tener experiencia en múltiples instrumentos

^{*42} Hasta aquí llega la cita de Margaret Croyden (CROYDEN: 2005, pp. 233-235).

orientales y africanos, ya antes había colaborado en las investigaciones que Brook había realizado a lo largo de sus viajes.

El periodo de ensayos de nueve meses tuvo lugar sobre todo en la base de la compañía, el CIRT en *Les Bouffes du Nord*, donde tal como lo narra Jean-Guy Lecat, “la identidad material de la obra encontró sus primeras formas” (TODD: 2003, p. 124), pero también incluyó un largo viaje a la India con todos los participantes con el objetivo de estudiar de cerca la escritura, los trajes, el arte y la música hindú. Esto, para poder entender a fondo la esencia de la historia que querían contar.

Cada día en la India era una sorpresa, un descubrimiento. Todos vimos las múltiples posibilidades, los colores, las texturas de la ropa, los movimientos de la gente, los diversos rituales religiosos, las esencias y sutilezas de cada elemento en particular, los detalles inacabables de los objetos, las formas tradicionales ceremoniales de las representaciones populares, que incluían el baile, el mimo, la narración, canciones y música. Conocimos a sabios, profesores, habitantes de los pueblos que se alegraban de compartir sus conocimientos con extranjeros de Occidente. Nunca dejó de emocionarnos el amor que los hindúes sentían por el Mahabharata. (CROYDEN: 2005, p. 246)

A la vuelta de este viaje, el equipo de Peter Brook se dispuso a analizar cada elemento aprehendido durante el viaje siempre con objetivos concretos para la puesta en escena.

Empezamos a hablar con la gente de la compañía de forma pragmática. Discutimos si sería interesante tener un suelo de madera o un suelo de piedra o qué, y probamos distintas cosas, y luego cayó por su propio peso que la historia sobre madera no resultaba tan apropiada como sobre la tierra, y de pronto se nos ocurrió que podía haber agua delante y al fondo. Nos quedó bastante claro que, si había un elemento hindú tan importante como la tierra, era el agua. Después lo pude racionalizar y decir que uno no puede pensar en la India sin pensar en el Ganges y, si piensas en el Ganges, piensas en el Himalaya, así que tienes la roca y la arena. (CROYDEN: 2005, p. 247)

Poco a poco, y a partir de un largo periodo de pruebas, cada una de las imágenes encontradas en la India fue encajando en la forma final del montaje.

3.3.1 La configuración escénica

La forma que finalmente adoptó el *Mahabharata* puede ser vista como el ejemplo de lo que Brook había buscado poner a prueba durante tantos años de investigación en el CIRT en términos interculturales. Según expresaron los integrantes de esta producción, la disposición del espacio y la identidad del material en cada elemento del montaje (el vestuario, los instrumentos musicales, el mobiliario y demás objetos empleados) se cuidaron perfectamente

y “todos aludían de una manera contundente, aunque no históricamente exacta, a diversos aspectos de la cultura India y otras culturas orientales” (TODD: 2003, p. 126).

Este equilibrio fue de gran importancia para conseguir el principal objetivo de Brook: romper con la distancia de dos mil años que podía impedir que un público occidental conectara con un texto de la grandeza del *Mahabharata*. Recordemos que la pregunta planteada por Brook al iniciar la preparación del proyecto fue ¿Cómo lograr que un texto de la magnitud y densidad simbólica del *Mahabharata* sea compartido con un público que ya no posee nada de la imaginación mítica que en la India sigue más viva que nunca? Así, Brook decidió que sería mejor transmitir la esencia de la epopeya partiendo de su visión estética, un elemento de fuerza y presencia en el poema original, y no desde los símbolos de la filosofía hindú. Al respecto, Margaret Croyden afirma que:

Brook trató el Mahabharata con un esplendor sin reparos y con alardes teatrales atrevidos, utilizando todos los aspectos que había aprendido de sus años de viajes y búsquedas en Asia y África, pero sobre todo, haciendo uso del rasgo único que le ofreció la interpretación de su elenco internacional de actores, cuyos rostros expresivos, estilos y físicos variados otorgaron a la producción una calidad más allá de las escuelas. (CROYDEN: 2005, p. 235)

De esta manera la configuración final del montaje fue la siguiente:

Como una forma de envolver los sentidos de cada espectador, en escena se montaron imágenes del fuego, el agua y la tierra. Sin embargo, de estos tres, lo que más sobresalió fue la tierra que cubría todo el espacio. Se añadieron también dos extensiones de agua: un pequeño charco colocado a la izquierda delante del escenario y una sección larga en la parte trasera que simulaba un río y que fluía paralela a la pared de fondo. Igualmente se dispusieron dos plataformas de tierra: una a la derecha del público para los músicos y otra más pequeña a la izquierda, que era donde el anciano Vyasa, el niño al que le cuenta la historia y en ocasiones el semidiós Ganesha/Krishna se sentaban a ver la representación. Se colocaron peldaños de metal incrustados en la pared de fondo y se añadió una serie más en las estrechas paredes laterales adyacentes al proscenio. Se diseñó una complicada serie de efectos con fuego (muchos de ellos clavados en el suelo) y, por último, se pusieron almohadas en los bancos de madera a fin de que el público estuviera más cómodo en las funciones maratónicas que duraban toda la noche (TODD: 2003).

Había encendidas hogueras de toda forma y tamaño. Algunas se usaban para escenas religiosas o ceremoniales; algunas ardían toda la noche para evocar las fuerzas divinas; en una escena arrebatadora, una lengua de fuego encendía el agua,

provocando a los personajes enemigos. El agua, un factor constante, la usaban los personajes para beber, para lavarse, para bañarse y para luchar en ella hasta la muerte. Dominándolo todo Estaba el suelo cubierto de arena. Se extendía delante del espectador como el universo benigno, sus colores dorados mutando con la noche, envolviendo toda la acción, recordando al público su misteriosa esencia. (CROYDEN: 2005, p. 236)

3.3.2 El camino para lograr una experiencia compartida

Durante la preparación del montaje y siendo fiel a su concepción del hecho escénico como un acontecimiento imposible de concebirse sin la respuesta del espectador, Brook sostuvo el propósito de generar un espectáculo que favoreciera un contacto entre el espectador y la representación. Así la pregunta encaminada a este objetivo fue ¿qué necesitamos para crear un puente entre el mundo épico del *Mahabharata* y el nuestro? (TODD: 2003).

a. El espectador y la creación en conjunto

Para lograrlo, Brook estableció como primer principio partir en el nivel del público para después integrarlo y llevarlo paso a paso al punto en el cual el evento pudiera efectivamente tener lugar, igual que como habían hecho cuando estuvieron en África, donde siempre tuvieron que partir de un punto *cero* para dar paso a una creación en conjunto con el público y así crear una verdadera relación entre ambas partes. Si bien es un hecho que Brook explotó al máximo la cualidad estética de las imágenes que la epopeya ofrecía, también es cierto que su trabajo se basó por completo en sugerir y no en imitar lo que había aprendido en la India, su interés nunca estuvo en reconstruir la India antigua de hacía tres mil años; cada uno de los elementos de su montaje evocaban cierto ambiente, pero no obstruían la complicidad y participación del espectador siendo muy literales.

