



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

**ADAPTACIÓN Y ESCENIFICACIÓN DE
HAMLET POR PETER BROOK**

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA:

SUSANA ALEJANDRA MORENO GARZA

ASESOR:

DR. ÓSCAR ARMANDO GARCÍA GUTIÉRREZ



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 la Universidad Nacional Autónoma de México...

Por convertirse en mi segunda casa y brindarme la oportunidad de formarme como profesional. Gracias por darme un lugar de reflexión, crecimiento y aprendizaje.

A mi familia...

Gracias por todo su afecto y apoyo. A mi mamá, Lourdes Garza, por su amor incondicional; por aguantar conmigo todas las noches de desvelo. A mi hermana Lulú que, de alguna forma, siempre camina conmigo. A mi abuelita y a mi tío que me llenan con su cariño.

A mi papá, Alejandro Moreno, que es mi fortaleza y mi orgullo. Gracias por enseñarme a luchar por mis sueños. A Silvia Morán y a mi hermana Mercedes por todo su amor y alegría. Gracias por demostrarme que la familia también se elige, por estar a mi lado en las buenas y en malas.

A mis amigos...

Gracias por ser parte de mi vida. A mis amigos de la Nacional Preparatoria no. 5 por tantos años de amistad. A Luz Adriana, Mario, Paola, Sandra y Beto por convertirse en mi segunda familia y ayudarme a salir adelante en los momentos más difíciles.

A mis compañeros y amigos del Colegio de Literatura Dramática y Teatro. A Chaylian, Adriana, Miriam y Sharon por todos los buenos momentos, ensayos y escenas que tuvimos juntas. En especial, dedico este trabajo a María José Olvera y a Lorena Rodríguez por motivarme a terminar y por estar a mi lado a cada paso. Gracias por todo su cariño y apoyo.

A mi asesor...

Dr. Óscar Armando García Gutiérrez por la paciencia que me tuvo y el tiempo que dedicó a guiarme y aconsejarme. Gracias por siempre recibirme con amabilidad y cariño.

A mis sinodales...

Emilio Méndez, Ricardo Arteaga, Rosy Gómez y Aimeé Wagner. Gracias por toda su ayuda y consejo. También a los demás profesores por su vocación y sus enseñanzas.

Gracias a todos los que me apoyaron en este camino incierto de los que se dedican al arte.

Introducción	1
1. Peter Brook	3
1.1 Biografía	3
1.2 Teoría	5
1.3 Proceso de creación artística	6
1.4 Desarrollo Actoral	10
2. Shakespeare contemporáneo	14
2.1 Shakespeare y el espacio vacío	15
2.2 Acercamiento actoral a Shakespeare	18
3. Hamlet	20
3.1 Resumen.....	22
4. The Tragedy of Hamlet	25
4.1 Espacio de representación	25
4.2 Adaptación	28
4.3 Ficha de los creativos	39
4.4 Escenificación	40
Conclusiones	43
Anexos	48
1. Ficha Técnica de Les Bouffes Du Nord	48
2. Shakespeare's Globe	52
3. <i>The Tragedy of Hamlet</i> : Versión Televisiva	53
4. <i>The Tragedy of Hamlet</i> : Galería	55
5. La mujer que ríe	60
Bibliografía	61

INTRODUCCIÓN

Peter Brook nació en Londres, Inglaterra, en 1925; es cineasta, teórico, director de teatro y ópera. En otoño del 2000 estrenó su propia versión de *Hamlet* en el teatro *Les Bouffes Du Nord* en París. La adaptación de este clásico shakespeariano fue titulada *The Tragedy of Hamlet* y se representó en su idioma original con un elenco de tan sólo ocho actores.

Mi interés en estudiar este montaje surgió de una confusión que tuve al leer *El espacio vacío* de Peter Brook; malinterpreté sus palabras al pensar que éste consideraba al teatro de William Shakespeare como *Teatro Mortal*. El *Teatro Mortal* es lo que Brook considera mal teatro, ya que no persigue instruir o inspirar, no aporta nada al espectador y difícilmente divierte. Mi confusión respecto a este tema surgió directamente de la siguiente cita: “Y desde luego, este tipo de teatro en ningún sitio se instala tan seguro, cómodo y astutamente como en las obras de William Shakespeare.”¹ Peter Brook expone que en estas obras la actuación, la escenografía, la música y el vestuario son apropiados; le proveen a las obras un aire vivo pero, aún así, el público las considera extremadamente aburridas. Releí con más cuidado *El espacio vacío* y entendí que Brook no considera que el teatro de Shakespeare sea *Teatro Mortal* sino que el *Teatro Mortal* se apropia con facilidad de los textos de Shakespeare. Peter Brook afirma que los clásicos shakespearianos² hechos por medio de la reconstrucción histórica resultan aburridos para el espectador.

Al comenzar a investigar acerca de la trayectoria de Brook, me di cuenta que ha realizado un número considerable de obras clásicas de Shakespeare, lo cual me inspiró a analizar una de ellas. *Hamlet* es una de las obras más representadas en el mundo, es por esto que el objetivo de mi investigación es identificar y describir los elementos que utilizó Peter Brook para escenificarla. Hay varias características que diferencian *The Tragedy of Hamlet* de otros montajes. La adaptación del texto fue un elemento importante en el proceso creativo de Brook; llevó a cabo todo un proceso de síntesis en el cual eliminó un tercio de la obra original. Varios personajes fueron eliminados y algunas escenas fueron reordenadas dando como resultado un

¹ Peter Brook, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, 2014, p. 20.

² Referente a las obras atribuidas a William Shakespeare.

montaje de tan sólo dos horas con veinte minutos. Este montaje, tan aclamado como polémico, conserva la esencia de la obra original que es, en opinión del director, *Hamlet* y su dilema.

Mi marco teórico referencial es *El espacio vacío*³ del propio Brook, *Shakespeare: la invención de lo humano*⁴ de Harold Bloom, *Directors on Directing*⁵ de Toby Cole y *Conversaciones con Peter Brook*⁶ de Margaret Croyden, que es la base desde la que parte esta investigación.

A través de este escrito expondré las características específicas de la adaptación de Brook, tales como el nuevo orden de la obra, la eliminación de escenas y de personajes. Esta investigación estará orientada desde el punto de vista del director de escena ya que involucra todos los aspectos de la escenificación. También describiré y explicaré la estética de la escena, el vestuario, el elenco multicultural, el lenguaje, la fuerza de los personajes, el papel del público y otras características que conforman y hacen única su versión de *Hamlet*.

También me parece importante ahondar en algunos conceptos de la teoría teatral de Peter Brook que fueron utilizados en *The Tragedy of Hamlet* para evitar que su montaje cayera en su concepción de *teatro muerto*. Este *Hamlet* condensado⁷ mantuvo a su público atento y pendiente de la acción; fue un montaje que causó sorpresa y superó toda expectativa. El analizar y reflexionar acerca de los elementos que conforman *The Tragedy of Hamlet* podrá ofrecerle al lector una idea del motivo de su éxito.

³ Peter Brook, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, 2014.

⁴ Harold Bloom, *Shakespeare: la invención de lo humano*, Barcelona, 2002.

⁵ Toby Cole, *Directors on Directing*, Nueva York, 1963.

⁶ Margaret Croyden, *Conversaciones con Peter Brook*, Barcelona, 2003.

⁷ Condensar: (Del lat. *condensāre*). Sintetizar, resumir, compendiar. *Diccionario de la lengua española, Real Academia Española*.

CAPÍTULO 1. PETER BROOK

1.1 BIOGRAFÍA

Peter Brook, de ascendencia rusa, nació en Londres en 1925. Recibió su educación en Westminster y Gresham's School. Más adelante se licenció en el Magdalen College de la Universidad de Oxford. Se ha destacado en distintas ramas del ámbito artístico; teatro, ópera y literatura. Su trayectoria es muy extensa; a los 22 años, Peter Brook ya era director en la Royal Opera House (en Covent Garden, Londres) y a los 38 ya había dirigido más de cuarenta producciones incluyendo nueve obras de Shakespeare y siete óperas mayores. En sus primeros años como director, Brook estaba incursionando en una etapa de descubrimiento y aprendizaje profesional explorando una gran variedad de géneros, formas y estilos. En esta primera etapa de su carrera⁸, Peter Brook le dio prioridad a la exploración de los elementos visuales, plásticos y estéticos del teatro.

Posteriormente comenzó una nueva etapa de experimentación e investigación; este giro en su carrera se hizo evidente cuando inició sus investigaciones sobre el *Teatro de la Crueldad* de Antonin Artaud; este proyecto tuvo su culminación con la escenificación de *Marat/Sade* en 1964, *US* en 1966 y *Oedipus* en 1968. Con el paso de los años y hasta hoy en día, Brook continúa experimentando y reinventando su manera de hacer teatro. En 1970 fundó el Centro Internacional de Investigación Teatral (CIRT⁹) en París; este proyecto lo había estado gestando desde 1968 con el patrocinio de Jean-Louis Berrault y su Teatro de las Naciones. El CIRT es un laboratorio que tiene como finalidad la investigación teatral y la experimentación escénica entre colaboradores internacionales. También tiene como objetivo la comunicación teatral entre diferentes culturas y la escenificación de proyectos en otros países. Uno de los elementos que descubrió Brook en el Centro de Investigación fue el abanico de posibilidades que ofrecía el trabajar con personas de distintas nacionalidades; este descubrimiento ha influenciado todos sus proyectos hasta el momento. En su compañía hay actores de Alemania, Francia, África,

⁸ Este periodo abarca de 1945 a 1946 según *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance* Vol. 1, editado por Dennis Kennedy, Oxford, 2003.

⁹ Siglas por su traducción al francés: Centre International de Recherche Théâtrale.

Inglaterra, Estados Unidos y Japón. Cada país tiene su propia tradición teatral y esta diversidad brinda la oportunidad de compartir conocimiento y experiencia. Brook ensambló un equipo multicultural orientado a la búsqueda de una forma diferente de aproximación al fenómeno teatral.

Un evento que marcó un cambio trascendental en la carrera de Brook fue la travesía que realizó a través de África (Diciembre 1972-Marzo 1973) junto con su compañía; un grupo de treinta personas conformado por actores, asistentes y técnicos¹⁰. El objetivo del grupo fue experimentar el fenómeno teatral mediante una serie de improvisaciones hechas a partir de objetos comunes. El viaje comenzó y terminó en el desierto del Sahara; salieron de Argel (Argelia), atravesaron el desierto, recorrieron varias poblaciones y aldeas de Argelia, Malí, Níger, Benín y Nigeria para regresar al punto de partida. Durante su travesía de tres meses en África la compañía realizó improvisaciones y presentó sus ensayos al público. Al regresar a París, en 1974, encontró el teatro abandonado *Les Bouffes Du Nord* y decidió hacer de este espacio la sede del Centro Internacional de Investigación Teatral.

Peter Brook decidió que el CIRT no sería una compañía de teatro o algún tipo de institución. El trabajo en el Centro no es burocrático; no hay horarios, hay un mínimo de personal y el trabajo en su mayoría es práctico. El Centro Internacional de Investigación Teatral es una parte importante en la carrera artística de Brook ya que ahí han surgido la mayoría de sus montajes y proyectos.

Durante su productiva vida en el teatro, Peter Brook ha montado más de setenta espectáculos y publicado varios libros donde plantea su metodología de trabajo, sus reflexiones y percepciones acerca del ámbito teatral. Su trabajo en el teatro ha sido una constante búsqueda de respuestas a los problemas planteados por la escena; viajó a Persépolis, África y Francia en este afán de mantener fresco su teatro.

Peter Brook es considerado uno de los directores más prolíficos y exitosos del teatro contemporáneo. Ha innovado la escena por medio de su estética minimalista, con montajes

¹⁰ John Heilpern, *Conference of the Birds. The story of Peter Brook in Africa*, Nueva York, 1999.

sencillos, escenografías poco cargadas, un elenco multicultural y, en pocas palabras, su habilidad de hacer puestas en escena transparentes, entretenidas y funcionales.

1.2 TEORÍA

En su libro *El espacio vacío*, Brook habla de las diferentes clases de teatro; el *Mortal*, el *Sacro*, el *Tosco* y el *Inmediato*. Él no considera que este libro sea teórico o crítico sino una reflexión personal acerca de lo incompleto que está el teatro en ciertos aspectos. En este mismo libro, Brook le ofrece al lector un consejo que refleja su posición respecto a las doctrinas en el ámbito teatral: “De todos modos, si alguien intentara usar este libro como manual, debo advertirle que no hay fórmulas, que no hay métodos.”¹¹ Una de las características del teatro de Brook, como la cita anterior lo expresa, es la flexibilidad. Si sus puestas en escena estuvieran condicionadas a una teoría, carecerían de la vitalidad y frescura que requiere el teatro, y es debido a esto que sus obras están en constante cambio. La capacidad de movilidad de su proceso creativo en general tuvo como resultado que todas sus puestas en escena tuvieran características diferentes, unidas por una estética determinada.

Brook rechaza firmemente las verdades absolutas y desconfía de las convicciones que ignoran las contradicciones, así que la función de sus libros no es crear una doctrina, es simplemente la descripción de una técnica y la observación del ámbito teatral en general.

Margaret Croyden entrevistó a Peter Brook tras el exitoso estreno de *The Tragedy of Hamlet*. Una de sus preguntas fue si su obra estaba influenciada por las enseñanzas de Gurdjieff¹², a lo que Brook respondió de la siguiente manera: “Lo que se nota, se nota. Yo no hago nada conscientemente a propósito.”¹³ Peter Brook dirigió una película basada en la autobiografía de G. I. Gurdjieff; *Encuentros con Hombres Notables* (1979). En ella se narra la travesía de George Gurdjieff en su búsqueda de la verdad y la espiritualidad. Él viajó a través de Asia Central, Egipto e India, algunas veces solo y otras en compañía de un grupo de

¹¹ Peter Brook, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, 2014, p. 140

¹² George Ivanovich Gurdjieff (1866-1949) fue guía espiritual, filósofo, escritor y compositor armenio de la primera mitad del S. XX

¹³ Margaret Croyden, *Conversaciones con Peter Brook*, Barcelona, 2005, p. 297

personas que compartían su necesidad de conocimiento. Gurdjieff logró la comprensión del mundo y de sí mismo a través de la meditación, la danza y la música. Al igual que George Gurdjieff, Brook reunió a un grupo de actores provenientes de diferentes naciones con el cual viajó por África experimentando diferentes formas de expresión artística. Es claro que la inspiración de Peter Brook fue el trabajo de George Gurdjieff.

A continuación enlistaré cronológicamente los libros escritos por Brook: *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, 1968. *The shifting point*, 1987. *La puerta abierta. Reflexiones sobre la actuación y el teatro*, 1993. *Los hilos del tiempo*, 1998. *Between two silences. Talking with Peter Brook*, 1999. *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y ópera*, 2001. *Evoking (and forgetting!) Shakespeare*, 2002. *The Quality of Mercy. Reflections on Shakespeare*, 2013.

1.3 PROCESO DE CREACIÓN ARTÍSTICA

Peter Brook siempre está en busca de lo orgánico, lo esencial y lo verdadero. Ha desarrollado teorías e investigaciones basadas en sus muchos años de experiencia en el ámbito teatral pero su descubrimiento más importante le fue revelado en sus primeros años como director escénico. En 1945, Sir Barry Jackson le encomendó a Brook la dirección de *Penas por Amor Perdidas* en Stratford-upon-Avon; fue uno de sus primeros montajes importantes. Al primer ensayo, Peter Brook se presentó ante sus actores con un enorme libreto de dirección que había estado trabajando la noche anterior. En el momento en que los actores realizaron el movimiento inicial del libreto, Brook se dio cuenta que su trabajo había sido en vano. Lo que estaba sucediendo en el escenario no se parecía en nada a lo que había planeado pero era, para su sorpresa, mucho más interesante; era un panorama prometedor de posibilidades, abierto a lo inesperado.