Si en el Mahabharata hubiésemos copiado las formas Indias, habría aparecido un dios como en el Kathakali, con las uñas largas y con un maquillaje fantástico. Sin embargo, aunque su belleza física hubiese cautivado al público durante un momento, enseguida le habría parecido remoto y totalmente desconectado de la vida real. Era evidente que en el Mahabharata teníamos que empezar de una manera muy delicada con dos actores del mismo país en que estábamos, que se divirtieran claramente y se confabularan con el público. Cuando aparecía Maurice Bénichou con la máscara de Ganesha y se la quitaba, era evidente que era un actor cómico francés que jugaba a ser de la India. A partir de ese momento el público se relajaba y depositaba su confianza en los actores, y al cabo de una hora podíamos adentrarnos en toda clase de terrenos misteriosos. (TODD: 2003, p. 127)

b. El actor como narrador de historias

En cuanto al tipo de tratamiento que el reparto hizo de los personajes y las situaciones pertenecientes al pasado mítico del *Mahabharata*, se conservó la idea de ser narradores de historias ya que, según Brook, una de las cosas que mantiene vivo un relato (en el caso de un narrador) es que el público puede ver como tal al hombre que lo cuenta, y como consecuencia siente que puede tener una relación más cálida y amable con esa persona.

Una de las maneras más fascinantes de encontrarse en la India con el *Mahabharata* es precisamente a través del narrador de historias. No sólo toca su instrumento musical sino que lo utiliza como singular recurso escénico para sugerir un arco, una espada, una maza, un río, un ejército o la cola de un mono. (BROOK: 2001, p. 274)

Esta relación del actor como narrador de historias con el público, fue fundamental en la representación del *Mahabharata* de Brook ya que, para poder transmitir un material de semejante complejidad y dimensiones, la idea de un grupo de actores escondidos tras una caracterización, con maquillajes y pelucas parecía estar en dirección opuesta a la meta que la compañía se planteaba lograr, la de transmitir el material hindú a un público occidental. En cambio, la naturaleza del reparto internacional fue la respuesta, ya que el público podía distinguir muy fácilmente los muchos tipos y procedencias de un elenco trabajando juntos, contando la misma historia, pero mediante instrumentos físicos distintos. A Brook no le interesaba que el público presenciara una caracterización y al contrario, aconsejaba a sus actores abordar a sus personajes con la convicción de que siendo narradores tenían la capacidad de elevar al público hasta un mundo imaginario sin esconder lo que ellos mismos eran.

c. Un mismo espacio

El siguiente elemento fundamental para la creación de una experiencia compartida fue el espacio. Siguiendo la forma de un “círculo comunitario” y tomando como base la estructura arquitectónica de *Les Bouffes du Nord*, Brook y su equipo creativo exploraron con diferentes materiales que pudieran ayudar a recrear una atmósfera poderosa que lo envolviera todo, incluidos los espectadores. Finalmente se descubrió que la tierra podía ser ese elemento físico que desvaneciera la separación entre espacio de representación y sala. Ésta se extendió por todo el nivel del suelo, llegando hasta las paredes y pasando por debajo de los espectadores, convirtiéndose en un elemento sumamente dominante que conseguía envolver al público en el misterio de la epopeya. La ausencia de una división predeterminada entre lo que está aquí

y lo que está allá consiguió liberar los flujos de la energía dramática “Lo que se veía [en las representaciones del *Mahabharata*] no era teatralidad enmarcada en una zona de actuación” (TODD: 2003, p. 126).

La tierra se convirtió en un puente esencial entre este mundo ligeramente exótico y el nuestro: era una materia familiar, elemental, pero empleada así, junto a los objetos, también parecía tener algo de la tierra de la India, creando un conjunto que permitía vincular nuestro espacio del París de la década de 1980 con el mundo mitológico oriental de la obra. Al llegar a las paredes tenía el efecto de cuestionar su identidad. (TODD: 2003, p. 126)

Otra de los elementos que se plantearon para reforzar este puente entre espectador y representación, se puede ver reflejado en uno de los personajes del montaje: el niño a quien Vyasa narra la historia del *Mahabharata*:

Al principio de la obra, un anciano, Vyasa, le dice a un niño que está a punto de asistir a una representación de la historia de la humanidad que el anciano transcribirá a un libro que le será entregado al final de la obra: Nosotros lo vemos a él mientras él ve la obra desde la tarima del escenario. Durante toda la representación, los vínculos entre nosotros y el niño, entre el niño y la obra, y entre la obra y nosotros son flexibles y están abiertos a nuevas definiciones, al [mismo] tiempo que la tierra actúa como elemento en común y también como punto de apoyo. (TODD: 2003, p. 127)

Cada uno de los personajes del poema original pertenecen a un mundo mítico, sin embargo, en el montaje de Brook los actores expresan que son nuestros antepasados, y gracias a sus diversas naturalezas reconocemos que su conducta es parecida a la nuestra, en cierto modo nos estamos viendo a nosotros mismos.

d. El público

El papel que el público desempeñó en el montaje resultó de suma importancia ya que como podemos recordar, Brook creía que solo ellos podían complementar la creación teatral. De esta manera, Brook consideró que el público debía ser un ente activo que trabajara en conjunto con los actores para construir el mundo de la representación. En gran parte debido a este interés por aumentar la participación del espectador, fue que se tomó la decisión de basar todos los aspectos visuales del montaje en meras sugerencias, para fomentar así, que el espectador tuviera que hacer un esfuerzo al completar lo que se le estaba presentando. Sin embargo, Brook también fue muy preciso al aclarar que, tratar de llevar la epopeya al nivel del espectador no quería decir que por eso se suprimieran los elementos que la hacían sublime.

Si damos a un mundo aparentemente íntegro, con todos sus detalles estéticos, una información completa, una imagen ‘real’, el público no tiene nada que hacer, acepta

la ilusión y se vuelve totalmente pasivo. Si por el contrario empleamos dos trozos de madera para sugerir un bosque, o un charco para un río caudaloso, de pronto hay un esfuerzo que hacer: el inmensamente agradable esfuerzo de permitir que nuestros circuitos completen la imagen en ese mismo instante. Esto también sirve para afianzar la sensación de comunidad entre el público: cada miembro debe usar su imaginación de manera individual pero, una vez creada la imagen, se percibe una labor compartida, una experiencia común, una participación auténtica [...] cuando recurrimos a la imaginación, el acto de compartir es momentáneo e invisible. Se trata de la creación efímera de una visión común sin la imposición de una escenografía en perspectiva y por eso es mucho más valioso. (TODD: 2003, p. 128)

Book consideraba que el público era una parte viva de este proceso, y el hecho de tener que pasar casi todo el día juntos (sobre en las ‘representaciones maratón’) reforzaba esta idea de conexión.

3.4 Alcances y reflexiones interculturales

Hasta aquí, la presente investigación ha sido una tentativa por comprender los conceptos teóricos y las experiencias que dieron forma al trabajo de Peter Brook como director en la escena mundial. Tras haber realizado un recorrido por algunas de las etapas que marcaron un cambio en su visión como creador escénico y después de haber recogido los conceptos que con el tiempo constituyeron su poética teatral, este ensayo apuntó a encontrar las reflexiones que le llevaron a buscar un puente entre el *Mahabharata* y el mundo occidental. Ahora, como paso final, es momento de confrontar cada uno de los ideales interculturales propuestos por Brook a lo largo del tiempo, con éste que ha sido referido como uno de sus más majestuosos montajes.

Al tratar de recordar los capítulos anteriores, cabe destacar que el *Mahabharata* no es la clave para comprobar o refutar la adhesión por parte de Peter Brook al *movimiento intercultural*. Brook no escogió este texto en particular por ser una historia puramente hindú o por pertenecer a una cultura ajena a la suya (en este caso cualquier otra historia habría servido a sus objetivos), sino por la profundidad que descubrió en él, muy similar a aquello que tanto admiraba de Shakespeare. Con una enorme amplitud de temas desde distintas perspectivas, y amplios sentidos para ser interpretado, Brook había encontrado en el *Mahabharata* una naturaleza trascendente, universal.

Una de las cosas que me atrajeron del Mahabharata era que no es una obra lineal. Toma las ideas establecidas de lo que está bien, de lo que es moral o inmoral y, a través de personajes contradictorios que se mezclan, las grandes cuestiones se

transforman en material humano. De nuevo, como en la obra de Shakespeare, el *Mahabharata* no es ideología. El efecto telescópico que nace de muchas opiniones vistas desde todos los ángulos es la base del teatro de Shakespeare, donde los papeles se mezclan de forma que sucede algo inesperado. (CROYDEN: 2005, p. 244)

Así pues, sin negar que su trabajo actual sí tiene tendencias hacia lo intercultural, es claro que al menos en este montaje, los objetivos esenciales fueron en dirección opuesta a producciones pensadas por otros creativos, como Ariane Mnouchkine⁴³, por citar un ejemplo, quien metabolizó lo que aprendió particularmente de Asia y después lo integró a su propia práctica escénica.

Aún con esto, es posible advertir que el montaje de Brook trabaja lo intercultural en distintos niveles: el texto, las interpretaciones, el idioma, las locaciones seleccionadas para representar, etc. Analizaré entonces cada punto de manera individual.

Ya he mencionado anteriormente que una de las razones más evidentes para clasificar su montaje dentro del marco de las producciones interculturales, se debe a las técnicas de representación principalmente occidentales que Brook utilizó para abordar el relato hindú. Brook justificó esta técnica explicando que un texto tan denso simbólicamente, como lo era el *Mahabharata*, necesitaba ser expresado en términos que un público que no compartía la imaginería mítica de la India pudiera entender, y es que su objetivo principal al llevar a escena un material como éste era justamente poder compartir con otros la grandeza que él había encontrado en la epopeya. Sabía así, que el camino para lograrlo no estaba en imitar lo que había descubierto cuando viajó a la India para estudiar de cerca la cultura, y por esta razón había decidido apoyarse de otros elementos y técnicas que le permitieran aterrizar el montaje a un nivel más humano. Al respecto Brook expresaba: "el lenguaje de la palabra es muy fuerte,

⁴³ "Las escenificaciones que realizó Ariane Mnouchkine de obras shakespearianas (*Richard II* y *Twelfth night*) [...] se podrían considerar como intentos por llevar a la práctica tendencias [interculturales]. En estas producciones, la realizadora combina un texto europeo con elementos tomados de los teatros orientales, principalmente del Noh y el Kabuki japoneses, tales como vestuario, música, ademanes y movimientos. Al proceder de esta manera, Mnouchkine quería "alejarse" del texto shakespeariano, lo que, a la postre resulta no más alejado o extraño de los elementos teatrales japoneses, y así, lo que logró con todo ello fue una modalidad de representación "hiperrealista". Lo que trataba de demostrar era que los textos dramáticos europeos pertenecientes a las épocas de antaño podían parecernos a nosotros tan extraños como cualquier material tomado de una cultura extranjera, puesto que no tenemos acceso inmediato ni a una cultura extranjera ni al pasado de nuestra propia cultura. El objetivo del "hiperrealismo" de Mnouchkine era el de hacer consciente al espectador del "hecho" de que nuestro propio pasado cultural nos es tan extraño como la tradición de una cultura extranjera. Bien puede ser, como lo han sostenido ciertos críticos, que el empleo de elementos japoneses no haya tenido más que una finalidad decorativa (principalmente *Richard II*) y que el pretendido "hiperrealismo" no se haya logrado. No obstante, se debe recalcar que la intención de Ariane Mnouchkine estaba fundamentalmente en una perspectiva intercultural" (SCOLNICOV: 1991, p 230).

pero es algo destructivo para el teatro pensar que éste es el único soporte, porque no es verdad. [...] Hoy se ve que existen cosas diferentes, muchos lenguajes, aunque lo más fuerte sea la palabra” (TORRES, 1985).

Sin embargo, y a diferencia de lo que Brook esperaba reinterpretando el poema para el mundo occidental, el montaje tuvo que sortear una serie de dificultades a lo largo de su gira comprobando que no todos los objetivos perseguidos podían ser siempre alcanzados. Hubo críticas de todo tipo, algunas elogiaban el trabajo realizado como una hazaña impresionante por parte de Peter Brook: "es una obra que muestra el gran trabajo a lo largo de toda una vida. Es la facilidad del ser, del hacer y del estar. El hallazgo más grande. Brook puede escapar a todas las tendencias porque se pone por encima de ellas" (TORRES, 1985). Y otras por el contrario reprochaban duramente no solo los resultados obtenidos, sino el abuso colonizador que se había ejercido sobre el texto sagrado. De esta manera, uno de los primeros elementos que podríamos analizar para develar los alcances obtenidos está situado en la dramatización que se hizo del poema hindú.

Patrice Pavis explica que uno de los mayores retos a nivel lingüístico en la *traducción/adaptación* que Jean-Claude Carrière realizó del poema, fue el de lograr trascender todos los aspectos filológicos del texto sin que eso significara dejar de transmitir el mito. La idea era que se le otorgara mayor peso a la universalidad del gesto y evitar cualquier alusión cultural (como conceptos religiosos y sociales). Así, el corpus que finalmente emergió reflejaría un lenguaje sumamente sencillo para el libreto que utilizarían en el montaje. El objetivo de esta adaptación fue que el mito sólo pudiera ser completado en escena apoyado de una secuencia de imágenes que constituyeran una narrativa visual capaz de rebasar a la narrativa textual.