Considero que esta anécdota es importante en el desarrollo de Peter Brook como director ya que el aprendizaje de esta experiencia permeó en el resto de su carrera artística; jamás volvió a trazar un plan de antemano. “En el teatro, los movimientos no son otra cosa que la expresión exterior de las ideas y las ideas cambian y se desarrollan constantemente.”¹⁴

¹⁴ Peter Brook, *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y ópera*, Barcelona, 2004, p.140

Otro aspecto importante derivado de este acontecimiento en la vida de Brook es la importancia que adquirió el proceso de ensayos. “El director aprende que el desarrollo de los ensayos es un proceso de crecimiento; observa que hay un momento adecuado para cada cosa y su arte es el de reconocer esos momentos.”¹⁵ Los ensayos son en sí un proceso creativo y una gran parte de su desarrollo depende de los actores.

Brook considera que es importante en los primeros ensayos que los actores creen vínculos y atmósferas. Él inicia un proceso de creación con una sesión de juegos que genera en sus actores un resultado positivo ya que crea un ambiente de confianza y elimina las tensiones. Los ejercicios de improvisación también le resultan favorables a Peter Brook ya que los actores comparten la dificultad de las circunstancias y establecen vínculos en relación a la obra.

Teniendo en cuenta el proceso de creación de Peter Brook, es más fácil comprender la importancia de su laboratorio de puesta en escena. El Centro Internacional de Investigación Teatral (CIRT) ha sido el lugar de gestión de casi una docena de proyectos teatrales y es el máximo exponente de lo que Brook considera un espacio de creación; un espacio vacío.

En su libro *La puerta abierta* (1993), Peter Brook explica las diferentes etapas que tiene su proceso de ensayo. Explicaré cada paso para que el lector tenga una idea clara de cómo se trabaja en el CIRT y, por lo tanto, que tenga una noción del proceso de ensayos en *The Tragedy of Hamlet (Les Bouffes Du Nord, París, 2000)*.

a) Selección de la obra.

El primer paso en el proceso de trabajo de Brook es la selección del proyecto. El director puede elegir entre una obra ya escrita o una a desarrollar en el Centro de Investigación. Cuando los integrantes del CIRT deciden partir de una idea o un tema que todavía no tiene una forma definida, el proceso se vuelve más tardado y necesita una disponibilidad de tiempo amplia. Si se decide partir de una obra ya escrita, es más fácil el cálculo del tiempo; le permite al director y a los productores plantear desde un principio la duración de los ensayos y las fechas de

¹⁵ Peter Brook, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, 2014, p.146

presentación. Ambas opciones son experimentales y se fundamentan en la exploración. La única diferencia entre estos dos procesos es el tiempo.

En el caso de *The Tragedy of Hamlet*, Peter Brook ya había trabajado dos veces con ese texto; en 1955 con una versión tradicional y en 1995 con *Qui est là?*. Cuando el director decide utilizar un texto anteriormente trabajado, es parte de su proceso repasar esos proyectos para saber qué conservar. Su Hamlet de 1995 (*Qui est là?*) no fue conservado para su nueva versión de *Hamlet*, pero fue su punto de partida; lo retomó con la intención de experimentar y obtener una perspectiva diferente de *Hamlet*.

b) Inicio del proceso

En su proceso de ensayos, Peter Brook suele buscar nuevos lugares para ensayar con el propósito de distanciarse de su entorno cotidiano. En este punto del proceso, que son los primeros ensayos, no se toca el texto para nada. Los actores realizan ejercicios de calentamiento y dinámicas grupales. Con el paso de los días, los actores van incluyendo sonidos y palabras hasta hacer diferentes ejercicios de improvisación. Uno de los objetivos de estos ensayos es ejercitar la concentración. A continuación ejemplificaré esta parte del proceso de ensayos con una dinámica aplicada en las primeras etapas del Centro Internacional. El tema de la dinámica estaba relacionado con la estructura del sonido y consistía en que los actores se enfrentaran a un pasaje en griego antiguo. Dicho pasaje no tenía división de palabras o frases; era una sucesión de letras alineadas sin ningún significado aparente. Conforme avanzaba el ejercicio, estas letras iban revelando nuevos significados y emociones. Los actores se sentían sorprendidos al verse repitiendo el pasaje con tanta emoción y convicción.

Peter Brook se opone terminantemente a que un proyecto inicie con discusiones intelectuales; prefiere que sus actores le den prioridad a su sentido de intuición. “La posibilidad de una comprensión intuitiva a través del cuerpo se estimula y desarrolla de múltiples y diversas maneras.”¹⁶

c) Segundo periodo

¹⁶ Peter Brook, *La puerta abierta. Reflexiones sobre la actuación y el teatro*, D.F., 1998, p. 126

Después de haber terminado la primera etapa de ensayos, el elenco regresa al *Les Bouffes Du Nord* en París. El escenógrafo se encarga de preparar el espacio para ser utilizado; coloca objetos y herramientas, algunas cotidianas y otras no, para que el actor comience su exploración a través de la improvisación. Peter Brook sigue de cerca todas estas exploraciones.

d) Acercamiento al texto

La siguiente fase del proceso es la aproximación a la obra. Esta etapa consiste en encontrar la esencia y el significado de las palabras. Para que un actor pueda enriquecer con detalles a su personaje, es necesario que comprenda el texto. Con esta finalidad, el director les proponía a los actores que intercambiaran papeles para obtener nuevas impresiones de sus personajes. Peter Brook jamás interfiere con el proceso de creación del actor; no trata de forzar a sus actores ni les impone su propia interpretación del personaje.

e) Escenografía

El proceso de diseño de escenografía se lleva a cabo entre el escenógrafo y Peter Brook. Generalmente, no se empieza a discutir el rumbo del diseño hasta que inician los ensayos. Una vez que el director y el escenógrafo llegan a un acuerdo, empiezan a probar durante los ensayos el funcionamiento de la escenografía y su relación con los actores. El diseño de escenografía varía según lo acontecido en los ensayos; es un proceso que se encuentra en constante cambio.

Peter Brook ideó un ejercicio que ayuda a hacer más eficiente el proceso de diseño de escenografía. Consiste en presentar la obra ensayada en el sótano de algún colegio e improvisar la utilería y la escenografía con las cosas disponibles en el momento; aprovechar las posibilidades del espacio.

f) Etapa final

Los actores siguen ensayando y utilizando los elementos que les provee el escenógrafo hasta que sea una visión que complazca al equipo de trabajo y funcione de manera armónica.

Todos los aspectos del proceso creativo que lleva a cabo Peter Brook es un proceso constante de prueba y error. Estas distintas etapas de creación parecen caóticas pero es el papel del director conducir todo el caos a un orden. “El teatro es un arte. El director trabaja y

escucha, y ayuda a los actores a trabajar y a escuchar”¹⁷. Lo que a simple vista parece un proceso confuso es, en realidad, un proceso de desarrollo.

1.4 DESARROLLO ACTORAL

“El propósito consiste en ser instrumentos para transmitir verdades que de otro modo quedarían en la oscuridad.”¹⁸ La cita anterior es la percepción de Brook acerca actor y su objetivo; consiste en dar vida a las ideas y significados. En la opinión del director, un actor debe tener ciertas cualidades específicas para que el trabajo creativo se desarrolle de la manera más provechosa. El actor debe ser de inteligencia rápida, ingenioso; estar preparado y alerta para captar cada estímulo. Tanto su voz como sus emociones deben expresarse con libertad y claridad. Un actor debe romper con sus hábitos; el riesgo le permite encontrar el gesto inesperado. Su labor consiste en la búsqueda de la verdad en la obra y detrás de la obra. Hablando de sus proyectos en general, Brook nunca reparte personajes a los actores por tipo porque nadie puede saber de antemano las capacidades de un actor; prefiere arriesgarse a equivocarse pero tener la posibilidad de encontrar revelaciones inesperadas.

En los años incipientes de su carrera en el teatro, Peter Brook consideraba que la creación de personajes era un procedimiento actoral complicado y confuso; no comprendía cómo guiar a sus actores a través de este proceso¹⁹. Con la experiencia, Brook comprendió que la creación de personaje, y la actuación en general, era mucho más sencilla de lo que había considerado antes; lo único que necesita el actor para lograrlo es vaciarse. A partir de los años sesenta, Peter Brook decidió utilizar un objeto poco común para explicar esto a sus actores. Decidió utilizar una estatuilla que compró en un viaje a México; se trata de una figura perteneciente a la cultura totonaca del Tajín (Veracruz) y se llama “La mujer que ríe”²⁰. Desde que la vio, Brook se sintió cautivado por la expresión de alegría tan plena que irradiaba. La estatuilla está hecha de barro, hueca en su interior. Cuando Peter Brook menciona que el actor debe vaciarse, se refiere a despojarse de sus miedos y romper con los esquemas; dejar que las

¹⁷ Peter Brook, *La puerta abierta. Reflexiones sobre la actuación y el teatro*, D.F., 1998, p. 139

¹⁸ Peter Brook, *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y ópera*, Barcelona, 2004, p. 185

¹⁹ Referencia tomada del video documental dirigido por Simon Brook; *Brook by Brook*, 2001.

²⁰ Consultar índice de Anexos, 4. Fotografías.

reacciones y emociones sean espontáneas. Utiliza a “La mujer que ríe”²¹ como una referencia al actor animado; el que se despoja de sus temores y se vacía para poder irradiar cada emoción con plenitud. Peter Brook consigue sintetizar toda la explicación física y psicológica de la creación actoral en unas pocas palabras; se aleja de la intelectualidad para aterrizar ese complicado proceso en una estatuilla hueca de barro. Brook siempre está en busca de lo que es necesario, de la esencia; la esencia de la actuación es dejarse estar y estar presente.

Otro aspecto importante para Peter Brook respecto a la creación y desarrollo de personaje es que se realiza por etapas. Para ejemplificar esto, describiré una dinámica llevada a cabo en los ensayos de *The Tragedy of Hamlet*²². Un hombre camina con un tazón a través del espacio: ésta es la premisa de la dinámica. Conforme el ejercicio avanza, el director va detallando más y más la situación; pasa de ser una circunstancia simple a ser una circunstancia afectada por un conflicto. De la misma forma, el actor va creando su personaje; poco a poco va siendo más específico y va agregando más detalles.

Brook ya ha expresado que un actor que logra despojarse de sus miedos es más susceptible a la experimentación y se arriesgará completamente en la búsqueda de la verdad de la obra; ejemplifica esto comparando la actuación con la natación²³. Si una persona tiene miedo al agua y decide nadar, lo único que se leerá en su expresión es miedo, en cambio, si olvida su temor, será capaz de aprender a nadar. En mi opinión, el actor que se vacía también se relaja. La relajación es importante para el actor ya que permite que las emociones y los movimientos fluyan con facilidad; retomaré el ejemplo de la natación para explicarlo. Una persona que se tensa al nadar sólo logrará hundirse, pero si está relajada podrá ser capaz de flotar.

He mencionado con anterioridad que el viaje de Brook a África representó un cambio definitivo en su visión del teatro. Me parece importante ahondar en esta etapa en la vida de Brook ya que definió todos sus proyectos a futuro, incluyendo *The Tragedy of Hamlet*. Durante su tiempo de experimentación en África, desarrolló lo que él denomina “Teatro de la Improvisación”; como su nombre lo indica, es un teatro fundamentado en los actores y en sus

²¹ Simon Brook, *Brook by Brook*, 2001.

²² Simon Brook, *Brook by Brook*, 2001.

²³ *Ibidem*.

improvisaciones. Para Brook, la improvisación se refiere a establecer un diálogo con el público y no hacer una mera demostración de determinadas habilidades.

Todos los ensayos, ejercicios y dinámicas eran presentadas al público, por lo tanto, el vínculo actor/espectador tomó vital importancia. Peter Brook no ve al público como un enemigo sino como un lazo que une todos los elementos del teatro. Para lograr este lazo, el director propone una secuencia de improvisaciones alejada de los espectadores de teatro convencional. El público se siente emocionado y conmovido cuando los actores se presentan en entornos que les resultan familiares. La atención que el actor pone en el público es la misma que tendría en una conversación cotidiana; el público hace el papel de interlocutor. El actor debe notar rápidamente sus intereses e ir probando diferentes acercamientos, percibir reacciones. De igual forma, el público percibe la atención del actor y se descubre como parte del acontecimiento; los actores interactúan con el público y viceversa.

La improvisación siempre ha sido parte importante en el proceso de creación de Peter Brook. Es importante hacer notar que la improvisación que propone²⁴ es libre, muy diferente a la convencional (partiendo de una circunstancia, un lugar o una persona en específico). La improvisación libre se lleva a cabo a partir de un objeto común; a diferencia de la improvisación convencional, no se le llena la cabeza al actor de términos y situaciones. El tipo de improvisación que utiliza el director abre una infinidad de posibilidades para el actor y le permite descubrir esos momentos que Brook valora tanto; lo verdadero, lo espontáneo y lo inesperado. El director decide utilizarla como dinámica para sus actores porque exige lo mejor de sus habilidades y recursos. Es una técnica complicada que requiere mucho entrenamiento, generosidad y sentido del humor. La verdadera improvisación conduce, inevitablemente, a un acercamiento real con el público y es por eso que fue su herramienta principal en África²⁵. Sus dinámicas y descubrimientos en el extranjero se convirtieron en la guía de trabajo del Centro Internacional de Investigación Teatral.

Su papel como director y el trabajo que realiza con sus actores es de vital importancia ya que la escenificación será el resultado de su creatividad conjunta. Es un director que se une al proceso creativo de los actores; no es impositivo pero es responsable y está dispuesto a guiar

²⁴ Simon Brook, *Brook by Brook*, 2001.

²⁵ John Heilpern, *Conference of the Birds. The story of Peter Brook in Africa*, Nueva York, 1999.

a sus actores a obtener un resultado ideal. Es consciente de que, en determinado momento, el actor se encontrará solo en su procedimiento pero el esfuerzo conjunto de todos los actores sacará adelante el proyecto.

Me parece que el resultado del proceso creativo de Peter Brook es un desarrollo actoral poco convencional. Los actores pertenecientes a su compañía tienen un acercamiento distinto a sus personajes y a la obra, que tiene como resultado la integración total de la compañía, tanto en energía como estilo. Sus movimientos son ágiles, con un ritmo y musicalidad propios; pueden ser suaves o enérgicos dependiendo de la atmósfera que requieran crear para determinada escena. En el caso de *The Tragedy of Hamlet*, las secuencias de movimientos realizadas por los actores en las escenas de mayor intensidad se asemejan a una danza o a un ritual. Los actores en escena irradian una energía extracotidiana y, al mismo tiempo, desarrollan sus papeles con la mayor sencillez.

CAPÍTULO 2. SHAKESPEARE CONTEMPORÁNEO

En su libro *There are no secrets*²⁶, Brook expresa lo siguiente: “Shakespeare is always the model that no one has surpassed, his work is always relevant and always contemporary.”²⁷ Peter Brook considera que las obras de Shakespeare van más allá de lo literal, de la trama o del sentido político; reflejan una imagen real de la interacción social y la experiencia individual. No es una sorpresa que Shakespeare sea el dramaturgo preferido de Brook ya que ha recurrido a sus obras en los momentos más importantes de su carrera.²⁸

William Shakespeare conocía perfectamente el funcionamiento del teatro y la dinámica sobre el escenario; escribió y trabajó para un teatro vivo. Sus obras respondían a las necesidades y al gusto del público de la época. Es por eso que uno de los aspectos que Brook considera más importantes al escenificarlo es que mantenga la naturalidad del presente y eso es, al mismo tiempo, el mayor reto de la adaptación.

Uno de los primeros acercamientos del director hacia Shakespeare fue, como él mismo lo relata para el *International Herald Tribune*²⁹, a la edad de 7 años. La obra fue su versión de Hamlet; un unipersonal de cuatro horas protagonizado por él mismo a través de marionetas y representado ante sus padres. Una vez terminada, quiso volver a empezar una versión diferente pero fue disuadido y enviado a dormir. Esta anécdota muestra que, desde temprana edad, Brook tenía la necesidad de experimentar un mismo evento en todas las formas posibles.

En 1946 Peter Brook realizó su primera producción para el Shakespeare Memorial Theatre en Stratford-upon-Avon; *Penas por Amor Perdidas*, como ya se mencionó anteriormente. Así inició la relación de Brook con la que sería The Royal Shakespeare Company, fundada en 1961. Después de años de giras y montajes que tuvieron buen recibimiento de parte del público y la crítica, Peter Brook regresó a Stratford-upon-Avon en 1978 para escenificar *Antonio y Cleopatra* con The Royal Shakespeare Company. Esta obra fue la

²⁶ Peter Brook, *There are no secrets: Thoughts on Acting and Theatre*, London: Methuen, 1993, p. 102.