Brook y Carrière narran una historia que rebasa al texto y a la anécdota, y que en sí misma constituye un mito, por medio del discurso a través de gestos – un lenguaje corporal, en palabras de Brook – y de un lenguaje de escena: lo que representa este cuerpo, en su acción y su habla. Así el mito queda completo y traducido gracias a este discurso teatral. (SCOLNICOV: 1991, p. 58)

Así, hubo muchos comentarios respecto a la adaptación que resultó del poema y su traducción en dos idiomas distintos, francés e inglés. Algunos eruditos que tuvieron oportunidad de ver las dos versiones del montaje consideraron que desde un punto de vista literario, la primera versión en francés había dotado a la historia de una calidad mística propia de la prosa francesa, y que ésta se había perdido con la versión inglesa, aunque también admitían del segundo

idioma tener la ventaja de deleitarse más como un lenguaje teatral (O'CONNOR: 1989)⁴⁴. Otros por el contrario, consideraron que el guion adaptado por Carrière se había quedado demasiado corto en aspiraciones literarias y concluían que “[era] una lástima que Peter Brook estuviera menos interesado en la metáfora que en la redacción. Porque las metáforas son realmente su campo” (O'CONNOR: 1989)⁴⁵.

Algunos más, calificaron de ‘prosaico’⁴⁶ lo escrito por Carrière y señalaron a la compañía interracial como un aspecto negativo para la interpretación del mismo, ya que muchos de los actores no dominaban alguno de los dos idiomas a representar y sus marcados acentos innegablemente se percibían en cada representación. “Un actor japonés con acento francés que pronuncia una transliteración inglesa de un texto en sánscrito se parece probablemente menos a un instrumento de pura expresión libre de toda cultura, que a una torre de babel contenida en un solo hombre” (PAVIS: 1994, p. 116). Cuando en una entrevista le cuestionaron acerca de este punto, Brook expresó: “Al principio de nuestro trabajo reina una verdadera cacofonía, pero a medida que se da el trabajo en común se produce una mezcla. Cuando los actores se vuelven verdaderos, su ritmo se vuelve verdad.” (PAVIS: 1994, p. 106). Brook tenía la firme idea de que estas diferencias no tenían por qué ser reprimidas, al contrario, era justo lo que él buscaba en sus actores, que al momento de la representación consiguieran una comunión tal que cualquier diferencia convergiera y se armonizara. No obstante, a esta premisa señalada por Brook le siguieron más críticas que advertían los objetivos del montaje como ‘idealistas’: “La intención y estrategia de Brook son claras, pero el resultado es más bien una acumulación de capas de culturas que una manera de trascenderlas” (PAVIS: 1994, p. 116).

En cuanto a la configuración escénica pensada para el *Mahabharata*, hubo factores externos y de logística que tuvieron que ser tomados en consideración y que dictaron la forma que finalmente adoptaría el montaje, entre estos, sobre todo preocupaban las doce horas que

⁴⁴ Traducción libre del texto original en inglés. “There were gains as well as losses in seeing it performed inside in English, rather than outdoors at Avignon in French [...] the Carrière's original french version, considered better from a literary point of view: 'French scholars tell me they miss in English the mystical quality of french prose known as *I'hindouisme*. In compensation English has more sinew as a theatrical language” (O'CONNOR: 1989, 66)

⁴⁵ Traducción libre del texto original en inglés. “It's a shame that Peter Brook was less interested in metaphor than in editorializing. For metaphors are really his field” (O'CONNOR: 1989, p. 72).

⁴⁶ Traducción libre del texto original en inglés. “Brook's script was 'mostly prosaic, sometimes unidiomatic English'. It became spoken by an international company whose English was in many cases an awkward second language” (O'CONNOR: 1989, p. 72).

duraba la representación incluyendo el intermedio, el idioma que sería ajeno para muchos de los espectadores, las condiciones de los espacios que estarían destinados a la representación, los espacios de tiempo que se darían para comer y descansar, etc. Brook admitió que toda convención tiene sus limitaciones y debido a esto no podía pretender que, igual que como había sucedido con el experimento del *Sueño de una noche de Verano*, la relación entre actor-espectador fuera la única que sostuviera este nuevo montaje. Fue así que la estética de la obra cobró su configuración final.

La ropa de trabajo, los vaqueros y las esquinas de las calles a veces son exactamente lo que uno necesita, y si se añadiera cualquier adorno se perdería, no se ganaría nada. Nosotros exploramos el *Mahabharata* en forma de fragmentos pequeños, con improvisaciones espontáneas vestidos con ropa de calle. Pero para la épica de nueve horas eso habría quedado pobre en sentido negativo: el resultado habría sido algo trillado. El mito requería una belleza especial, la animación del color. [A diferencia de otras de sus obras] esta obra necesitaba ropaje, no podía aparecer desnuda. Esto no solo ocurría con el vestuario, sino también con el espacio: podía haber cierto grado de tosquedad pero también se necesitaba serenidad. (TODD: 2003, p. 128)

Sin embargo, igual que como había sucedido con *El Sueño* la primera vez que se representó, algunas de las reseñas al *Mahabharata* celebraron “la buena unidad de conjunto en el montaje pero debido más a la imaginación visual brillante del mismo Brook y las imágenes fuertemente teatrales de la puesta en escena, que a la fusión de los diferentes planos de su compañía intercultural” (PAVIS: 1994, p. 116).

De igual manera, en un estudio que el teatrólogo Marvin Carlson realizó sobre la recepción del montaje, indicó que esta obra aparentemente había funcionado más debido a la enorme publicidad que se hizo del evento, atrayendo a la “crema y nata” de cada sociedad para ver acontecer un evento cultural ‘importante’, que por los propios objetivos del montaje a ser más ‘universal’, y los resultados obtenidos en escena; casi no contribuyó a concentrar la atención del público en la puesta en escena como fenómeno intercultural” Afirma Marvin Carlson (PAVIS: 1994, p. 114). Carlson también apuntó que, aunque era cierto que los objetivos de Brook iban encaminados a propiciar una experiencia transcultural, encontrando puntos comunes entre cada cultura e inspirado en la búsqueda de un lenguaje universal, no podíamos perder de vista que en la práctica, “[resultaba] extremadamente difícil, [y] en particular para los miembros de una cultura dominante, establecer una posición que en verdad [trascendiera] las fronteras culturales, a pesar del deseo afirmado y loable de proceder así”. (PAVIS: 1994, p. 118).

Para Marvin Carlson era imposible que el montaje de Brook se presenciara sin tomar en cuenta sus proyectos anteriores como director, y consideraba así, que el *Mahabharata* no se leía a la luz de los signos que se presentaban en escena, sino a partir del contexto que preparó el terreno para la gira del espectáculo, consideraba que el público de cierta manera había asistido a las representaciones condicionado por los antecedentes artísticos del director.

Uno de los públicos más difíciles que enfrentó el elenco del *Mahabharata*, se dio durante su estancia en Nueva York. Aquí se generaron muchas dudas por parte del público en general, debido al espacio que Brook y su equipo habían restaurado para utilizar como locación del *Mahabharata*.

La búsqueda iniciada años atrás en pos de encontrar los territorios adecuados para cada representación de la gira, se había enfocado solo en lugares que fueran poco comunes y que en definitiva no remitieran al teatro tradicional de embocadura. Así, algunos de los encontrados fueron sobre todo canteras o teatros olvidados y en condiciones de avanzado deterioro. En cada espacio se buscaba algo parecido a *Les Bouffes du Nord* no por su riqueza estética, sino por la naturaleza que poseía de permitir la sensación de compartir un solo espacio entre actores y espectadores. Brook había ambicionado que cada uno de los espacios para la gira imprimiera un carácter de universalidad al resto de los elementos escénicos, remitiendo a la universalidad del *Mahabharata*; y cada una de las búsquedas que realizó al lado de su director técnico, Jean-Guy Lecat, se basó precisamente en encontrar esos lugares que no se percibieran marcados por determinados periodos históricos. No obstante, cabe mencionar que esta motivación de Brook fue interpretada erróneamente por algunos críticos. En el caso de Nueva York, donde el montaje se había llevado a cabo al interior de un teatro abandonado desde hacía ya quince años, el *Majestic*, muchos consideraron ‘falso’ el estado en el que se había completado la restauración del teatro:

Para simular las condiciones de la base de operaciones de Peter Brook en París, (*Les Bouffes du Nord*) el teatro ha sido ingeniosamente restaurado a un estado semi-dilapidado, con yeso astillado, ladrillo expuesto, pintura moteada y para sentarse bancos agotadoramente duros. Para esta producción tan elegante, el ascetismo posmoderno parece artificial, un ambiente para un *ashram* de Beverly Hills más que para una interpretación genuina de una epopeya Hindú. (O’CONNOR: 1989, p. 71)⁴⁷

⁴⁷ Traducción libre del texto original en inglés

También se hizo mención de la gran cantidad de dinero que se había utilizado para una reconstrucción que solo serviría a los objetivos específicos del *Mahabharata* y no para un uso posterior: “El primer presupuesto no fue muy alentador: se necesitaban tres millones seiscientos mil dólares, quinientos mil más que los que el ayuntamiento estaba dispuesto a proporcionar. También surgieron dudas sobre lo que ocurriría con el *Majestic* tras el *Mahabharata*”. (TODD: 2003, p. 145).

Pero Nueva York no fue el único sitio en donde se suscitaron inconvenientes por el espacio. Para las representaciones que se dieron en las canteras, se tuvieron que realizar algunas reformas a los espacios con el fin de cubrir de las necesidades básicas tanto de actores como de espectadores:

[...] La puesta de sol planteó un problema: ese año Francia había cambiado la hora de verano, lo que supuso una hora de diferencia en el minucioso cálculo del momento en que los espectadores de las filas traseras no estarían cegados por la luz del sol. Brook tuvo que disculparse ante el público cada velada por el retraso y éste dispuso de un poco más de tiempo para acostumbrarse a la presencia de los demás espectadores y al inusual teatro. (TODD: 2003, p. 134)

Otro inconveniente a sortear fue debido al tema de la comida; recordemos que el espectáculo que se ofrecía del *Mahabharata* daba varias opciones para presenciarse, pero en muchos casos el público optaba por el maratón completo con doce horas de duración. Así, en muchas ocasiones, el tiempo destinado a la hora de la comida no resultaba suficiente debido a las largas filas que se gestaban en esa área destinada a este fin.

Refiriéndome ahora al objetivo buscado con los actores internacionales, Brook tenía por ideal que durante las doce horas que abarcaba el montaje, tanto actores como espectadores trabajaran juntos para encontrar los medios idóneos de comunicarse sin importar las diferencias exteriores de idiomas, culturas, etc. En muchas ocasiones este objetivo se cumplió, y Brook afirmó estar muy satisfecho y agradecido de haber podido propiciar esta relación. Éste fue el caso de su visita a Madrid, donde el público se mostró totalmente entusiasmado con el montaje.

[...] yo me encuentro aquí con un público que sigue difícilmente el francés, pero durante casi 10 horas de espectáculo ha comprendido, ha entendido con el sentimiento y con el corazón, y para nosotros esto es lo más importante. Cuando no me puedo comunicar con la palabra, hay otros medios, y ello depende de los actores y del público. El público que viene a una maratón no es un público pasivo, ya que ha tomado una decisión, es activo, y puedo decir que esta noche ellos y nosotros hemos trabajado juntos. (TORRES, 1985)

En otras ocasiones, como en el caso de Nueva York, la respuesta de parte del público no fue la esperada por el equipo y esto invariablemente repercutió en el trabajo realizado por el elenco. Así, surge la pregunta ¿Cuáles fueron las consecuencias en los actores de afrontar resultados adversos a los esperados?

Aun cuando el elenco vivió una preparación de casi un año antes de mostrar a público el trabajo finalizado, éste no garantizó de ninguna manera, que en cada representación durante la gira, los espectadores no influyeran en los actores y sus interpretaciones. tomo de nuevo el ejemplo de su estadía en Nueva York. En el libro titulado *The Mahabharata. Peter Brook's Epic in the Making*, se expresa de manera contundente que debido a las críticas que surgieron en Nueva York, muchos de los actores se vieron devastados y desmoralizados llegando al punto de poner en riesgo los siguientes meses de gira. Uno de los actores, Andrzej Seweryn, declara que a partir de un situación tan poco favorable como lo fue en Nueva York, se habían originado una serie de situaciones contraproducentes entre los actores: debido a la presión, tres o cuatro personas del elenco habían llegado a enfermarse o simplemente no habían sido capaces de actuar; incluso en una ocasión Ryszard Cieslak perdió la voz; y de igual forma, una noche Vittorio Mezzogiorno perdió completamente la confianza y gritó una obscenidad en medio de un discurso.⁴⁸ Todo el mundo había tenido que trabajar dos veces más duro para poder establecer la relación que requería del montaje y lo único que Brook pudo hacer al respecto, fue tratar de tranquilizar a su elenco sin entrar en confrontaciones en torno a las circunstancias suscitadas⁴⁹.

Para Brook, esta etapa de dificultades con el reparto y el montaje puso en evidencia que no solo basta con poner los medios para que un encuentro saludable entre espectáculo y espectador suceda, además, y de mayor importancia, el público también debe mostrar interés y estar en disposición de que el acontecimiento ocurra.

⁴⁸ Traducción libre del texto original en inglés. "Many of the actors found themselves devastated and demoralized by this reviews, although by far the majority were full of praise and appreciation. And, reviews apart, the actors felt themselves under great pressure in New York. Andrzej Seweryn declared that 'The New York theatre world was not interested. I had waited for some deep welcome. I didn't have a real meeting'. Three or four others became ill or not able to play; Ryszard cieslak lost his voice. One night Vittorio Mezzogiorno completely lost confidence and shouted an obscenity in the middle of a speech". (O'CONNOR: 1989, p. 73)

⁴⁹ Traducción libre del texto original en inglés. "He refused to become embroiled in the actors' struggles and insecurities, simply telling them that the time to discuss the problems was not right." (O'CONNOR: 1989, p. 73)

Y este punto me hace regresar al obstáculo que plantea el entramado de los intercambios interculturales, ¿Las sociedades actuales están preparadas para asumir esta apertura cultural en pos de alcanzar nuevas conexiones y un mejor entendimiento entre seres humanos? O continuaremos con un pensamiento tan estrecho que nos condicione anular la existencia del otro, y a echar abajo cualquier intento por establecer diálogos entre las diversas culturas.