²⁷ Shakespeare es el modelo que nadie ha superado, su trabajo es siempre relevante y siempre contemporáneo.

²⁸ Andy Lavender, *Hamlet in pieces. Shakespeare reworked by Peter Brook, Robert Lepage, Robert Wilson*, Nueva York, 2001, p. 48.

²⁹ Mary Blume, “The How and the Why of Peter Brook”, *International Herald Tribune*, 9 de Marzo, 1996.

última realizada por el director en su país natal ya que, desde 1975, adquirió y remodeló el teatro *Les Bouffes Du Nord* en París.

2.1 SHAKESPEARE Y EL ESPACIO VACÍO

“Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral.”³⁰ Con esta premisa comienza el libro *El espacio vacío* (Publicado en Inglaterra en 1968); una frase contundente que muestra la visión de Peter Brook en referencia al ámbito teatral. El término “espacio vacío” podría parecer fácil de entender pero, en mi opinión, es necesario ahondar en el concepto.

El “espacio vacío” tiene dos características complementarias; es literal y figurativo al mismo tiempo. Es literal porque se refiere al espacio de representación y a la estética de Brook³¹; sólo coloca en el escenario lo que es necesario y útil al propósito de la obra. Los decorados extravagantes y escenografías opulentas distraen la atención del público de la acción que sucede en escena. El “espacio vacío” es también un término figurativo porque se refiere a la cualidad de los actores. El miedo produce tensión; el actor tendría que despojarse de sus miedos para estar en un estado de relajación. Un actor que vacía sus emociones tiene la capacidad de seguir sus impulsos y descubrir otras formas de acercarse a la obra. Me parece que, de manera general, es necesario tener un espacio vacío para poder llenarlo con nuevas y frescas experiencias.

Peter Brook llevó a cabo cientos de representaciones en diferentes países y en todo tipo de espacios; hospitales, cafés, parques, calles, explanadas, cuarteles, etc. Sus actores, la mayoría acostumbrados a espacios convencionales, estaban impactados con el contacto directo con el público que había dejado de ser invisible; el cambio de espacio dio un sentido diferente a la interpretación ya que provee a un ente creativo de toda clase de experiencias e inspiración.

³⁰ Peter Brook, *El espacio vacío*, Barcelona, Editorial Península 2014, p. 19

³¹ La estética escénica de Peter Brook varía según los diferentes periodos en su carrera. En este caso, me refiero a la etapa de exploración en la que se encontraba cuando empezó a abordar *The Tragedy of Hamlet*.

En seguida, resumiré y explicaré los distintos tipos de teatro que expone Brook en *El espacio vacío* así como el lugar que ocupa Shakespeare en él. Este libro está dividido en cuatro partes, cuatro tipos de teatro catalogados según la experiencia del propio Brook.

- Teatro Mortal

Brook describe este tipo de teatro como mal teatro o teatro muerto; no sorprende al espectador, carece de vitalidad y con dificultad entretiene. El teatro clásico cae muy fácilmente en esta categoría ya que las obras están tan intelectualizadas que el acercamiento del director es, generalmente, con miedo; se acerca al texto con una idea preconcebida por muchos otros estudiosos del arte teatral y esto inhibe cualquier tipo de proceso creativo. Aún así, los espectáculos de teatro clásico suelen ser muy concurridos. Su público tiene una idea de lo que verá en el escenario y ya no busca ser sorprendido ya que busca un acercamiento intelectual más que una experiencia escénica.

- Teatro Sagrado

Es el teatro de lo invisible-hecho-visible. Para explicar mejor este tipo de teatro, Brook pone de ejemplo la música; la gente sabe reconocer lo abstracto a través de lo concreto. El teatro sagrado está fuertemente vinculado al rito; lo retoma y hace descubrimientos a partir de él. Uno de los objetivos del rito es encarnar lo invisible. El teatro contemporáneo se empeña en encontrar y explorar el ritual. Es tarea difícil dado que, aunque el teatro se originó en el rito, la mayoría del teatro occidental ha perdido el sentido ritual. El teatro de Artaud y Grotowski es, a los ojos de Peter Brook, un gran ejemplo del acercamiento al rito y del teatro sagrado.

- Teatro Tosco

Brook describe el teatro tosco de la siguiente manera: “es por naturaleza antiautoritario, antipomposo, antitradicional, entipretencioso. Es el teatro del ruido y el teatro del ruido es el teatro del aplauso.”³² Es el teatro popular y tiene por característica ser socialmente liberador. Peter Brook describe varias obras de Shakespeare como teatro tosco, lo cual es bastante acertado ya que sus obras eran presentadas para toda clase de público; tanto para lo corte como para el pueblo. La relación entre el público y los actores en la época isabelina era muy

³² Peter Brook, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, 2014, p. 97

directa; los espectadores formaban parte del espectáculo. Los mismos personajes incluían a los espectadores en sus obras haciéndolos partícipes de sus planes, sentimientos, situaciones, intrigas y conspiraciones; creaban vínculos con el público. Estos personajes son obscenos, cómicos, astutos, carismáticos y viciosos pero causan gran empatía.

El lenguaje es otra característica que Peter Brook considera que pertenece al teatro tosco. Sus obras cambian de manera repentina del verso a la prosa. También se incluían bailes, música, sonetos y canciones en función de las necesidades de los personajes.

- Teatro Inmediato

Este es el último capítulo del *espacio vacío*. El teatro inmediato se asienta en el presente; es lo que Brook llamaría teatro vivo. Este capítulo funciona a modo de conclusión y se enfoca principalmente en el proceso creativo del propio Peter Brook; explica las características y del funcionamiento del tipo de teatro que lleva a cabo.

Cabe destacar que una sola obra de teatro puede pasar por cada uno de los distintos tipos de teatro. La intención de Brook al explicar su experiencia teatral de esta forma no es encasillar al teatro sino comprenderlo en su manera compleja de ser. William Shakespeare escribió obras que pasan por muchos estados de conciencia, que no parecen pertenecer a ningún género dramático determinado.

No hay mejor ejemplo de la utilización del *espacio vacío* que el teatro de William Shakespeare en el periodo Isabelino, específicamente, el Globo³³. Este teatro fue construido por la compañía de teatro a la que pertenecía Shakespeare; *The Lord Chamberlain's Men*. Richard Burbage era el actor principal de la compañía y su familia se encargó de la construcción del teatro. En 1599 abrió por primera vez sus puertas al público con gran éxito. Las obras de teatro se llevaban a cabo rodeadas por el público, lo que significa que los actores eran observados desde muchas perspectivas. El vestuario que utilizaban no tenía precisión histórica; era una referencia al periodo y estatus de los personajes, una convención. No se utilizaba mucha utilería, grandes decorados o escenografía ostentosa porque no se necesitaba para el desarrollo de la acción. Me parece que un gran ejemplo de la utilización del espacio son sus

³³ Consultar índice de Anexos, 2. Planos, imágenes y distribución del Globo.

dramas históricos. Para explicar esto, tomaré de ejemplo la obra *Enrique V*. William Shakespeare hace gran uso de su ingenio al colocar un narrador en la obra. Este narrador desde un principio nos hace partícipes de lo que sucederá en escena; es capaz de convertir el teatro, ese espacio vacío, en una taberna, en una corte o en un campo de batalla.

William Shakespeare, al igual que sus contemporáneos, empleaba solo los elementos indispensables para que funcionara la obra. El verdadero interés de las obras de Shakespeare está en el desarrollo de la acción dramática y la fuerza de sus personajes. Es completamente comprensible que Peter Brook regrese con tanta frecuencia a revisar los textos de Shakespeare; en ellos se utiliza de manera brillante el espacio vacío, a pesar de ser escritos desde finales del siglo XVI y principios del XVII.

2.2 ACERCAMIENTO ACTORAL A SHAKESPEARE

Peter Brook, a través de su experiencia, ha notado que los actores tienen una serie de conflictos al acercarse a un texto clásico³⁴. A continuación explicaré los principales problemas que observa Brook en los actores al abordar los textos de William Shakespeare.

En mi opinión, uno de los primeros pasos que debe dar un actor al enfrentarse a una obra shakespeariana es deshacerse del mito que se refiere al estilo de actuación sublime para interpretar a los clásicos y el estilo realista para las obras contemporáneas. En el universo de las obras de Shakespeare lo sublime y lo real, al igual que lo trágico y lo cómico, conviven a pesar de ser contradictorias. Estos dos niveles fluyen de manera natural en sus textos; se complementan.

El lenguaje en las obras de Shakespeare también supone uno de los obstáculos importante para los actores. Peter Brook expone que Shakespeare siempre utilizaba la palabra más inesperada en el momento más inesperado. El director expresa que hay que ser inglés para sentir que alguna palabra no es habitual o no corresponde al orden natural de una frase pero que es, al mismo tiempo, totalmente correcta³⁵. Por otro lado, Brook explica que el verso

³⁴ Peter Brook retoma la problemática del actor en *Brook by Brook*; Dirigida por Simon, 2001.

³⁵ Simon Brook, *Brook by Brook*, 2001.

libre no debería representar un obstáculo para el actor sino una motivación para emprender una búsqueda mucho más profunda de la verdad de la emoción, de las ideas y del personaje.

Los problemas del actor al acercarse a Shakespeare pueden ser muchos; no puede acercarse al texto con demasiada intelectualidad pero tampoco demasiado emocionalmente ya que podría tornarse melodramático. Tampoco se puede abordar de manera muy abstracta ni tampoco muy literal. Peter Brook considera que la única forma de resolver dichos problemas es por medio de la creación en conjunto.

CAPÍTULO 3. HAMLET

La tragedia de Hamlet, príncipe de Dinamarca fue escrita, como ya he mencionado y la mayoría de la gente lo sabe, por William Shakespeare. No hay datos de la fecha específica en la cual fue escrita la obra, pero se calcula que fue alrededor de 1600. Hay referencias de una obra acerca de Hamlet en 1598 designada por los especialistas como *Ur-Hamlet* pero Francis Meres³⁶(1565-1647) no la atribuye a William Shakespeare; muchos estudiosos se la atribuyen a Thomas Kyd³⁷. La primera referencia clara de la obra de Shakespeare fue en su entrada al Stationers' Register el 26 de julio de 1602; fue registrada de la siguiente manera: *The Revenge of Hamlet Prince [of] Denmark*. En el registro se especifica que había sido actuada “hace poco por la compañía de Lord Chamberlain y sus sirvientes”³⁸. En 1603 surgió una versión ensamblada por la memoria de los actores; contaba solo con 2,200 versos. En 1604, James Roberts publicó la versión más larga de la obra; contaba con alrededor de 3,800 versos. Todavía más adelante, en 1623 surgió otra versión diferente de las conocidas que contaba con 70 versos adicionales; esta versión se considera una revisión.

Como el lector ya se habrá dado cuenta, hay varias versiones de la misma obra pero es la versión de 1604 la que se considera revisada por el mismo William Shakespeare.

El argumento de la obra está basado en un cuento folklórico escandinavo narrado en el libro titulado *Historia Danesa*; fue escrito en latín por Saxo Grammaticus en el siglo XII. François de Belleforest evoca este cuento escandinavo en el quinto volumen de su *Histoires Tragiques* en 1570 pero no es traducida al inglés hasta 1608.

A continuación realizaré una breve explicación acerca de la importancia de esta obra y su trascendencia en el mundo contemporáneo, esto con la finalidad de que el lector comprenda la enorme aportación que es para la historia del teatro y, en general, la historia universal.

³⁶ Autor británico

³⁷ Autor de *La tragedia española*. Nació en 1558 y murió en 1594.

³⁸ Stanley Wells, Gary Taylor, *The Oxford Shakespeare. The complete works*, Oxford, 2005, p. 681

Este texto dramático es considerado el máximo exponente en la labor teatral de William Shakespeare. “Algo en Hamlet y a su alrededor nos impresiona como pidiendo (y dando) prueba de alguna esfera más allá del alcance de nuestros sentidos.”³⁹ Hamlet es un personaje complejo y, a veces, confuso. Es noble y sensible pero también es astuto e inteligente; no actúa apresuradamente. Puede ser tan resuelto como indeciso. Por momentos es introvertido, absorto en sus pensamientos y meditaciones, y por momentos es increíblemente carismático, ingenioso, con un afilado sentido del humor. Lo atormenta su conciencia y sentido del deber. El príncipe danés no se deja llevar por los hilos del destino, sus acciones detonan la acción dramática; él mueve la obra. Es un personaje tan humano como real y es precisamente eso lo que lo destaca de las demás obras de Shakespeare.

Mucho más puede decirse de *Hamlet*, pero en adelante sólo me enfocaré en hacer una sinopsis y una descripción estructural de la obra con el fin de que el lector tenga un punto de comparación entre la versión revisada de Shakespeare (1604) y la adaptación de Peter Brook.

La versión de Shakespeare se estructura de la siguiente forma:

ACTO	ESCENAS
Acto I	5 escenas
Acto II	2 escenas
Acto III	4 escenas
Acto IV	7 escenas
Acto V	2 escenas
DRAMATIS PERSONAE	
ESPECTRO del padre de Hamlet.	
CLAUDIO, rey de Dinamarca.	
HAMLET, hijo del difunto, y sobrino del rey actual.	
GERTRUDIS, reina de Dinamarca y madre de Hamlet.	
POLONIO, Lord Chambelán.	

³⁹ Harold Bloom, *Shakespeare: la invención de lo humano*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2002, p. 459

LAERTES y OFELIA, hijos de Polonio.
REYNALDO, criado de Polonio.
HORACIO, ROSENCRANTZ y GUILDENSTERN, amigos del príncipe Hamlet.
VOLTEMAND, CORNELIO, OSCRIC y CABALLEROS, cortesanos.
FRANCISCO, BERNARDO y MARCELO, soldados.
FORTIMBRÁS, príncipe de Noruega.
Los actores.
Dos aldeanos, sepultureros.
Un capitán.
Embajadores ingleses.

Shakespeare es un autor representativo del arte dramático, de la literatura universal y de la cultura en general; a través de sus obras plasma toda una visión del mundo de su época. Su dramaturgia está pensada y escrita para la escena.

A casi 400 años de su muerte, William Shakespeare sigue siendo representado en escenarios de todo el mundo; esto se debe a que a través de sus textos indaga en la esencia de lo humano y todo lo que es humano nos compete.

La sinopsis que se expone en las siguientes páginas tiene la finalidad de informar al lector la secuencia principal de acontecimientos en *Hamlet*, para que pueda distinguir claramente en qué consiste la adaptación dramática de Peter Brook.

3.1 RESUMEN

El príncipe Hamlet es, como el título lo sugiere, el personaje principal de esta tragedia. La obra se sitúa en Dinamarca, en Elsinor y sus alrededores. En el texto dramático no se hace referencia a una fecha o un año en específico⁴⁰. Comienza cuando Marcelo y Bernardo (centinelas) tratan de convencer a Horacio de que han visto dos veces a una sombra o espectro

⁴⁰ Se puede asumir que fue alrededor del S. VI si se toma en cuenta que ese es el siglo en el que se desarrolla la acción en el cuento escandinavo de Saxo Grammaticus.

pasearse durante la noche. Horacio se muestra incrédulo hasta que él mismo presencia la aparición y la identifica como el rey Hamlet, recientemente fallecido. Decide informar esto al príncipe Hamlet esperando que él consiga una explicación a dicho suceso. Éste regresó de Wittenberg, Alemania, debido a la muerte de su padre pero al llegar a Dinamarca encontró que su madre, la reina Gertrudis, se había casado con el hermano de su difunto esposo, que no llevaba más de dos meses de muerto.

Acompañado de Horacio, Hamlet visita durante la noche el lugar donde aparece el espectro. La sombra del rey le explica a Hamlet que su tío Claudio, ahora rey de Dinamarca, lo asesinó mientras dormía con un veneno que aplicó en su oreja. También le pide a su hijo que venga su muerte ya que murió sin absolución y su alma quedó condenada a penar en la tierra. A partir de este encuentro, Hamlet se atormenta debido al gran peso de la empresa que le fue encomendada; asesinar a su tío para vengar a su padre. El rey Claudio encuentra extraño el comportamiento de su sobrino, así que envía a dos antiguos amigos del príncipe (Rosencrantz y Guildenstern) para que averigüen el motivo de su conducta. El príncipe supone las intenciones de su tío y sospecha de sus antiguos amigos así que, para evadir cuestionamientos y evitar sospechas, decide escudarse en una aparente locura.

Hamlet no está completamente seguro de la culpabilidad de su tío así que aprovecha la llegada de un grupo de cómicos para pedirles que representen un crimen parecido al asesinato de su padre. En la obra que representan los cómicos (*La Ratonera*), es el sobrino el que mata a su propio tío pero utiliza el mismo *modus operandi* que Claudio utilizó para matar a su hermano. La obra⁴¹ tiene la finalidad de que las reacciones de Claudio delaten su culpa o su inocencia pero el mismo tiempo, revela las verdaderas intenciones de Hamlet⁴². El rey Claudio se molestó al ver la obra y se retiró sintiéndose ofendido; así el príncipe pudo confirmar su culpabilidad.

Gertrudis, su madre, lo confronta reprendiéndolo por sus acciones. El príncipe y su madre mantienen un enfrentamiento hasta que son interrumpidos por la voz de alguien escondido detrás del tapiz. Hamlet atravesó el tapiz con su espada descubriendo así al espía; era Polonio, íntimo amigo de su tío y padre de Ofelia, su amada. Como resultado de esto, el rey Claudio

⁴¹ *La Ratonera*

⁴² Asesinar a su tío para vengar a su padre.

decide enviar a su sobrino a Inglaterra. El rey encarga a Rosencrantz y Guildenstern que acompañen a su sobrino hasta Inglaterra para que ahí entregasen una carta que contenía la orden de ejecución del príncipe. Cuando Hamlet se da cuenta del plan de su tío, cambia el contenido de la carta, detallando en ella que los portadores fuesen ejecutados. Mientras tanto, Ofelia pierde la cordura al enterarse de la muerte de su padre a manos de su amado; paseaba por el castillo cantando canciones y diciendo incoherencias hasta que encontró la muerte ahogándose en el río.

Para Claudio era evidente que Hamlet conocía su crimen y se altera mucho al ver que regresó con vida de su viaje así que decide tenderle una trampa. Laertes era hijo de Polonio y hermano de Ofelia, por lo tanto le guardaba mucho rencor al príncipe. Claudio decide utilizar la ira de Laertes para deshacerse de su sobrino, dándole la oportunidad de batirse a duelo con él. Para asegurarse de que el príncipe muera en el duelo, Laertes envenena la punta de su florete. Con este mismo fin, el rey Claudio coloca una perla envenenada en una copa con agua, la cual ofrecería al príncipe si es que Laertes no lograra asesinarlo. Durante el enfrentamiento, la reina bebe a la salud de su hijo pero toma de la copa envenenada. La reina agoniza y muere pero entre tanta confusión Hamlet no se inmuta, así que continuó con el duelo. Laertes hiere al príncipe con su florete envenenado pero en algún momento del combate se intercambian las armas y Laertes cae en su propia trampa. Antes de morir, Laertes expone al rey como autor de ese plan. Finalmente, el príncipe atraviesa a su tío con el florete envenenado y le da muerte, cumpliendo así el designio de su padre.

Horacio, que ha sido testigo de todos los acontecimientos, se acerca al moribundo príncipe. Éste da su último discurso y muere en compañía de su único y fiel amigo.

Fortimbrás, sobrino del rey de Noruega con quien Dinamarca tenía un conflicto bélico, llega en medio de un escenario fúnebre. Reclama su dominio legítimo sobre Dinamarca deteniendo así la inminente guerra. Al enterarse de lo sucedido por medio de Horacio, reivindica la figura del príncipe y ordena que se lleven su cuerpo en marcha fúnebre y entre honores marciales. De esta forma finaliza la tragedia de Hamlet, príncipe de Dinamarca.

4. THE TRAGEDY OF HAMLET

Esta adaptación de *Hamlet* se estrenó en el año 2000. *The Tragedy of Hamlet* no fue la primera escenificación hecha por Brook del clásico de Shakespeare; es resultado de años de experimentación y estudio del texto original. La primera vez que Brook escenificó *Hamlet* fue en 1955 en el Phoenix Theatre en Londres. En la entrevista que Peter Brook dio a Margaret Croyden, el director explicó que la idea de hacer un Hamlet reducido surgió directamente de otro montaje llamado *Qui est là?* (¿Quién anda ahí?).

Qui est là? es una combinación entre diferentes escenas de Hamlet con los escritos de Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Gordon Craig, Bertolt Brecht, Antonin Artaud y Zeami Mokitoyo⁴³; todos han sido de vital importancia para el desarrollo del teatro y han hecho grandes aportes a la escena. *Qui est là?* no sólo refleja el amplio conocimiento de Peter Brook sobre estas teorías, sino que también refleja su experiencia durante sus años de carrera en el ámbito teatral; es un gran conocedor de la escena europea del S. XX, ha visto el trabajo del Teatro de Arte de Moscú, conoce a profundidad la teoría teatral de Artaud y de Meyerhold y conoció personalmente a Barrault, Brecht, Craig y Grotowski.

Este montaje es la primera fase de la escenificación de *Hamlet* y se hizo a partir de fragmentos de la obra. Con la exploración de dichos fragmentos, surgió en Brook la idea de hacer una versión inglesa de *Qui est là?* que resultó en un *Hamlet* concentrado; una versión fresca y poderosa, distinta de sus montajes anteriores: *The Tragedy of Hamlet*.

4.1 ESPACIO DE REPRESENTACIÓN

Como he mencionado en capítulos anteriores, *The Tragedy of Hamlet* fue representada en el teatro *Les Bouffes Du Nord*. Este teatro fue construido en 1876 por el arquitecto francés Louis-Marie Emile Leménil. Está ubicado en el 37bis Boulevard de la Chapelle, 75010 París, Francia.

⁴³ Maestro del teatro Noh en el Japón medieval.

El teatro *Les Bouffes Du Nord* tiene una extensa historia plagada de altibajos⁴⁴; fue cerrado en 1885 y re-abierto ese mismo año, fue escenario de muchas obras que no contaron con la aceptación del público y, por lo tanto, no era considerado un negocio redituable. Con el fin de darle prestigio a este teatro, fue restaurado y modernizado con energía eléctrica; entonces, su nombre cambió a Théâtre Molière pero esto no evitó que cerrara de nuevo. Oscar Dufrenne and Henry Varna adquirieron y re-abrieron el teatro y lo transformaron en un Music Hall, que fue escenario de varios espectáculos exitosos pero, una vez más, tuvo que cambiar de propietario. Pasó a manos de Charles Malincourt y Paul Le Danois; el primero sufrió una fuerte depresión y se suicidó en 1932 dejando a Le Danois como único dueño. Desde finales de 1932 hasta la muerte de Le Danois en 1935 hubo una temporada continua de representaciones teatrales y espectáculos. Después del fallecimiento de Le Danois, el teatro pasó a ser propiedad de distintas personas; en él se presentaban distintos espectáculos hasta que no pudo cumplir con los estándares de seguridad de la comisión policiaca. El teatro es antiguo y por falta de mantenimiento estaba muy descuidado y en malas condiciones. *Les Bouffes Du Nord* cerró nuevamente en Junio de 1952 y esta vez por 22 años.

Fue hasta 1974 que Peter Brook y Micheline Rozan escucharon del teatro abandonado *Les Bouffes Du Nord*. Al sumergirse en las entrañas de teatro, Brook quedó cautivado por el encanto y la sencillez del espacio así que decidió poner en marcha el proyecto para re-abrirlo. Para apoyar esta apertura, Peter Brook estableció algunos requisitos: el primero fue que el espacio no fuera modificado en su apariencia y estructura original, y el segundo era que el teatro se activara lo más rápido posible. Siguiendo estas condiciones, seis meses después (en ese mismo año) fue reinaugurado el teatro *Les Bouffes Du Nord* con la obra *Timón de Atenas* de William Shakespeare. Me parece importante analizar las características de este espacio ya que muchas de las obras de Brook han sido representadas en él:

- *Timón de Atenas (1974)*
- *The Ik (1975)*
- *The conference of the birds (1975)*
- *Ubu (1977)*
- *Medida por medida (1978)*

⁴⁴ Toda la historia de este espacio escénico puede consultarse en la página oficial del teatro: www.bouffesdunord.com

- *El jardín de los cerezos (1981)*
- *La tragédie de Carmen (1981)*
- *El Mahabharata (1985-1987)*
- *La tempestad (1990)*
- *L'Homme qui (1993-1995)*
- *The Tragedy of Hamlet (2000-2001)*

Peter Brook convirtió este antiguo y modesto teatro en la cuna de sus más grandes éxitos; es la sede del Centro Internacional de Investigación Teatral, y en pocas palabras, su segundo hogar. Brook encontró en el olvidado *Les Bouffes* lo que él considera un perfecto espacio vacío. Al adoptar este teatro como suyo, rechazó la opulencia de los teatros convencionales y fácilmente pudo adaptar a este espacio la estética minimalista que lo caracteriza.

Les Bouffes Du Nord cuenta con 500 asientos para el público: 250 en gradas a nivel de piso, 125 en el balcón 1 y 125 en el balcón 2; el balcón 3 está apartado para el personal técnico encargado de las consolas únicamente⁴⁵.

La distribución del teatro es la siguiente: las butacas y los balcones forman un medio óvalo. Éste forma un espacio ovalado en el centro, de menores dimensiones (16.6mX12.5m aproximadamente), que puede o no ser utilizado durante un espectáculo o representación. Este escenario circular desemboca en otro que tiene forma rectangular; no está aforado por telones, sólo el ángulo de las paredes a los lados oculta los extremos a la derecha e izquierda. A cada lado del semicírculo conformado por butacas hay una puerta que conduce a un espacio de 4.5m de ancho por 4m de largo (aproximadamente). Este espacio sirve de aforo y conduce al escenario rectangular anteriormente mencionado.

El espacio donde se encuentra la bandeja de espectadores y el escenario ovalado mide aproximadamente 22.5mX17m con una altura de 15m culminada en una bóveda. El escenario rectangular mide 8mX15.7m y tiene una altura de 10.5m.

⁴⁵ Consultar Índice de Anexos. 1. Planos y ficha técnica del teatro Les Bouffes Du Nord.

La apariencia del interior del teatro fue lo que más llamó la atención de Peter Brook y lo motivó a rescatarlo. Margaret Croyden⁴⁶ describe este teatro de la siguiente manera:

*El espacio de Les Bouffes es hermoso en sí mismo. A pesar de la evidente sordidez del teatro, con sus viejos muros desconchados de terracota, el escenario parecía envuelto en un cálido tono rosáceo que le confería mágicamente una cualidad especial, cortesana.*⁴⁷

Efectivamente, en la decoración de este teatro predominan colores cálidos. Las paredes del teatro se ven deslavadas y los asientos conservan su apariencia original (simplemente se adaptaron los asientos para comodidad del espectador) pero, pese a su aspecto avejentado, conserva el aire elegante de la mayoría de los teatros de finales del siglo XIX.

4.2 ADAPTACIÓN

Una de las características que más llamó la atención de *The Tragedy of Hamlet* fue la adaptación; es una síntesis de la obra original. El que Peter Brook hubiera reordenado y eliminado tanto escenas como personajes fue considerado, en cierto modo, escandaloso. Brook realizó esta adaptación con el fin de indagar en la esencia de Hamlet y descubrir lo que el autor, en lo más profundo de su obra, quiso decir.

“El único modo de descubrir a Shakespeare es olvidándose de él. Hicimos la adaptación para redescubrir a Shakespeare.”⁴⁸ Así expresa Peter Brook su modo de acercamiento a los textos de shakespearianos. El primer paso que dio el director al hacer la adaptación fue deshacerse de todos los prejuicios y concepciones de Hamlet.

Olvidarse de los cánones establecidos le permitió a Brook tener una visión fresca del texto y eliminó los distractores en su indagación a la esencia de la obra; lo que vemos en *The Tragedy of Hamlet* es, básicamente, la esencia.

⁴⁶ (Brooklyn 1923-2015) Profesora de literatura inglesa en New Jersey City University, periodista y crítica teatral.

⁴⁷ Margaret Croyden, *Conversaciones con Peter Brook*, Barcelona, 2005, p. 284

⁴⁸ Margaret Croyden, *Conversaciones con Peter Brook*, Barcelona, 2005, p. 292

Dado que no tuve la oportunidad de ver el montaje original de la obra, tomé la sucesión de escenas publicada en *Hamlet in pieces*⁴⁹ e hice una comparación con la versión televisiva⁵⁰ de la misma. Me basé en esta comparación para hacer una secuencia de acontecimientos.

A continuación describiré la secuencia de acontecimientos y los cambios más relevantes de la escenificación, así como el funcionamiento de la escenografía, utilería y vestuario.

1) Horacio ve al fantasma.

El fantasma o espectro del Rey Hamlet es interpretado por Jeffery Kissoon que también interpreta al Rey Claudio. Me parece un contraste interesante que el mismo actor interprete a ambos reyes; el que Hamlet los vea como opuestos en todos los sentidos puede indicar que el príncipe concibe a su padre de forma idealizada y fantasiosa. El fantasma se presenta desde un extremo del escenario sumergido en penumbras. Camina hasta hacerse más visible. Usa una túnica negra larga que llega al suelo. El cuello de la túnica está levantado y cubre su cuello.

2) Hamlet describe sus circunstancias mediante un monólogo⁵¹.

Hamlet usa una camisa negra abotonada al frente con dos botones negros. Su pantalón y sus zapatos también son negros. La escena transcurre con Hamlet en el extremo derecho del escenario, en el cual hay un tapete rojo. El personaje está sentado sobre uno de los dos cojines cuadrados rojos de textura aterciopelada encima del tapete. Esta escena se lleva a cabo al lado de una lámpara de estilo asiático que alumbra de manera sutil a los actores.

3) Horacio le comenta a Hamlet que vio al fantasma de su padre.

Horacio usa una camisa beige, encima una prenda corta con mangas y abierta por delante de color café oscuro. Su pantalón y sus zapatos también son color café. Sentados en los cojines se lleva a cabo la escena.

4) El fantasma del Rey se presenta ante Hamlet.

⁴⁹ Andy Lavender, *Hamlet in pieces. Shakespeare reworked by Peter Brook, Robert Lepage, Robert Wilson*, Nueva York, 2001, p. 238.

⁵⁰ Consultar Índice de Anexos, 3. *The Tragedy of Hamlet* versión televisiva.

⁵¹ Monólogo principal. Acto I, escena II.

El fantasma sale desde el extremo contrario de donde se encuentran Hamlet y Horacio. Emerge desde el fondo que está en completa oscuridad. Avanza lentamente y poco a poco una luz cercana va iluminándolo. Este momento me parece un claro ejemplo de lo que Brook hace con un mínimo de elementos. Solo con la energía de los actores, la música y el juego de luces es capaz de dar un efecto dramático, misterioso y sobrenatural a la aparición del fantasma. Horacio sale asustado mientras Hamlet se acerca al espectro. Esta zona del escenario está cubierta por una delgada alfombra roja. Esta escena es muy íntima, intensa y conmovedora. Hamlet puede tener verdadero contacto con el fantasma de su padre; toca su mano y recibe sus abrazos. La música y la poca iluminación dan fuerza a la narración del fantasma (Describe su propio asesinato perpetrado por su hermano).

- 5) Hamlet reflexiona acerca de las revelaciones que le hizo el fantasma. Jura vengar la muerte de su padre.
- 6) Horacio y Hamlet hacen un juramento.

La escena transcurre en el mismo lugar en donde Hamlet habló con el fantasma. Hamlet le pide a Horacio que jure no decir a nadie lo que ha visto.

- 7) El Rey Claudio y Gertrudis invitan a Hamlet a dejar su prolongado luto.