Para finalizar este apartado, concluyo que la recepción de un público sobre este tipo de representaciones es impredecible en casi todos los casos. Diversos factores pueden propiciar que espectáculos que hacen uso de material cultural extranjero, puedan o no, ser bien recibidos por los espectadores, ya hemos podido comprobar que ésta es una cualidad en las representaciones interculturales debido al contexto en el que han surgido, el de la globalización. Sin embargo, lo interesante en el caso del *Mahabharata* es que, para Brook siempre fue una prioridad el hecho de poder establecer vínculos entre personas distintas al menos en el lapso que duraba la representación. Por eso Brook calificaba al teatro mejor que la droga, porque a diferencia de ésta, el teatro conseguía abrirnos de par en par los límites de la consciencia normal pero en comunión con los demás⁵⁰. Y lo que se había generado con el *Mahabharata* (solo en algunos casos) había sido una reacción opuesta a la de crear nuevos lazos.

Más allá de ser la consecuencia de una relación entre culturas opresora y oprimida como algunos atribuyeron al espectáculo de Brook, el conflicto podría parecer estar en la negativa y la intolerancia a entender la diferencia como algo natural e inherente al ser humano, o como lo explica el antropólogo Jean-Pierre Warnier hablando de la identificación individual arraigada en cada uno de los seres humanos:

La identificación individual y colectiva que produce la cultura tiene por corolario la producción de una alteridad en relación con los grupos que tienen una cultura diferente. El contacto intercomunitario suscita reacciones muy diversas:

⁵⁰ “Yo suelo tomar al teatro por la droga: son dos experiencias paralelas pero opuestas. Quien toma drogas logra efectivamente transformar su percepción. Pero el buen teatro también genera esa posibilidad. Allí está todo: la perturbación, el impacto, la afirmación, la sorpresa, la maravilla... sin ninguna de las trágicas consecuencias de la droga. En el teatro, esos momentos que abren de par en par los límites de la conciencia normal son dadores de vida, y su valor tan especial surge del hecho de que son compartidos. La experiencia de quien toma drogas puede parecer más profunda, más abarcadora porque es solitaria, porque es una experiencia individual; pero la experiencia en el teatro es verdaderamente mucho más profunda porque lo individual se ve momentáneamente desplazado por la comunión con los demás. Tales momentos son de clímax, son culminantes, hay todo un proceso que conduce a ellos. En este proceso, todos los elementos ocupan un lugar preciso: los temas, las técnicas y el talento. Lo que cuenta, en mi opinión, es la agudización, la profundización de lo perceptivo, por más reducido que sea. (BROOK: 2001, p. 388)

idealización por el otro, atracción por lo exótico, por el ‘aborigen bueno’, pero también suscita desprecio, incomprensión, rechazo y hasta puede desembocar en la xenofobia (el odio por el extranjero) y el aniquilamiento. (WARNIER: 2002, p. 16)

Probablemente, el origen de las reacciones negativas en torno a los préstamos e intercambios entre culturas, se debe a que, en general, seguimos acostumbrados a tomar como lo real, solo aquello que conocemos. No obstante lo único que genera este tipo de actitudes son conductas polarizadas, actitudes parciales que no nos permiten entender que, en cuanto a individuos, invariablemente siempre estaremos participando e interactuando con el otro.

Conclusiones

Quisiera comenzar estas conclusiones compartiendo con el lector una evidencia que pude corroborar al tiempo que redacté la presente investigación: el teatro es, y siempre será, un instrumento idóneo para propiciar nuevas formas de relación entre seres humanos. Y es que, ya tan solo de manera orgánica es capaz de favorecer las condiciones necesarias para que durante el fragmento de tiempo que dura una representación, entre actores y espectadores se genere un intercambio. Por lo tanto, y después de haber finalizado mi ensayo, me atrevo a expresar que este intercambio posee la semilla para generar vínculos tan profundos como el artista ambicione. Éste fue uno de los mayores aprendizajes que me dejó haber abordado la labor artística de Peter Brook, la noción acerca de que la simple concurrencia entre un grupo de personas (aquellas que asisten a una representación) puede, a partir de un trabajo específico, transformarse en algo más, quizá en una oportunidad para cuestionar, comparar, reafirmar o compartir ciertos criterios, ideales y saberes.

Tal vez la anterior sea una certeza evidente, pero me llevó a cuestionarme si en mi contexto particular, México, es un aspecto que actualmente se toma en cuenta a la hora de hacer teatro, ¿Quién a la fecha se pregunta por el tipo de relaciones que quiere producir a partir de sus montajes? Nos preguntamos por los temas que queremos resaltar, las ideas que deseamos se transmitan al público pero, ¿qué pasa con el tipo de vínculo que queremos generar durante ese fragmento de tiempo que nos entrega cada espectador? ¿qué queremos provocar con este encuentro? ¿hasta dónde queremos llegar en nuestro diálogo con el otro? Pienso que eso que Peter Brook denominaba como ‘la calidad del encuentro’ puede ser determinada y medida por el tipo de cuestionamientos a partir de los que abordemos nuestros proyectos y de las acciones que pongamos en marcha para tratar de darles solución. En su caso específico deduzco que fue esta necesidad por generar intercambios que enriquecieran de manera más profunda a los participantes del acontecimiento teatral, la que le llevó a crear su compañía internacional y la que con el tiempo le condujo al *Mahabharata*. Desde mi perspectiva, Brook tuvo el convencimiento de que había una profunda crisis en el teatro y la cultura porque nada de lo establecido como ‘oficial’ estaba respondiendo a los que él consideraba como verdaderos objetivos del arte, y fue por esto que se decidió a poner en marcha estrategias que le ayudaran a realizar una reforma en su labor teatral. Como resultado, su trabajo culminó en la indagación artística desde la trinchera del teatro intercultural. Así,

concluyo que Brook eligió que fuera a partir del contraste y la diversidad, y no a través de un fácil y superficial entendimiento, que naciera un intercambio entre actores y espectadores. De aquí su interés por un elenco cuya cualidad esencial fuera la de ser un equipo lo más heterogéneo posible, un equipo que le permitiera comunicar metáforas que fueran más allá de cualquier cultura individual.