Entran por uno de los extremos aforados del escenario Claudio y Gertrudis. Claudio usa una camisa azul rey, abotonada en el cuello. Encima lleva una prenda negra corta de manga larga abierta en el frente. Su pantalón y sus zapatos son negros. Gertrudis lleva puesto un vestido largo azul rey (el mismo color que usa Claudio) con un pequeño broche arriba en el cuello. Usa también aretes largos y un manto en color naranja que contrasta con su vestido. La escena se lleva a cabo en el centro y al fondo del escenario. Gertrudis y Claudio se muestran como una pareja unida, alegre y tranquila. Es una escena muy iluminada y clara.

- 8) Ofelia describe la visita de Hamlet a sus aposentos.

Ésta también es una escena con mucha luz y se realiza en un extremo del escenario muy cercano a las gradas. Polonio escribe en un papel algunas notas. Hay libros y papeles a su alrededor y escribe sobre un taburete café con franjas café oscuro. Polonio usa una camisa blanca y encima un chaleco largo en color beige abotonado al frente. Su pantalón es beige y

sus zapatos cafés. Ofelia viste igual durante toda la obra; usa un vestido de manga larga completamente blanco al igual que sus zapatos. Lleva un dije en una delgada cadena de oro.

9) Polonio le explica a Gertrudis y a Claudio el motivo de la “locura” de Hamlet.

En la alfombra roja central hay cuatro taburetes rojos. Se unen por pares para formar dos taburetes más largos. El taburete en el que se encuentra sentado Claudio, y después Gertrudis, está cubierto por tela dorada con diseños vistosos. El taburete en el que se sienta Polonio está cubierto por una tela roja con detalles en dorado. Al centro hay tapete dorado. Polonio explica que la “locura” de Hamlet se debe al amor que siente por Ofelia y a su rechazo.

10) Claudio le pide a Polonio que espíe a Hamlet. Polonio está dispuesto a probar su teoría y dejará que Ofelia y el príncipe se encuentren.

11) Hamlet se hace el loco ante Polonio.

En esta escena los taburetes están separados nuevamente; uno apartado en el fondo del escenario, dos juntos y uno más separado en el que se sienta Hamlet. En el centro de la alfombra roja grande hay un tapete cuadrado más pequeño en color rojo pálido y con cuatro franjas color café, naranja, verde y rojo en cada uno de sus cuatro lados. Al ver a Hamlet en un estado tan alterado, Polonio sale asustado.

12) Entran Rosencrantz y Guildenstern. Hamlet les revela que fueron enviados a averiguar el motivo de su melancolía.

Rosencrantz y Guildenstern van vestidos igual, dan la impresión de estar uniformados. Llevan camisa, pantalón y zapatos negros. Sobre su vestuario llevan una gabardina corta en color arena, de manga larga y abierta al frente. Las gabardinas tienen cuello corto y bolsillos; uno a cada lado. Al entrar saludan a Hamlet de la misma forma y al mismo tiempo, como uno mismo. Durante el desarrollo de esta escena queda claro que su amistad no es honesta y que se encuentran cumpliendo órdenes del Rey Claudio, lo cual Hamlet percibe inmediatamente. Lo que comenzó como una plática casual y alegre entre viejos amigos, se transforma rápidamente en un incómodo interrogatorio.

13) Polonio y Horacio anuncian la llegada de los cómicos.

Encima en el extremo derecho de la alfombra grande y roja hay un pequeño tapete rectangular dorado; en el medio hay una alfombra dorada cuadrangular pequeña. Hay siete cojines rectangulares pequeños acomodados alrededor de la alfombra dorada; dos cojines amarillos, uno azul rey encima de uno verde, dos cojines cubiertos por tela amarilla y otros dos cubiertos por tela naranja. La escena transcurre bien iluminada por luz cálida y ámbar.

14) Entran los cómicos. Hacen su representación.

Son dos actores. Ambos llevan vestimentas negras cubiertas por túnicas negras. En el cuello llevan largos mantos grises con los extremos adornados con detalles en rojo. La túnica del primer cómico es más larga en comparación con el otro cómico y lleva en la mano una delgada vara de color café oscuro.

15) Hamlet reflexiona sobre sus motivos de pasión. Hamlet planea comprobar la culpabilidad de su tío por medio de una obra.

16) Mientras Ofelia lee un libro, Claudio y Polonio se ocultan para espiar al príncipe. Hamlet los ve. Hamlet cuestiona y trata mal a Ofelia.

17) Hamlet sale. Ofelia lamenta su mala fortuna.

18) Hamlet y Horacio preparan el espacio para la siguiente escena. Hamlet le explica Horacio sus intenciones de que los comediantes interpreten la muerte de su propio padre en una obra.

En el centro de la alfombra roja hay un tapete rectangular dorado con diseño a cuadros y atrás de éste hay otro del mismo tamaño pero en color amarillo claro y manchado de un color oscuro. Alrededor de estos tapetes, en semicírculo, hay seis cojines; uno dorado, dos amarillos, uno color vino, uno verde y uno azul rey. También hay dos taburetes rojos.

19) Claudio, Gertrudis, Polonio y Ofelia toman sus lugares para ver a los comediantes.

El Rey y la Reina se sientan en los taburetes rojos. Ofelia se sienta en un cojín del extremo derecho, lleva puesto un manto delgado de gasa blanca. Horacio y Polonio se acomodan en los cojines del lado izquierdo. Hamlet se coloca en el cojín del centro, entre Claudio y Gertrudis. Claudio lleva una túnica larga azul rey, también lleva un manto negro con diseños en beige y gris con franjas en rojo y blanco. Gertrudis lleva el mismo vestido azul pero contrastado con un manto rosa de tela satinada con diseños en dorado.

20) Los comediantes, con intervenciones de Hamlet, representan la obra "La Ratonera".

La escena comienza con bastante luz pero mientras los cómicos empiezan a representar la obra, el escenario se va hundiendo en penumbras. El primer cómico lleva un vestuario negro cubierto por una capa dorada. El otro comediante, que interpreta a una mujer, lleva una túnica roja y satinada que cubre su cabeza y llega al piso.

21) Claudio detiene la obra. Claudio, junto con Polonio, Ofelia y Gertrudis, abandona la escena.

22) Hamlet descubre el crimen en la reacción de su tío. Comenta con Horacio sus impresiones.

23) Rosencrantz y Guildenstern le informan a Hamlet que su madre desea verle. Entra Polonio para informar los deseos de Gertrudis.

En esta escena el espacio está despejado nuevamente. Sólo están los taburetes rojos, cojines y varios tapetes rectangulares rojos ubicados en el escenario.

24) Hamlet anuncia sus intenciones. Al salir, toma una vara de bambú delgada y negra.

25) Los actores que interpretan a Rosencrantz y Guildenstern acomodan la escena. Claudio confiesa su culpabilidad y, de rodillas, intenta rezar.

En esta escena la escenografía representa los aposentos de Claudio. Con los mismos elementos que se utilizan durante toda la obra, se recrea un lugar cálido e íntimo. En el fondo del escenario hay un biombo dorado. Casi enfrente del biombo hay un taburete rojo en el cual se colocó un candelabro. Del otro extremo hay otro taburete. La alfombra roja está de nuevo en el centro atravesada por otra alfombra larga y rectangular en color vino. En este espacio hay colocadas varias lámparas, una mesa circular cubierta por tela roja con un pequeño candelabro encima, cojines y almohadones rojos. La iluminación y la escenografía dan la impresión de que todo el escenario es rojo. Claudio va vestido todo de negro pero lleva un manto rojo con una franja gruesa de detalles en color vino y dorado. La luz proyecta la sombra Claudio en la pared del extremo izquierdo.

26) Hamlet entra y se coloca detrás de Claudio con la intención de darle muerte. Decide no darle muerte mientras reza ya que esto significaría la salvación de su alma y el perdón de su crimen.

El juego de sombras utilizado en esta escena está impecablemente trabajado; ofrece mucho más dramatismo e intensidad a lo que sucede en el escenario. Se puede distinguir, en el momento preciso, la sombra de Hamlet alzando la vara (a modo de espada) y la sombra de Claudio arrodillado rezando. Esta escena es muy poderosa; violentamente silenciosa.

27) Gertrudis y Polonio hablan sobre el comportamiento de Hamlet y del encuentro que tendrá Gertrudis con él. Polonio se esconde, detrás de un tapete que sostiene en alto⁵², para escuchar la conversación.

Esta escena se realiza en uno de los extremos del escenario más cercanos a las gradas. Toda esta zona está cubierta por una alfombra roja. Hay dos taburetes unidos cubiertos por una tela roja decorada, encima hay un cojín rojo también. En esta escena, Gertrudis ha cambiado el manto rosa por el naranja.

28) Hamlet confronta a su madre y actúa de forma violenta. Polonio pide ayuda desde su escondite y es asesinado por Hamlet.

Hamlet amenaza a su madre esgrimiendo la vara negra contra ella. Gertrudis grita y Polonio responde. Hamlet mata a Polonio en su escondite.

29) Entra el fantasma y le recuerda a Hamlet tratar a su madre con cortesía.

30) Hamlet termina su encuentro con su madre.

31) Claudio, acompañado por Rosencrantz y Guildenstern, le pregunta a Hamlet sobre el paradero de Polonio.

Durante la escena, esta parte del escenario está despejada. No hay alfombras ni cojines. Sólo un taburete rojo cubierto por tela roja en el que se sienta Hamlet al ser cuestionado por Claudio.

32) Ofelia se encuentra con Hamlet. Sus miradas se cruzan y Ofelia sale.

Ofelia es vista por Hamlet en la misma parte de escenario donde se muestra la primera vez. Las cosas de su padre se encuentran recogidas en una grada. A diferencia de su primera escena, ésta apenas está iluminada por el fuego de las velas en las lámparas. Ofelia se sienta

⁵² En la versión televisiva, Polonio se esconde en un espacio en la reibuna.

en la oscuridad y cruza su mirada con Hamlet, que está en otro extremo más iluminado del escenario. Esta corta escena no tienen ningún diálogo pero la energía de los actores transmite al público el dolor de los personajes. También es importante mencionar que es uno de los pocos momentos en que Hamlet pareciera tener remordimiento. El sufrimiento de Ofelia parece hacerle ver a Hamlet el verdadero peso de sus acciones. Esta escena es un prelude a la locura de Ofelia.

33) Hamlet, de rodillas, toma su pulso. Monólogo "Ser o No Ser".

Hamlet interpreta este famoso monólogo en la misma esquina al fondo del escenario desde la que vio a Ofelia. Se sienta en el centro del tapete pequeño y rojo con los bordes adornados con franjas de colores. Detrás de Hamlet está el biombo dorado y hay varias lámparas y candelabros cercanos, por lo tanto, es una escena bastante iluminada.

Esta es muy interesante, ya que el monólogo fue cambiado de lugar en el orden de la obra. En la obra original se encuentra en el Acto III en la primera escena. En *The Tragedy of Hamlet* se ubica en lo que sería a mediados del Acto IV. En esta escena Hamlet está a punto de marcharse a Inglaterra sin haber cumplido la consigna de su padre; está decepcionado por no poder darle paz al alma del Rey. Que el "Ser o no ser" esté ubicado en esta parte de la obra le da mucha fuerza; encaja perfectamente con las circunstancias y estado de ánimo del príncipe.

34) Guildenstern y Rosencrantz entran para llevar a Hamlet a Inglaterra.

35) Ofelia canta fragmentos de canciones y realiza una secuencia de movimientos mientras los músicos acomodan el espacio.

36) Ofelia, sola, habla sin sentido.

El centro del escenario está cubierto por la alfombra roja, cuadrangular y grande, de las escenas pasadas. Hay dos taburetes rojos en esquinas opuestas de la alfombra. Se colocaron algunas velas, lámparas y candelabros, por lo que la escena está bastante bien iluminada.

37) Claudio y Gertrudis entran y observan a Ofelia.

Claudio y Gertrudis visten totalmente de negro. *Claudio* tiene su prenda superior abotonada hasta arriba y con el cuello levantado. Gertrudis lleva puesto un vestido negro de manga larga que llega al suelo. Usa el mismo broche que lleva en el vestido azul.

38) Ofelia sale. Entra Laertes y exige se le den motivos de la muerte de su padre.

Laertes es interpretado por Rohan Silva (mismo actor que representa a Guildenstern). Su vestuario es totalmente negro. Encima lleva una gabardina corta abierta al frente de color café. Pese a que su vestuario es muy parecido al que usaba como Guildenstern, un cambio drástico de actitud y de energía dan a entender que es otro personaje.

39) Ofelia entra. Lleva flores en las manos.

Ofelia lleva un manto rojo, muy llamativo, sobre su vestido blanco.

40) Ofelia sale acompañada de Gertrudis. Laertes comparte su pesar con Claudio.

41) Sale Laertes. Horacio entra y entrega una carta al Rey que se refiere al regreso de Hamlet.

Horacio no lleva la prenda exterior café, así que se puede apreciar su camisa beige.

42) Gertrudis le informa a Laertes de la muerte de Ofelia en el río.

Esta breve escena se lleva a cabo durante la lenta trayectoria que hacen los personajes de extremo a extremo en el fondo del escenario. La luz es difusa y causa una atmósfera sombría en el escenario.

43) Hamlet, Horacio y el sepulturero acomodan el espacio que será el cementerio. El sepulturero cava la tumba de Ofelia mientras Hamlet le cuestiona.

El espacio está casi vacío en esta escena. Se muestra el piso negro del escenario. Las tumbas están hechas con almohadas y cojines negros. Hay una tumba grande en el centro donde el sepulturero cava. Usa una vara gruesa de bambú como pala. Atrás de esta tumba hay otras cuatro más pequeñas. Se colocaron dos cráneos entre las tumbas.

Hamlet lleva un manto negro encima.

44) Llega Laertes, Claudio, Gertrudis y un sacerdote en el cortejo fúnebre de Ofelia. Laertes y Hamlet pelean en la tumba de Ofelia.

El sacerdote usa una túnica negra. Lleva en los brazos el manto rojo que utilizó Ofelia en su última escena y que simboliza su cuerpo. Todos mantienen el mismo vestuario que en la escena anterior, excepto Gertrudis que usa su vestido azul rey y lleva un manto color beige.

45) Claudio y Laertes se apartan en el extremo del cementerio. Planean el asesinato de Hamlet.⁵³

Esta escena se lleva a cabo en una de las esquinas en el extremo del escenario. Está muy iluminada por velas y da la impresión de que la luz es roja.

46) Hamlet le explica a Horacio su escape del barco y el final trágico de Rosencrantz y Guildenstern.

A solas, Hamlet acomoda la tumba de Ofelia; acomoda las almohadas, tapa el manto rojo con el suyo negro y los coloca debajo de unas flores que dejó Gertrudis. Luego explica a Horacio el fin de Rosencrantz y Guildenstern en Inglaterra; utiliza los dos cráneos del cementerio en su explicación.

47) Osric le informa a Hamlet los detalles de su reto a duelo con Laertes.

48) Duelo entre Hamlet y Laertes que resulta en la muerte de los dos junto con Claudio y Gertrudis.

El espacio quedó completamente despejado para el duelo. Sólo está la alfombra roja adornando la parte central del escenario. Claudio y Gertrudis llevan puestas una túnica y un vestido azul marino respectivamente. Claudio lleva el manto negro decorado de escenas anteriores. Gertrudis usa un manto azul cielo con bordes dorados. Laertes ya no lleva la gabardina café y viste, al igual que Hamlet, todo de negro. Horacio lleva encima de sus ropas negras una prenda superior de manga larga y de color café abierta al frente. Osric, que es juez en el duelo, también va vestido de negro. Las espadas son suplidas por varas largas de bambú delgado (como la que había usado Hamlet con anterioridad). Llama mucho la atención que la vara de Laertes es roja y la de Hamlet es negra. Se lleva a cabo el duelo con una luz ámbar que, en combinación con la escenografía, da la impresión de ser roja. Es una escena muy

⁵³ En la versión televisiva, Esta escena tiene lugar después de que Hamlet explica la suerte de Rosencrantz y Guildenstern.

vistosa y emocionante. La música refuerza los movimientos de los actores y la intensidad de la escena.

49) El resto de los actores no involucrados en el duelo entran y se recuestan en el suelo.

Horacio da un último discurso; culmina con la frase ¿Quién anda ahí?⁵⁴

Un aspecto que se destacó en este montaje fue la desaparición de Fortimbrás; desató una gran polémica, ya que es considerado como un elemento de importancia en la obra ya que representa los aspectos e intereses políticos. Pese a esto, el conflicto que sufre es profundamente espiritual pero el motivo de su tragedia es causado por intrigas de la corte y la ambición al trono (causas políticas). En una entrevista hecha por Margaret Croyden, Peter Brook explica que buscar en Shakespeare conflictos políticos olvidados se convirtió en una moda en los círculos intelectuales de los sesenta. Expone que, en su opinión, hay obras de Shakespeare que son políticas, pero *Hamlet* no se cuenta entre ellas. Es común encontrar en el trabajo de Shakespeare, y en el teatro isabelino en general, el desarrollo de una trama principal y una secundaria; trama y subtrama. Brook expone que la subtrama en el caso de Hamlet es la historia de Fortimbrás y su derecho a acceder al trono de Dinamarca. Aunque es un aspecto importante en la obra, no es determinante para que se desarrolle la tragedia personal del príncipe Hamlet. Por lo tanto, *The Tragedy of Hamlet* no termina con la llegada de Fortimbrás sino con Horacio, que inicia y termina la obra con la misma frase: ¿Quién anda ahí?

Otro elemento importante en la adaptación del texto es que Laertes no se presenta hasta los últimos 40 minutos de la obra. Me parece oportuna la aparición de Laertes ya que se muestra en el momento que su presencia se vuelve de vital importancia para el desarrollo de la tragedia del príncipe. A partir de que Laertes se entera de la muerte de Polonio por mano de Hamlet, se convierte en un reflejo distorsionado de Hamlet y, al mismo tiempo, en su antítesis; los dos buscan venganza pero actúan de maneras distintas. Laertes es valiente e impulsivo, está dispuesto a hacer lo que sea y valerse de cualquier medio para vengar a su padre. Hamlet, por otro lado, es de naturaleza mucho más compleja y taciturna; medita muy bien la situación en que se encuentra, tiene conciencia de la gravedad de su encomienda y analiza las posibles

⁵⁴ En la versión televisiva, la obra termina con la muerte de Hamlet en brazos de Horacio.

formas de llevarla a cabo. Hamlet reconoce que su propia conciencia es su enemiga. El hecho de que Laertes entre por primera vez a escena furioso y alterado hace más evidente el contraste entre estos dos personajes. Este contraste resalta la imagen de Hamlet.

El lector recordará que *The Tragedy of Hamlet* fue representada en inglés para un público francés. Esto no fue un inconveniente para Peter Brook ya que admite que el texto en sí tiene su propia musicalidad⁵⁵. Los actores que forman el elenco son sensibles a la musicalidad de los diálogos, son capaces de captar y representar las imágenes detrás de estas. La forma en que los actores interpretan a sus personajes es clara, potente y, sobre todo, natural. No hubo uso de pelucas, maquillaje o algún otro artificio, por lo que la obra mantuvo una atmósfera sencilla y espontánea pero, al mismo tiempo, las escenas eran intensas y emotivas.

Las situaciones, las emociones y la relación entre los personajes son aspectos que el público entiende sin importar el idioma que hable. *The Tragedy of Hamlet* fue un montaje nítido en todos los sentidos; la música en escena, la interpretación de los actores, la musicalización y textura de las palabras mismas no necesitan ser traducidas. En mi opinión, el idioma no fue un obstáculo para el público, fue parte de su experiencia.

4.3 FICHA DE LOS CREATIVOS⁵⁶

HAMLET	Adrian Lester
REY CLAUDIO/ESPECTRO	Jeffery Kissoon
REINA GERTRUDIS	Natasha Parry
POLONIO/ SEPULTURERO	Bruce Myers
HORACIO	Scott Handy
OFELIA	Shantala Shivalingappa
GUILDENSTERN/LAERTES/SEGUNDO CÓMICO	Rohan Siva

⁵⁵ Margaret Croyden, *Conversaciones con Peter Brook*, Barcelona, 2005, p. 295

⁵⁶ Obtenida de la reseña de Nicholas Powel: *The Tragedy of Hamlet*, *Variety*, Diciembre 10, 2000.

ROSENCRANTZ/ PRIMER CÓMICO	Naseeruddin Shah
Adaptación y dirección	Peter Brook en colaboración con Marie-Helene Estienne
Vestuario y Escenografía	Chloe Obolensky
Iluminación	Philippe Vialatte
Música	Toshi Tsuchitori

Los siguientes personajes fueron eliminados: VOLTEMAND, CORNELIO, los CABALLEROS, FRANCISCO, BERNARDO, el CAPITÁN, los EMBAJADORES INGLESES y FORTIMBRÁS.

4.4 ESCENIFICACIÓN

En este capítulo explicaré los elementos que caracterizan a *The Tragedy of Hamlet*. Me parece conveniente observar más a detalle los elementos que utilizó Brook para hacer funcionar esta versión de Hamlet.

a) Escenografía

La escenografía está compuesta, básicamente, por tapetes, alfombras, almohadas, cojines, biombos, telas y taburetes rectangulares con ruedas en su parte inferior para fácil desplazamiento. Los colores de la escenografía pertenecen a la gama de colores cálidos (rojo, naranja y amarillo) en contraste con algunos cojines y otros objetos en colores fríos (azul y verde).

Si bien es aparentemente simple, resulta ser útil y versátil. Mantiene la escena pulcra y le permite a los actores transitar e interactuar con su entorno libremente; da fuerza y enfatiza el trabajo actoral. Al mismo tiempo, la escenografía le permite al público centrar su atención en las acciones que acontecen en escena evitando distracciones.

b) Vestuario

La indumentaria de gran parte del elenco es de colores oscuros (negro, gris y café); varios personajes usan túnicas, mantos y levitas en colores contrastantes (rojo, azul rey, naranja y beige). Los únicos personajes que visten siempre colores claros son Polonio y Ofelia; Polonio viste de blanco con beige y su hija usa un vestido completamente blanco. El vestuario de la reina y el rey son vistosos y en colores intensos; Gertrudis usa un vestido azul rey con un manto de un color contrastante (cambia según la escena) y su esposo, Claudio, usa también una prenda base en azul rey que contrasta con una túnica negra que lleva encima. A excepción de Hamlet, el elenco cambia algunas veces de vestuario pero conservan la estética inicial (color oscuro de base que en algunos momentos contrastan con otra prenda de color).

La indumentaria es un aspecto muy interesante en este montaje; no es indicador de una época o posición económica determinada. El vestuario de los personajes es contemporáneo pero Brook no lo propone como una modernización externa de los personajes; la verdadera modernización en esta obra consiste, según el director, en lograr que algo ya pasado viva en el presente, que es en sí el arte de representar.

c) Utilería

La utilería es reducida y se usa exclusivamente como resultado de la necesidad de algunos personajes. Se utilizan objetos de uso común como cartas, una flauta, libros, flores y una copa. Un aspecto interesante a considerar es que se hayan suplido las espadas y las dagas por unas varas de bambú negras, ligeras y delgadas; estas producían un ruido sonoro al chocar entre ellas en el duelo, haciendo que la escena adquiriera una sonoridad y un ritmo diferente al de las otras. En la escena del sepulturero y del funeral de Ofelia, la utilización de la utilería es ingeniosa: la pala del sepulturero es suplida por una vara de bambú y el cuerpo de Ofelia es suplido por una tela roja. En general, los actores confieren a todos los objetos la importancia que requieren para cobrar valor en escena.

d) Musicalización

El director concibe la música como un lenguaje que va de la mano con el lenguaje escénico. Decidió utilizar música oriental para esta adaptación ya que está basada en ritmos irregulares y poco predecibles. La música acompaña los sentimientos y pensamientos plasmados en escena; no es una creación musical externa sino que surge de la obra misma.

e) Iluminación

La iluminación en *The Tragedy of Hamlet* es sutil; no hay cenitales, seguimientos o cambios abruptos en la iluminación. Gran parte de la iluminación es proporcionada por velas, lámparas y candelabros ubicados en todo el escenario; el tener luz producida por fuego le proporciona a la escena una atmósfera cálida y el juego de sombras que produce acentúa el misterio y el drama.

Los extremos y el fondo del escenario son las partes menos iluminadas. La aparición del fantasma y otras escenas se llevan a cabo en estas zonas; aprovechas las penumbras para crear atmósferas.

Todas estas características conviven en perfecta armonía con el espacio de representación. Estos elementos están balanceados y se conjugan entre sí para dar como resultado una puesta en escena exitosa con una estética agradable al público. El montaje es impecable; tiene un excelente elenco que fue capaz de producir con veracidad un drama profundo y reflexivo pero conservando la frescura y espontaneidad que tiene lo que Brook denomina teatro vivo.

CONCLUSIONES

El objetivo de mi investigación era identificar y describir los elementos que utilizó Peter Brook para escenificar *The Tragedy of Hamlet*. Al avanzar con mi exploración me di cuenta que no bastaba describir la escenificación para entender cómo funcionaba; era necesario averiguar de dónde y cómo había surgido el proyecto, por lo tanto, necesitaba revisar el proceso creativo del director.

No hay duda de que Brook es un innovador de la escena contemporánea. Durante su prolífica carrera en el panorama artístico, se ha dedicado a indagar en todas las posibilidades que la escena ofrece. Desde su trabajo en The Royal Shakespeare Company hasta el trabajo que realiza actualmente en el Centro Internacional de Investigación Teatral (CIRT) han sido orientados a la exploración de un *teatro vivo*. Mi investigación acerca del *teatro vivo* me encaminó a encontrar una de las características más importantes del teatro en general: debe ser entretenido. La escena perdería su vitalidad si no fuera capaz de retener la atención del espectador. El *teatro vivo* es fresco, orgánico, funcional y atractivo; el ideal que el director persigue.

Peter Brook siempre se ha caracterizado por la necesidad de renovarse, de poner a prueba sus propios hallazgos para hacer nuevos descubrimientos. Sus montajes y ensayos están en constante transformación. Como director es flexible. Su posición no es impositiva ni jerárquica; se considera a sí mismo como un guía en el proceso de creación artística. No diseña nada de antemano; no planea sus proyectos por medio de maquetas o de notas de dirección pensadas con anterioridad. Una característica fundamental de Brook como director es que considera que lo que pasa en el escenario es mucho más interesante que lo que él pueda imaginar sólo en su casa. El director comienza sus ensayos con una serie de dinámicas que se fundamentan en la improvisación individual, colectiva y con utilización de objetos. Esta es una etapa de descubrimientos para todo el equipo. No es hasta varios ensayos después que se aterrizan los hallazgos del equipo en la obra a escenificar. Al fin de cuentas, tanto los actores como los escenógrafos y los vestuaristas forman parte de este proceso creativo que culmina en la presentación de una puesta en escena.

Con la fundación del Centro Internacional en 1974, una nueva etapa comenzó en la vida de Brook. Este laboratorio le permitió a él y a su compañía explorar al máximo sus capacidades como creadores. Así como muchos otros proyectos, *The Tragedy of Hamlet* comenzó en el CIRT por medio de la experimentación y la improvisación. El acercarse a un texto clásico supone un gran reto; lograr una escenificación viva y entretenida que le sea cercana al público y que mantenga la esencia de la obra original. Este director, como he mencionado anteriormente, ya había trabajado con *Hamlet* pero no fue hasta 1995 que decidió hacer un acercamiento específicamente experimental. *Qui est là?*(1995) fue el resultado de este proceso. Era una combinación entre algunas escenas de Hamlet con los escritos de Stanislavski, Meyerhold, Craig, Brecht, Artaud y Zeami Mokitoyo. Peter Brook considera que esta fue la primera etapa de lo que sería *The Tragedy of Hamlet* (estrenada cinco años después).

Mi conclusión acerca de *The Tragedy of Hamlet* es que Brook consiguió lo que buscaba. La escenificación es entretenida, emocionante y espontánea. Es una versión fresca y sencilla en su adaptación y ejecución. La escenografía es impecable, nada estorbosa ni para el público ni para el elenco. Los actores se apropian del texto de la manera más sensible y natural; son un equipo funcional que entrega una interpretación potente y emotiva. Fue un montaje exitoso que mantuvo cautivos a los espectadores. Margaret Croyden describe la reacción del público de la siguiente manera: “Hubo muchos aplausos y gritos. Y una ovación con todo el mundo de pie. Me impresionó particularmente su grado de atención: no hubo toses, ni arrastrar de pies, ni cuchicheos.”⁵⁷

El espacio vacío fue uno de los libros principales de mi marco teórico referencial porque expone la visión general que tiene Peter Brook acerca del teatro. Pude concluir que éste es un libro de experiencias y de ideas. No pretende ser una serie de preceptos que den como resultado un buen montaje. Esta investigación me permitió reflexionar en mi propia percepción de “espacio vacío”; un espacio vacío no es teatro tal cual, es lo que se necesita para un acto teatral. El espacio vacío es una oportunidad, nos da a entender que el acto teatral podría llevarse a cabo en cualquier lado. La cita que haré a continuación fue hecha por Yoshi Oida⁵⁸

⁵⁷ Margaret Croyden, *Conversaciones con Peter Brook*, Barcelona, 2005, p. 288

⁵⁸ Es un actor nacido en Kobe, Japón en 1933. Ha trabajado por más de treinta años con Peter Brook y es miembro estable del Centro Internacional de Investigación Teatral.

citando a Tenshin Okakura en *El libro del té*. “La utilidad de un cántaro de agua reside en el vacío donde el agua puede albergarse, no en la forma del cántaro ni en la materia con la que está hecho.”⁵⁹ Con esta frase, Yoshi Oida expresa la funcionalidad del espacio vacío y, en mi opinión, la perspectiva general de Peter Brook en referencia al panorama teatral.

Un propósito importante en mi investigación era profundizar en los conceptos de la teoría teatral de Brook que fueron utilizados en su versión de *Hamlet* para evitar que su montaje cayera en su concepción de *teatro muerto*. Esta fue una parte importante en mi trabajo ya que me permitió llegar a la conclusión de que Brook no aplica su teoría a sus montajes; está abierto a todas las posibilidades que la escena le ofrece y se opone terminantemente a la teoría tomada como dogma. Su teoría teatral está basada en años de observación y experimentación del fenómeno teatral. El teatro es cambiante, inestable y repleto de variables; en pocas palabras, impredecible como la vida misma. El aferrarse a una doctrina o a parámetros preestablecidos inhibe la capacidad de creación. El proceso que lleva a cabo Peter Brook para crear una puesta en escena podría considerarse ambiguo pero, en mi opinión, es su más grande acierto ya que jamás pierde la capacidad de sorprenderse y ser sorprendido. Nunca mira atrás porque el pasado lo distrae del presente y está abierto a nuevas ideas, nuevas formas de expresarse; su búsqueda por un *teatro vivo* nunca termina porque siempre está abierto a la expectativa.

Es muy importante que Brook haya dejado su testimonio y visión general del panorama teatral a futuras generaciones a través de sus numerosos escritos teóricos. Sus libros de teoría dan prueba documental de su proceso de creación artística, su desarrollo como director en el ámbito artístico y su percepción de la escena contemporánea. Peter Brook es una de las figuras más importantes del teatro contemporáneo; su carrera ha sido prolífica y su legado en el teatro muy valioso.

El analizar el proceso creativo de Brook me permitió reflexionar sobre las experiencias que yo he tenido en algunas materias de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro; más específicamente, el Laboratorio de Puesta en Escena. Esta materia corresponde al séptimo y octavo semestre de la licenciatura; es impartida en un total de ocho horas a la semana. Al reflexionar sobre mi investigación he notado que un aspecto fundamental para el desarrollo de

⁵⁹ Rodolfo Obregón, *Utopías aplazadas*, Distrito Federal, 2003, p. 140

las puestas en escena de Brook es su laboratorio; el Centro Internacional de Investigación Teatral (CIRT). En mi experiencia, el Laboratorio de Puesta en Escena que se lleva a cabo en la facultad no tiene mucha semejanza con lo que Brook propone en el suyo.