Cabe recalcar que los intereses artísticos que movieron a Brook también estuvieron ligados al cambio de paradigmas que, a consecuencia de una gran circulación cultural a escala mundial, sufrió el horizonte teatral y cultural del siglo XX. Así, aunque su versión del *Mahabharata* tuvo por objetivo traspasar la superficie y los límites de los diversos códigos culturales para apostar por una nueva construcción de sentido creada entre actores y público, al final fue inevitable que su montaje se leyera sobre todo a la luz de aquello que concernía a la globalización, de la que muchos creyeron ser solo un pretexto para reducir los bienes culturales a mercancías corrientes⁵¹. Brook quería generar una nueva oportunidad de entendimiento de la epopeya sin que la cualidad de su origen levantara una barrera frente a los espectadores occidentales, sin embargo, la recepción del montaje se enfrentó a una diversidad de opiniones y planteamientos que a lo largo de esta investigación se hizo innegable tomar en cuenta. Tal fue el caso de quienes consideraron que aunque quizá de manera inconsciente, Brook había ejercido una especie de colonización sobre el poema sagrado, ya que la sola acción de traducir palabras hindúes a su propio contexto evidenciaba su relación con esa cultura: “afirmar que podríamos encontrar equivalentes para toda palabra hindú implica, en pocas palabras, que la cultura francesa se puede apropiarse de los conceptos que más profundamente refleja el pensamiento hindú” (Scolnicov:1991, p.56). Para otros, Brook había descontextualizado el texto original con la única intención de hacerlo digerible a los consumidores occidentales, y como resultado el poema se había reducido a un ‘producto cultural’. Para mí, estas razones argumentadas son completamente válidas. Aun cuando fueron loables las intenciones de compartir un texto que para Brook era universal, los métodos utilizados y los resultados obtenidos indiscutiblemente reflejan la modificación del texto original con un fin muy claro, atraer a las culturas de Occidente. Por más tiempo que Peter Brook hubiera dedicado a la investigación, no habría sido capaz de captar todos y cada

⁵¹ “A finales de la década de 1970 se llegó a imponer la expresión *industrias culturales* para definir aquellas industrias cuya tecnología les [permitía] reproducir en serie bienes que, evidentemente [formaban] parte de lo que llamamos cultura” (WARNIER: 2002, p. 21).

uno de los símbolos que albergaba la epopeya. Su interpretación así, es ciertamente incompleta. No obstante, el punto que considero importante reflexionar respecto a este proyecto, es que para este director siempre fue de suma importancia evitar que la identificación colectiva producida por aquello que llamamos cultura nos llevara a una de las reacciones que explica Warnier respecto del otro: a la del rechazo, la exclusión, o el aniquilamiento (WARNIER: 2002). Brook defendía la idea acerca de que los valores que nos guían como personas en su mayoría se determinan por elementos externos a nosotros, como las ideologías y la religión, y por tanto no debíamos considerarlos innatos. Así, pienso que ésta fue la reflexión que quiso provocar con la insistencia de su elenco internacional y con la creación de propuestas como la fue su montaje del *Mahabharata*: para mí, Brook pidió un préstamo de la cultura hindú porque de alguna manera sintió que el contenido de la epopeya retomaba su premisa acerca de que el teatro podía ayudarnos a confrontar valores que consideramos como propios para descubrir si estos son realmente convicciones nuestras o nos fueron impuestos desde fuera.

Y este punto me lleva a retomar el trabajo que siguió de Gurdjieff, que como ya expliqué anteriormente, le llevó a iniciar una búsqueda por una calidad de conciencia más aguda solo posible a partir de certezas comprendidas por un esfuerzo personal y no por medio de criterios ya establecidos. Para mí, el acercamiento que tuvo al pensamiento de Gurdjieff se convirtió en un factor importante en la evolución de su perspectiva como director, ya que le llevó a dejar de tomar demasiado en serio el concepto de *cultura* tal cómo había hecho en sus primeros proyectos, sin realmente llegar a cuestionarlo. En este sentido pienso que Brook no realizó un montaje de la epopeya por vender a un público occidental la virtud estética o filosófica de la India, sino por mostrar la riqueza que encontró en sus temas, con contenidos que consideró relativos a toda la humanidad. Nunca fue su intención imitar la cultura, y visto de este modo su puesta en escena no contradice los objetivos del texto sagrado. En tanto que el poema habla de verdades que confieren a toda la humanidad, debería poder ser compartido con ella.

Con esto me gustaría retomar una idea que expresé en la introducción de esta investigación, aquella que hablaba sobre la responsabilidad de un artista para con su oficio. En un principio expresé que era deber del artista mantenerse en constante cuestionamiento acerca de los motores que daban sentido a su trabajo, sin embargo, a esta idea también me

gustaría agregar lo siguiente: al menos desde mi perspectiva, es igualmente importante no confundir ese deber con aquello que Brook señalaba en un sentido negativo como *tradición teatral*⁵², o lo que yo denominaría como solemnidad por el teatro. Pienso que esta noción, debido en parte a la cultura que rige a cada sociedad (no solo en México sino en todo el mundo) de alguna manera nos ha impuesto una imagen o modelo ‘oficial’ de aquello que debería ser el teatro en el ámbito social, sin embargo, muchas veces este modelo involucra la idea de que al espectador hay que complacerlo, en lugar de concebirlo como un ser con el que se convive y se trabaja codo a codo durante cada representación.

Creo en la importancia de ser trasgresores y mantenernos en una constante búsqueda de formas que den vitalidad a nuestro quehacer, formas que quizá puedan ser apreciadas como poco tradicionales pero que nos ayuden a entender nuevos aspectos del acontecer teatral; y considero que ese es el adjetivo que define perfectamente al *Mahabharata* de Peter Brook. Es cierto que algunos no estuvieron de acuerdo con los métodos utilizados en la realización del montaje, incluso hubo quienes no consideraron factibles los objetivos buscados con un elenco internacional. No obstante pienso que es de reconocer la determinación con la que Brook siguió sus intuiciones respecto a lo que consideró esencial del hecho representacional: las relaciones entre las personas.

También encuentro mucha concordancia entre los motivos que dieron impulso a la evolución de su trabajo creativo y la situación que se vive en mi propio contexto. Y es que, si bien es sabido que una buena parte del material cultural que se produce en nuestro país, al menos el que logra mayor resonancia, se crea con el apoyo del estado a través de la Secretaría de Cultura, tampoco es un secreto que para algunos es sospechosa la eficacia de las instancias que tienen autoridad para decidir qué puede ser considerado como material de valor cultural y qué no. Simplemente podríamos voltear a ver la calidad en el trabajo artístico que produce México (sin hablar necesaria y específicamente del teatro) frente a otros países para descubrir que en muchos casos estamos en un nivel abajo. Tampoco es un secreto que varios artistas de diversas disciplinas han optado por salir del país en busca de mejores apoyos y

⁵² En los años sesenta, cuando Brook comenzaba sus exploraciones con el grupo LAMDA, apuntaba que la palabra *tradición* se había convertido en un peso muerto que impedía la concepción de nuevos métodos en el teatro para representar en escena la riqueza de la experiencia humana: “[...] hay un elemento mortal en todas partes, en el ambiente cultural, en los valores artísticos heredados, en el marco económico, en la vida del actor, en la función del crítico” (BROOK: 1973, p. 17), etc.

oportunidades. A veces pareciera que en México el material de connotación popular tiene mayor distribución y aceptación, y es por lo tanto el tipo de material que obtiene mejores presupuestos. El problema es que, esto traducido al oficio que me corresponde al menos, ha dejado encasillado al teatro en una especie de simple divertimento. Por eso considero necesario que trabajos como los realizados por Peter Brook sean retomados y utilizados como punto de partida sobre todo por artistas que aún nos encontramos en proceso de formación. Si tomáramos como referentes a figuras que han tenido ideales tan ambiciosos, quizá podríamos ampliar nuestro panorama para descubrir que solo manteniendo la vara tan alta podemos llegar a gestar proyectos que efectivamente adquieran relevancia.

Así, para finalizar quisiera expresar que lo más interesante que obtuve de esta investigación no fue haber vislumbrado los aspectos en los que repercute el elemento intercultural en el enfoque creativo de Peter Brook. Para mí no son tan importantes los medios, como puede serlo el nivel de los objetivos que los sostienen. Lo que verdaderamente me impresionó de su trabajo creativo fue su insistencia, hasta la fecha, por mantener su labor en constante movimiento. El teatro cambia y se adecua a las necesidades de las sociedades de su tiempo, y creo que Peter Brook supo entender esta idea y a partir de ella regir su trabajo en el teatro.

Me pregunto si hoy día existe algún director que haya posicionado al teatro en un lugar tan elevado, que esto le haya llevado a emprender una búsqueda como la que siguió Peter Brook a lo largo de toda su trayectoria⁵³. Ésta es, en mi opinión, la importancia y al mismo tiempo la responsabilidad que debería tener todo artista, tal como precisaba Gurdjieff, la de ser un buscador incansable. Si no nos cuestionáramos acerca del trabajo que estamos realizando ¿cómo sabríamos hacia donde nos estamos moviendo? En el caso del teatro, creo que convendría preguntarnos por qué estamos decididos a dedicar parte de nuestro tiempo a desarrollar cierto proyecto y si los objetivos de éste corresponden a las necesidades de nuestro propio tiempo. Recordemos que como artistas no solo estamos condenados irremediamente, sino obligados, a tomar parte y posición en nuestro contexto social, cultural y político, ya que de eso radica el hecho de que nuestro trabajo cobre cierto sentido

⁵³ Y por supuesto que los he encontrado dentro de mi propio contexto. Entre estos artistas no podría dejar de mencionar el trabajo realizado por Alberto Villarreal o David Olguín, que si bien es cierto que entre ambos existe una gran diferencia de intereses artísticos y estéticas escénicas, ambos reflejan en sus proyectos una posición muy clara respecto del hecho teatral.

o simplemente pase a formar parte del conglomerado artístico que pertenece a eso que Peter Brook llamó *teatro mortal*.

BIBLIOGRAFÍA

- BROOK, Peter. *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*. Traducción de R. Gil Novales. Barcelona: Península, 1973.
- _____. *Hilos de tiempo*. Traducción de Susana Cantero. España: Ediciones Siruela, 2000.
- _____. *La puerta abierta: reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Traducción de Gema Moral Bartolomé. Barcelona: Alba, 2007.
- _____. *Más allá del espacio vacío: Escritos sobre teatro, cine y ópera*. Traducción de Eduardo Stupía. Barcelona: Alba, 2001.
- CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. Traducción de L. J. Hernández. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- CROYDEN, Margaret. *Conversaciones con Peter Brook: 1970-2000*. Traducción de Ismael Attrache Sánchez. Barcelona: Alba, 2005.
- FOIX, Marita. *Peter Brook: teatro sagrado y teatro inmediato*. Buenos Aires: Atuel, 2008.
- GEERTZ, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Traducción de Alberto López Bargados. Barcelona: Gedisa, 1996.
- GURDJIEFF, Georges I. *Encuentros con hombres notables*. Traducción de Nathalie de Etievan. Buenos Aires: Hachette, 1972.
- INNES, Christopher D. *El teatro sagrado: El ritual y la vanguardia*. Traducción de Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- PRIETO, Antonio; Yolanda Muñoz. *El teatro como vehículo de comunicación*. México: Trillas, 1992.
- O'CONNOR, Garry. *The Mahabharata. Peter Brook's Epic in the Making*. London: Hodder & Stoughton, 1989.
- OBREGÓN, Rodolfo. *Utopías aplazadas: últimas tendencias del siglo XX*. México: Conaculta, 2003.

PAVIS, Patrice y Rosa Guy, eds. *Tendencias interculturales y práctica escénica*. Traducción de Pilar Ortiz Lovillo. México: Gaceta, 1994.

SCOLNICOV Hanna, Holland Peter (comp.). *La obra de teatro fuera de contexto. El traslado de obras de una cultura a otra*. Traducción de Martín Mur Ubasart. México: Siglo XXI, 1991.

SCHECHNER, Richard. *Estudios de la representación: una introducción*. Traducción de Rafael Segovia Albán. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

TAYLOR, Diana y Fuentes Marcela, eds. *Estudios avanzados de performance*. Traducción de Ricardo Rubio. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 2011.

TODD, Andrew. *El círculo abierto: los entornos teatrales de Peter Brook*. Traducción de Isabel Ferrer Marrades. Barcelona: Alba, 2003.

WARNIER, Jean-Pierre. *La mundialización de la cultura*. Traducción de Alcira Bixio. Barcelona: Gedisa, 2002.

WILLIAMS, Raymond. *Palabras clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva vision, 2000.

ZARRILLI, Phillip B. et. al. *Theatre histories: an introduction*. New York: Routledge/Taylor & Francis, 2010.

TESIS:

Bottaro M. Juan Antonio. (2014). *Fundamentos de la puesta en escena en el teatro de Peter Brook*. (Tesis doctoral). Universidad de Granada. Granada.

Mastache M. Carmen Estela. (2000). *Richard Schechner: trayectoria de un hombre de teatro*. Tesis de licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras.

Wood G. Úrsula Natalia. (2014). *Espectros femeninos del Mahabharata*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México. Colegio de Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Letras.

VIDEO:

[Elmer Danika]. (2017, febrero 19). *El funambulista Clase magistral de Peter Brook Brook* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=mxftT5zySVU>

Roberts, P. [zdfsda] (2014, Junio 22). *Mitos en la Humanidad: El Mahabharata* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=cMm40q_UM2c

De Oleza, F. [islaideal] (2013, Abril 25). *El Cuarto Camino - La Tabla Redonda – TVE* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=yJ5eNZ7hIFs&t=144s>

FUENTES DIGITALES:

Torres, R. (1985, Octubre 14). El 'Mahabharata' de Peter Brook entusiasmó a los profesionales del teatro español. *El país*. Recuperado el 03 de marzo de 2017 de: http://elpais.com/diario/1985/10/14/cultura/498092406_850215.html

Diharce, B. Natascha. (2015). Teatro testimonial: Una propuesta de educación intercultural. *Sistema de Información Científica Redalyc*. Recuperado el 05 de marzo de 2017 de: <http://www.redalyc.org/html/3713/371342280013/>

Martínez, F. Beatriz. (2007). *El Dragón y la Rueda Teatro-Laboratorio Alternativa de Educación Teatral Antropológica en México* (Tesis de licenciatura). Recuperado el 08 de marzo de 2017 de: http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lte/martinez_f_be/capitulo1.pdf

Grande, R. Ángeles (1998). Hacia un teatro global. Cultura e identidad en el teatro contemporáneo. *Teatro: Revista de Estudios Culturales*. Recuperado el 05 de marzo de 2017 de: <https://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1135&context=teatro>