Considero que una de las características más importantes de un laboratorio es la experimentación, cuyo objetivo es “probar y examinar prácticamente la virtud y propiedades de algo.”⁶⁰ Es de la experimentación de donde surgen todos los proyectos de Peter Brook en su laboratorio. El director comienza su laboratorio con algunas dinámicas y ejercicios de actuación, improvisación, exploración de algún movimiento y experimentación con objetos y con el espacio. Aunque pudiese parecer que estas dinámicas no conducen a nada en concreto, le permiten al actor y al director explorar con completa libertad todos los elementos que poseen para llevar a cabo un montaje; es un proceso prueba y error que no tiene una dirección definida pero que lleva a muchos descubrimientos que dan como resultado una puesta en escena. El laboratorio de Brook nunca comienza con trabajo de mesa; puede empezar desde un texto, una experiencia, proyectos pasados o desde cero. Si se trabaja a partir de un texto, los personajes no son asignados por tipo ni por las características físicas sino por las capacidades del actor. El laboratorio pocas veces tiene una fecha límite; el equipo se toma el tiempo necesario para el proceso de exploración y experimentación. La única delimitación en el laboratorio es que siempre se presenta al público.

El enfoque del laboratorio en el Colegio es diferente ya que su objetivo principal es “Organizar con calidad profesional la puesta en escena de una obra completa.”⁶¹ Me parece que, tanto el laboratorio de Brook como el del Colegio, tienen aspectos favorables para el desarrollo del actor pero no pude evitar sentir cierta decepción al reflexionar sobre mi experiencia en el Laboratorio de Puesta en Escena del Colegio a cargo del profesor José Caballero (ciclo escolar 2013-2014) y cotejarlo con el funcionamiento del CIRT⁶². Personalmente, me hubiera gustado experimentar un laboratorio más cercano a lo que propone Brook ya que el laboratorio del Colegio es más parecido al Taller Integral de Creación

⁶⁰ *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española.

⁶¹ Plan de Estudios 2009 de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, Tomo I, p. 44

⁶² *Centro Internacional de Investigación Teatral*, Laboratorio fundado y dirigido por Peter Brook.

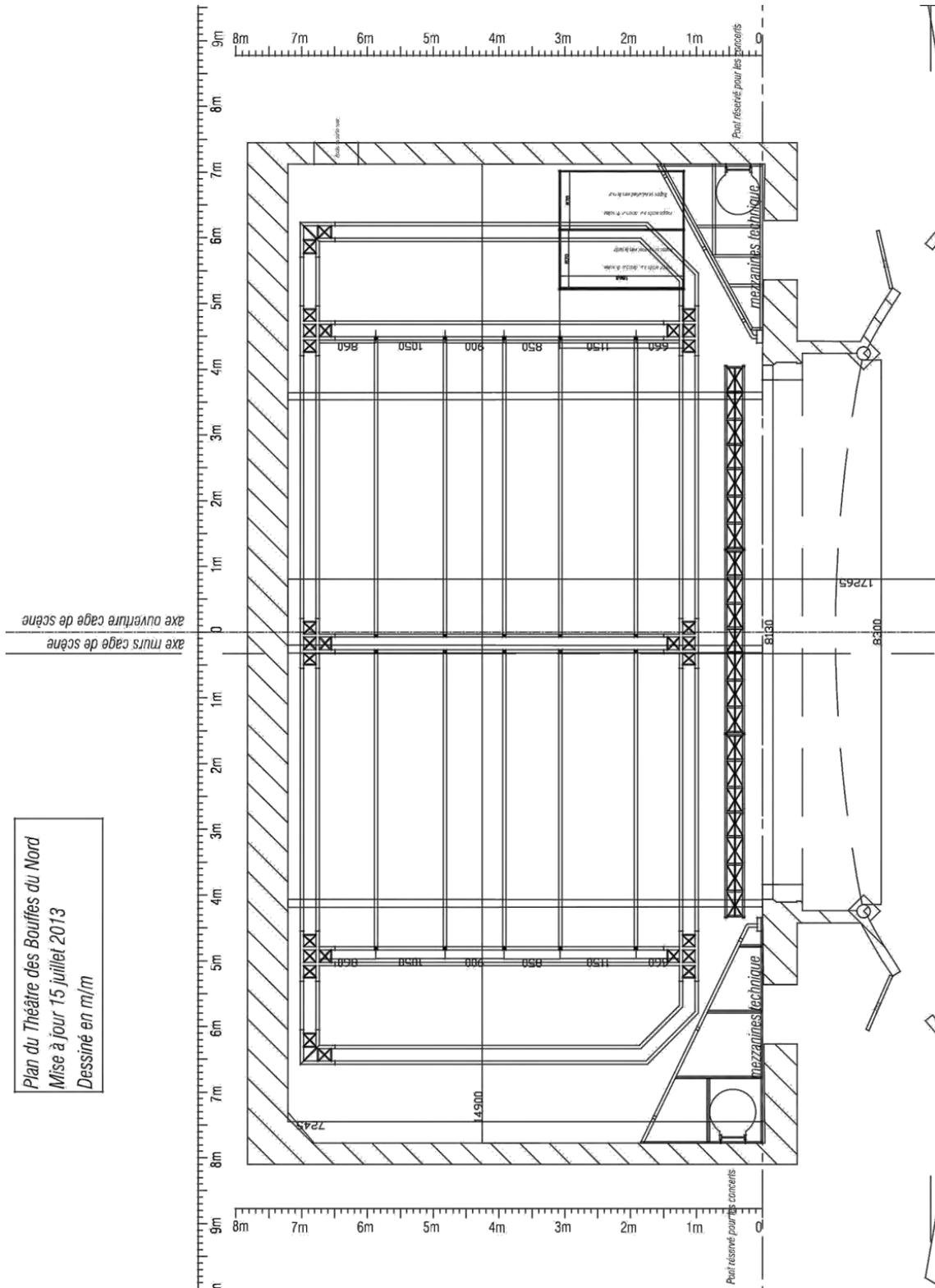
Artística⁶³. El objetivo principal del Laboratorio de Puesta en Escena no es la experimentación sino la presentación de una obra completa con calidad profesional. Me parece que la experimentación como proceso creativo ha sido poco explorada en el laboratorio que propone Colegio⁶⁴; opino que este proceso puede ser muy benéfico en el desarrollo del alumno ya que le permitirá explorar sus capacidades artísticas con plena libertad y le dará la oportunidad de acercarse al proceso de montaje desde otro punto de vista diferente al esquematizado al que estamos más acostumbrados.

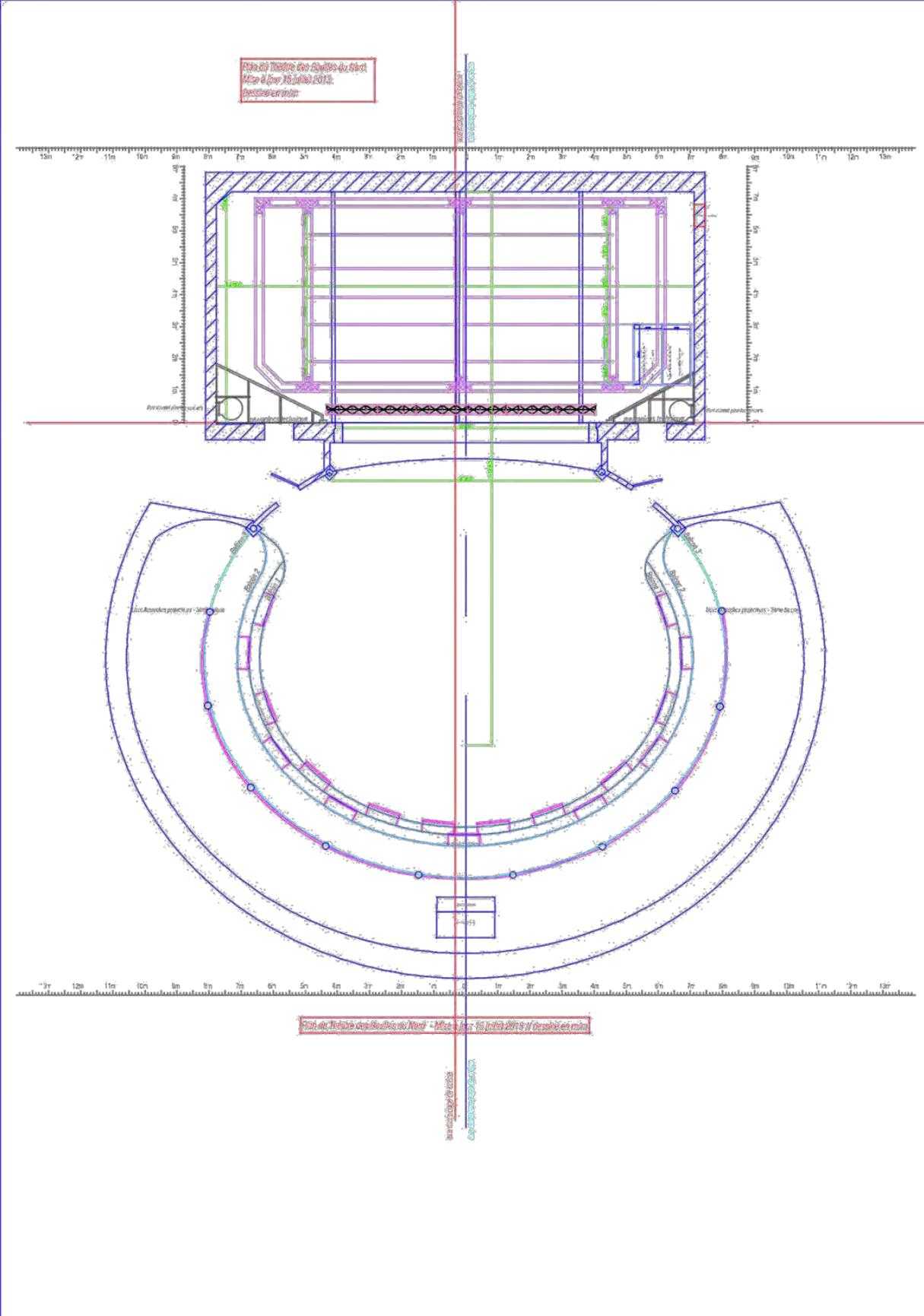
⁶³ Materia obligatoria en el Plan de Estudios 2009 correspondiente al quinto y sexto semestre de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro.

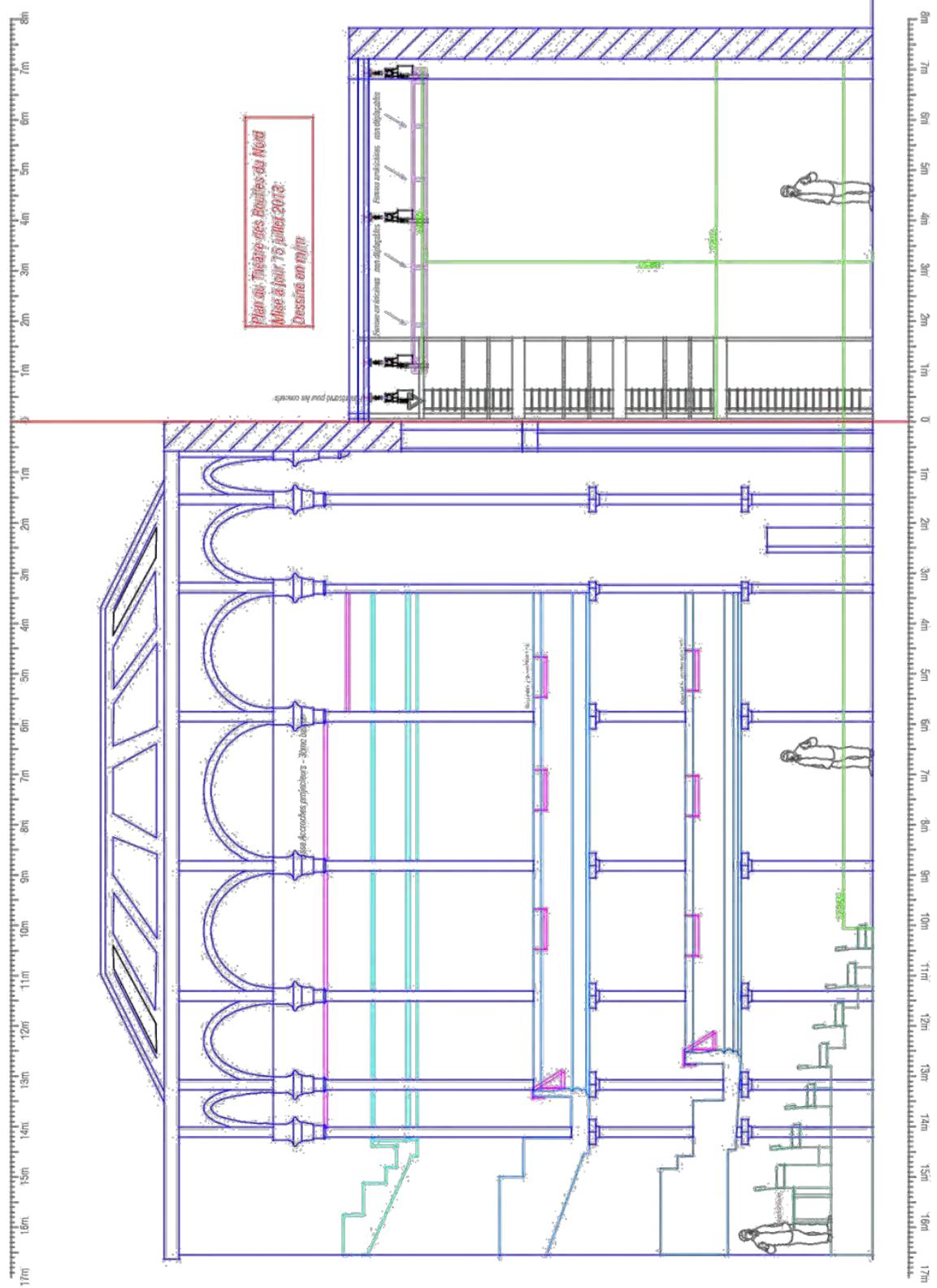
⁶⁴ Desde mi propia experiencia y lo que pude observar en algunos laboratorios del colegio (Generación 2011).

ANEXO 1

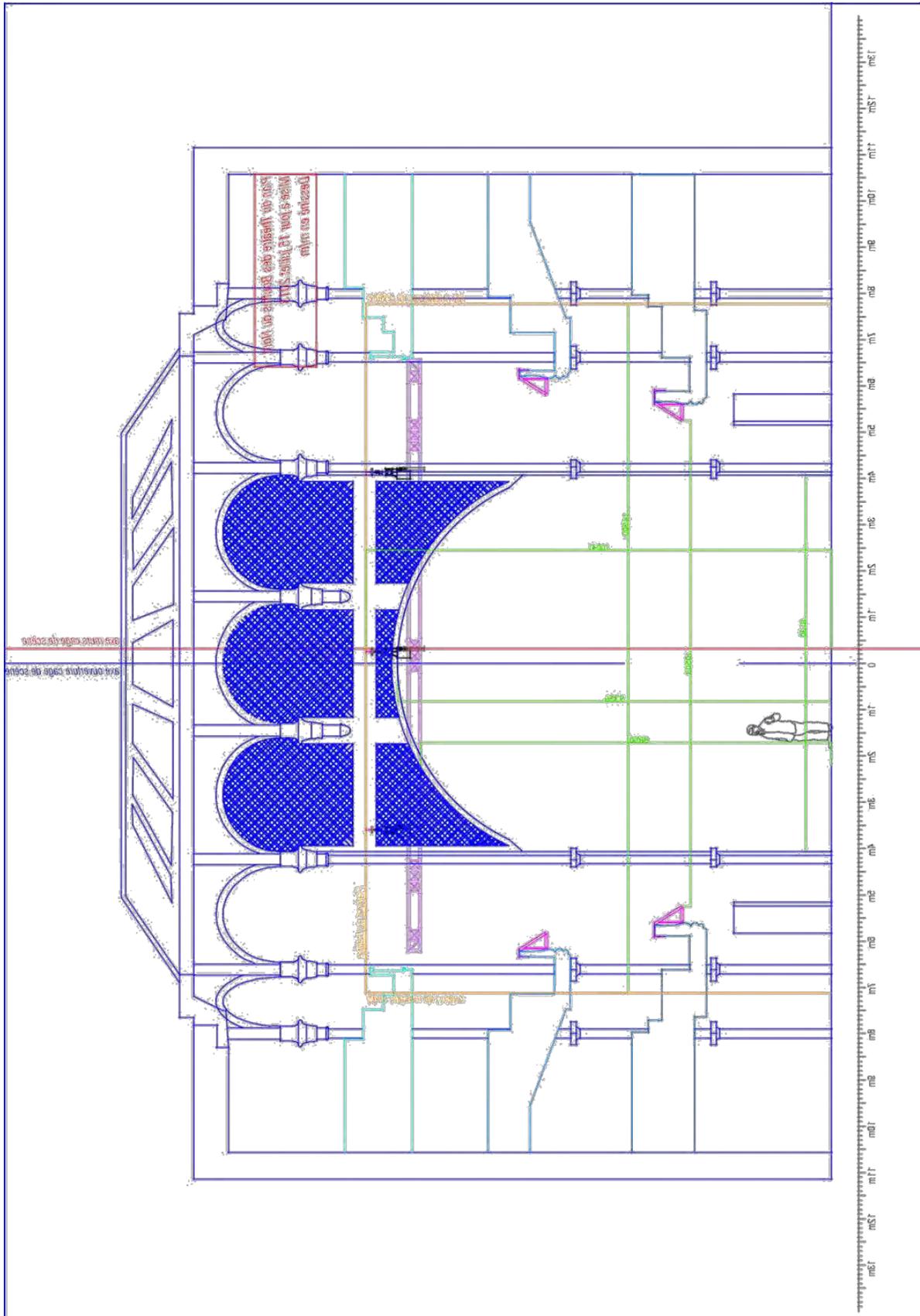
Ficha Técnica de Les Bouffes Du Nord





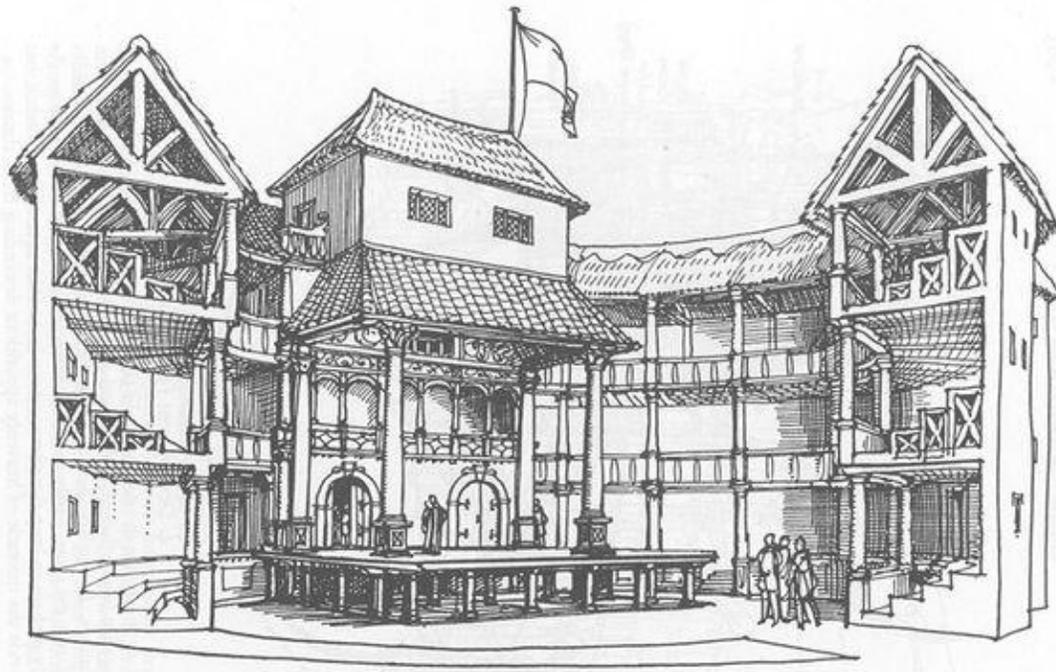
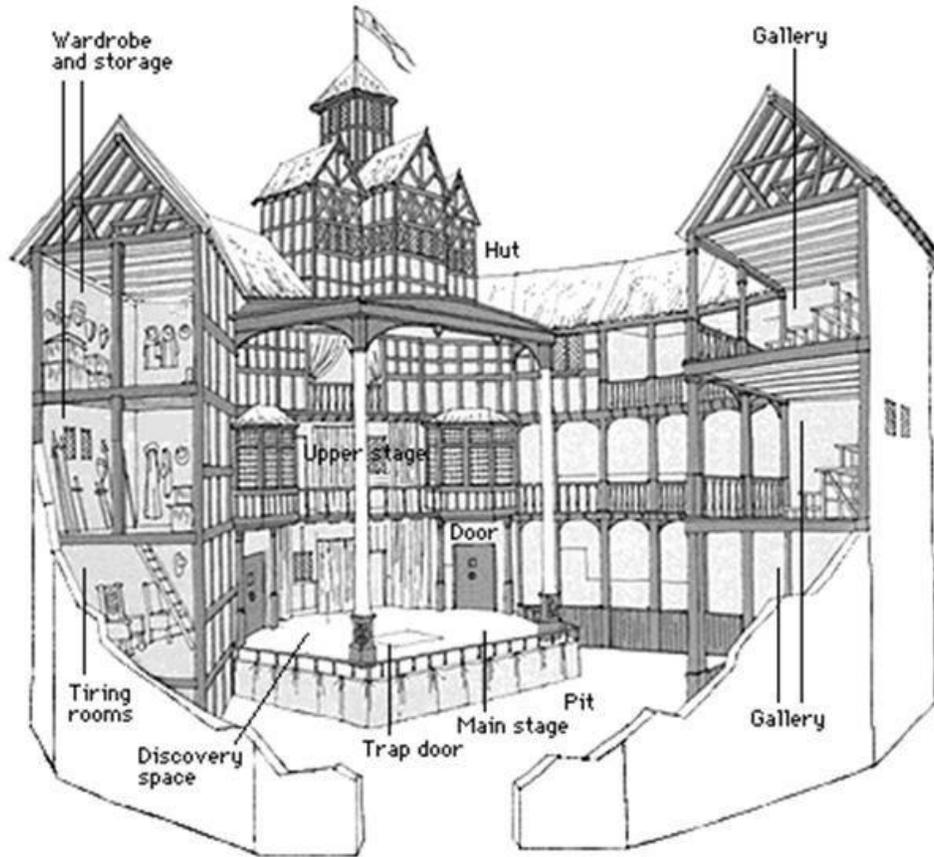


Plan du Théâtre des Bouffes du Nord - Mise à jour 15 juillet 2013 // dessiné en m/m **COUPE BDN d'après 3D**



ANEXO 2

Shakespeare's Globe



ANEXO 3

En el 2005, Peter Brook llevó a cabo una función de *The Tragedy of Hamlet* para la televisión. Fue filmada en su espacio original de representación; el teatro *Les Bouffes Du Nord*. El elenco se compone de la siguiente manera:

The Tragedy of Hamlet: Versión Televisiva	
HAMLET	Adrian Lester
REY CLAUDIO/ESPECTRO	Jeffery Kissoon
REINA GERTRUDIS	Natasha Parry
POLONIO/ SEPULTURERO	Bruce Myers
HORACIO	Scott Handy
OFELIA	Shantala Shivalingappa
GUILDENSTERN/LAERTES	Rohan Siva
PRIMER CÓMICO	Yoshi Oïda
SEGUNDO CÓMICO	Akram Khan
SACERDOTE	Nicolas Gaster
OSRIC	Antonin Stahly
SIRVIENTE	Jerome Grillon
Adaptación y dirección	Peter Brook en colaboración con Marie-Helene Estienne
Productor	Yvon Davies
Música	Toshi Tsuchitori
Ingeniero en sonido	François Waledisch

El reparto de la versión televisiva es de trece actores, de los cuales, siete estuvieron en el montaje original. El único actor que no participó en esta versión fue Naseeruddin Shah, que fue sustituido por Asil Raïs en el personaje de Rosencrantz y por Yoshi Oïda en el personaje del Primer Cómico. Akram Khan, Nicolas Gaster, Antonin Stahly y Jerome Grillon también se integran a esta escenificación.

La secuencia de las escenas y el trazo escénico, en esta versión, varían ligeramente respecto al montaje inicial; las diferencias son escasas.

ANEXO 4

*The Tragedy of Hamlet*⁶⁵. Personajes enlistados de izquierda a derecha.



Los cómicos, Hamlet y Polonio



Hamlet y Horacio

⁶⁵ Fotografías tomadas de diversas páginas web, especialmente de Getty Images tomadas por Hean-Pierre Muller. Algunas son referentes a la adaptación televisiva (2005) y otras a la versión original (2000).



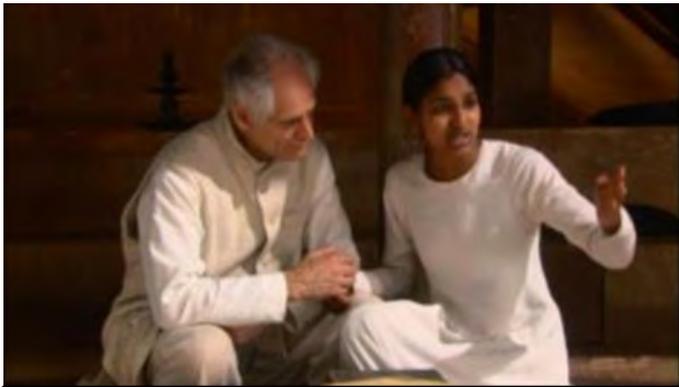
En primer plano: Hamlet y Laertes. En segundo plano: Polonio, Gertrudis y Claudio



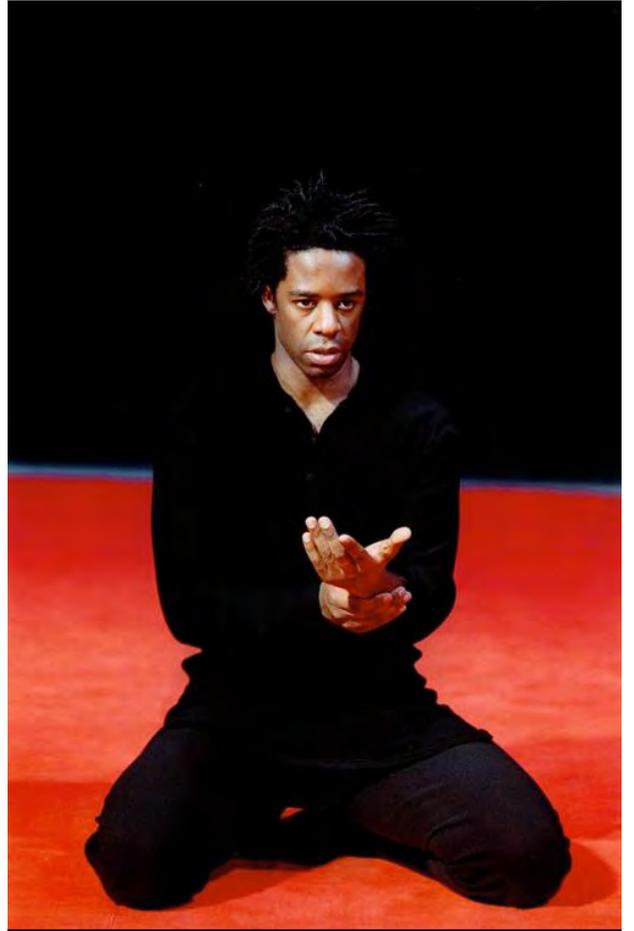
Gertrudis y Laertes



Hamlet y Ofelia



Polonio y Ofelia



Hamlet



Hamlet



Hamlet y el Sepulturero



Hamlet y el Gertrudis



Escenario del teatro Les Bouffes Du Nord



Escenario del teatro Les Bouffes Du Nord dispuesto para la representación de *The Tragedy of Hamlet*.

ANEXO 5

La Mujer que Ríe. Cultura Totonaca. Arte Precolombino.



BIBLIOGRAFÍA

- BLOOM, Harold, *Shakespeare: la invención de lo humano*, Traducción de: Tomás Segovia, Barcelona: Editorial Anagrama, 2002, 2ª edición.
- BROOK, Peter, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Traducción de: Ramón Gil Novales, Barcelona: Editorial Península, 2014, 4ª edición.
- _____, *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y ópera*, Traducción de: Eduardo Stupía, Barcelona: Alba Editorial, 2004.
- _____, *La puerta abierta. Reflexiones sobre la actuación y el teatro*, Traducción de: Gemma Moral Bartolome, Ciudad de México: Ediciones El Milagro, CONACULTA, 1998.
- _____, *There are no secrets: Thoughts on Acting and Theatre*, Londres: Methuen, 1993.
- CEBALLOS, Edgar, *Principios de Dirección Escénica*, Hidalgo: Grupo editorial Gaceta, S.A., 1992.
- CHAMBERS, Colin, *The Continuum companion to twentieth century theatre*, Londres: Continuum, 2002.
- COLE, Toby, *Directors on Directing*, Nueva York: The Bobbs Merrill, 1963.
- COSENTINO, Olga, ZUNINO, Pablo, *Teatro del Siglo XX*, Buenos Aires: Editorial Paidós Postales, 2001.
- CROYDEN, Margaret, *Conversaciones con Peter Brook*, Traducción de: Ismael Attrache Sánchez, Barcelona: Alba Editorial, 2005, 1ª edición.
- GURR, Andrew, *The Shakespearean Stage 1579-1642*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, 3ª edición.
- HEILPERN, John, *Conference of the Birds. The story of Peter Brook in Africa*, Nueva York: Routledge, 1999.

- KENNEDY, Dennis, *The Oxford encyclopedia of Theatre & Performance V.1*, Oxford: Oxford University Press, 2003.
- KOTT, Jan, *Shakespeare our contemporary*, Londres: Routledge, 1988.
- KUSTOW, Michael, *Peter Brook: A Biography*, Nueva York: Macmillan, 2005.
- LAVENDER, Andy, *Hamlet in pieces. Shakespeare reworked by Peter Brook, Robert Lepage, Robert Wilson*, Nueva York: Continuum, 2001, 1ª edición.
- OBREGÓN, Rodolfo, *Utopías aplazadas: últimas teatralidades del siglo XX*, Ciudad de México: CONACULTA, 2003.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, Traducción de: María Enriqueta González Padilla, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- TODD, Andrew, LECAT, Jean-Guy, *El círculo abierto. Los entornos teatrales de Peter Brook*, Barcelona: Alba Editorial, 2003.
- WELLS, Stanley, TAYLOR, Gary, *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*, Nueva York: Oxford University Press, 2005, 2ª edición.

HEMEROGRAFÍA

- BLUME, Mary, *What Is a Classic? Peter Brook on 'Hamlet'*, *The New York Times*, Enero 27, 2001.
- CHABAUD, Jaime, *Paso De Gato*, Revista Mexicana de teatro, SEFAMI, México, D.F., Enero-Marzo 2012, año 10, número 48, 110 págs.
- POWELL, Nicholas, *Review: 'The Tragedy of Hamlet'*, *Variety*, Diciembre 10, 2000.
- RIDIN, Alan, *For Peter Brook, 'Hamlet' as Starting Point*, *The New York Times*, Enero 16, 1996.
- _____, *THEATER; Peter Brook Prefers His 'Hamlet' Lean*, *The New York Times*, Diciembre 10, 2000.

RECURSOS AUDIOVISUALES

BROOK, Simon, *Brook by Brook*, ARTE France/DÉRIVES/RTBF/DUM DUM FILMS/AGAT FILMS & Cie, 2001.

BROOK, Peter, *Meetings with Remarkable Men*, 1979.

BROOK, Peter, *The Tragedy of Hamlet* por William Shakespeare, BBC/ARTE France/NHK Japan/ AGAT FILMS & Cie, París, 2001.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

<http://www.bouffesdunord.com/>

<http://www.rae.es/>

http://www.raulbongiorno.com.ar/unlp/partes_escenario.pdf

<http://www.nytimes.com/>

<http://www.variety.com/>

<https://margaretcroyden.com/>

<http://www.shakespearesglobe.com/>